

**Université de Lille**

en cotutelle avec la Westfälische Wilhelms-Universität Münster

**École doctorale 473 Sciences de l'Homme et de la Société**

**ULR 1061 ALITHILA**

**Représentations plurielles et lectures singulières des  
individualités féminines et *queer* dans les littératures  
française et germanophone du XXI<sup>e</sup> siècle**

*Virginie Despentes, Angelika Klüssendorf, Charlotte Roche*

Par April DUPONT

Thèse de doctorat de littérature comparée

Dirigée par Karl ZIEGER, professeur émérite de littérature comparée  
et Christian VON TSCHILSCHKE, professeur de littératures romanes

Présentée et soutenue publiquement à l'Université de Lille le  
17 octobre 2022

Devant un jury composé de :

Caroline FISCHER, professeure de littérature comparée, Université de Pau, rapporteuse

Marc LACHENY, professeur en études germaniques, Université de Lorraine, président du jury

Beatrice SCHUCHARDT, professeure de littératures romanes, Albert-Ludwigs-Universität  
Freiburg, examinatrice

Gregor SCHUHEN, professeur de littératures romanes, Universität Koblenz-Landau,  
rapporteur

**Titre** : Représentations plurielles et lectures singulières des individualités féminines et *queer* dans les littératures française et germanophone du XXI<sup>e</sup> siècle : Virginie Despentes, Angelika Klüssendorf, Charlotte Roche

**Résumé** : Malgré les avancées notoires permises par les vagues féministes successives et l'appréhension du genre par le prisme performatif, la femme semble toujours éprouver des difficultés à échapper à l'uniformisation. La thèse propose d'observer quelle place certaines œuvres romanesques contemporaines françaises et germanophones, qui surviennent justement à une époque où la parole se libère et exprime le rejet des normes, laissent ou non à cette essentialisation du genre féminin. À partir du corpus principal (*Vernon Subutex* (2015-2017) de Virginie Despentes, la trilogie *Das Mädchen*, *April* et *Jahre später* (2011-2018) d'Angelika Klüssendorf et *Schoßgebete* (2011) de Charlotte Roche) et d'un corpus secondaire, il s'agit d'abord de montrer dans quelle mesure les figures littéraires féminines restent attachées à un parcours fixe qui suit la norme hétérosexuelle au travers des rôles socio-culturels d'individu (hétéro)sexuel, de compagne, de mère et de femme vieillissante. Néanmoins, les désirs d'individualité poussent à imaginer et à performer des stratégies de réinvention des genres et des sexualités, voire des pratiques et des positionnements *queer* lorsque les personnages s'en revendiquent clairement. L'attention accordée à ces singularités dans un contexte moderne avancé, qui valorise justement les différences sans pour autant abolir la hiérarchie entre elles, soulève alors la question de la politisation des individualités. L'enjeu réside dans l'observation de leur intégration au sein du collectif par le biais de liens alternatifs comme la sororité ou le continuum *queer* qui, au-delà de la sororité, inclut toutes les autres minorités et déstabilise les rapports de pouvoir. Un dernier objectif vise à explorer la possibilité d'étendre ce lien entre les personnages, qui occupent une place centrale de l'étude, à celles et ceux qui les reçoivent et les perçoivent : les lecteur·rices. À travers l'interaction de théories transnationales de la réception, la thèse met en place une méthode d'analyse littéraire des critiques amateurs en ligne, afin de mettre en exergue la lecture comme performance singulière et de mesurer le pouvoir de la littérature romanesque sur la non-fiction.

**Mots-clés** : littérature comparée ; littérature du XXI<sup>e</sup> siècle ; féminisme ; théorie *queer* ; études de réception

**Titel:** Pluralität der Repräsentationen, Singularität der Lesarten: weibliche und queere Individualitäten in der französischen und deutschsprachigen Literatur des 21. Jahrhunderts bei Virginie Despentes, Angelika Klüssendorf, Charlotte Roche

**Abstract:** Trotz der Erfolge der feministischen Bewegung und obwohl Geschlecht mittlerweile auch als Performanz wahrgenommen wird, herrscht noch immer eine Tendenz zur Vereinheitlichung des Konzepts „Frau“ vor. Die vorliegende Dissertation untersucht, wie sich zeitgenössische Romane aus der französischen und deutschsprachigen Literatur, die in einer Zeit erscheinen, die von der Zurückweisung von Sprachregelungen und Normen geprägt ist, zur Vorstellung essentialisierter Weiblichkeit verhalten. Anhand des Kernkorpus (*Vernon Subutex*, 2015-2017, von Virginie Despentes, der Trilogie *Das Mädchen*, *April* und *Jahre später*, 2011-2018, von Angelika Klüssendorf und *Schoßgebete*, 2011, von Charlotte Roche) und eines Nebenkörpus wird gezeigt, inwiefern die weiblichen Figuren einem durch die heterosexuelle Norm fixierten Weg folgen, dessen Etappen den soziokulturellen Rollen von (hetero)sexuellem Individuum, (Ehe-)Partnerin, Mutter und alternder Frau entsprechen. Das Streben nach Individualität bringt die Figuren dazu, Strategien zu suchen und anzuwenden, die es ihnen erlauben, kreativ und performativ mit den Kategorien Geschlecht und Sexualität umzugehen. In diesem Zusammenhang bekennen sich manche Figuren offen zu queeren Praktiken und Positionen. Durch die Vorherrschaft der Singularitäten in einem spätmodernen Kontext, der zwar Unterschiede aufwertet, die Hierarchie zwischen ihnen aber nicht auflöst, erweist sich die Politisierung von Individualitäten als schwierig. Eine entscheidende Rolle spielt dann die Untersuchung ihrer Integration ins Kollektiv bzw. der Herausbildung alternativer Verbindungen zwischen ihnen wie der Schwesterlichkeit oder eines queeren Kontinuums, das andere Minoritäten mit einbezieht und die Machtverhältnisse ständig destabilisiert. Ein weiteres Ziel der Arbeit liegt darin herauszufinden, wie diese Verbundenheit zwischen den literarischen Figuren empirisch auf die Leser:innen, die die Figuren wahrnehmen und rezipieren, ausgeweitet werden kann. Im Rückgriff auf transnationale Rezeptionstheorien wird eine Methode entwickelt, anhand derer sich Online-Laienrezensionen analysieren lassen. Das geschieht in der Absicht, das Lesen als Singularitätsperformanz zu charakterisieren und die Macht der Romanliteratur auf die nicht-fiktionale Welt einzuschätzen.

**Schlagwörter:** Vergleichende Literaturwissenschaft; Literatur des 21. Jahrhunderts; Feminismus; Queer-Theorie; Rezeption

# Remerciements

On dit souvent que le doctorat est une expérience assez solitaire. Pourtant, de nombreuses personnes ont contribué à ce que cette thèse voie le jour.

D’abord, et parce qu’on n’insistera jamais assez : mener un projet doctoral est un travail qui nécessite un soutien pratique et financier pour se dérouler dans les meilleures conditions. Je tiens donc à remercier l’École Doctorale Sciences de l’Homme et de la Société (ED SHS) et l’Université de Lille de m’avoir donné leur confiance sous la forme d’un contrat doctoral. J’adresse aussi mes remerciements à l’Université Franco-Allemande (UFA), sans la bourse de laquelle mon doctorat en cotutelle se serait déroulé de manière moins sereine. Enfin, merci à la Westfälische Wilhelms-Universität Münster pour son accueil dans le cadre de ce projet franco-allemand. Sans le concours de ces institutions, mon expérience du doctorat n’aurait pas été aussi douce, et j’ai une pensée pour tous·tes mes collègues qui luttent pour concilier doctorat et travail subsidiaire – souvent précaire.

Si je garde en moi le souvenir d’une expérience doctorale au-delà de mes espérances, c’est que j’ai également bénéficié d’un grand soutien intellectuel et moral de la part de mes deux directeurs de thèse, Karl Zieger et Christian von Tschilschke. À vous, Monsieur Zieger : merci pour votre bienveillance sans limites et la confiance que vous m’accordez depuis mes années de master. À vous, Monsieur von Tschilschke : merci pour vos relectures attentives, vos conseils avisés et les conversations toujours stimulantes. Ce travail n’aurait jamais pu exister sans votre aide et vos efforts conjugués. Je vous en suis pour toujours reconnaissante.

Si cette thèse m’a bien appris quelque chose, c’est qu’il ne faut pas sous-estimer la force qui se trouve en chaque individu, et encore moins celle qui émerge du collectif. De ce fait, un grand merci au collectif féministe Les Jaseuses de m’avoir accueilli en son sein. J’ai également eu la chance d’être intégrée à un laboratoire extraordinaire, ALITHILA. Je remercie chaleureusement son équipe administrative, qui se plie toujours en quatre pour répondre à nos besoins. Mais surtout, c’est l’occasion pour moi d’adresser mes plus sincères remerciements aux autres doctorant·es du laboratoire, que je connais de près ou de loin. Sachez que votre soutien (notamment sur le Discord) a été d’un grand secours dans les moments difficiles. Je ne prendrai pas le risque de tous·tes les citer, de peur d’en oublier certain·es : iels se reconnaîtront. Néanmoins, je ferai une entorse à cette règle pour mes deux frère et sœur de galère : Karolina

et Philippe. Du fond du cœur, merci pour tout le soutien apporté au quotidien. Je suis profondément heureuse et reconnaissante de vous avoir croisé·es sur ma route.

Pour finir, *rien* n'aurait pu être possible sans le soutien infailible et l'amour inconditionnel de ma famille : ceux de mon frère (toi et moi n'avons jamais eu besoin de mots), et surtout ceux de mes parents. Vous êtes un modèle de persévérance et d'abnégation dont j'essaie toujours d'être à la hauteur. Il n'y a pas de mots pour exprimer une telle gratitude, que des actes. Mais quand même : merci, pour tout. Je vous aime.

Et à toi, mon amour, le phare dans mes nuits de doute et de désespoir. Tu me portes. Ne puisse rien ni personne jamais nous séparer.

Juin 2022

# Sommaire

|  |           |
|--|-----------|
| <b>REMERCIEMENTS</b>   | <b>3</b>  |
| <b>SOMMAIRE</b>  | <b>5</b>  |
| <b>INTRODUCTION</b>  | <b>9</b>  |
| UNE REFLEXION SUR LES INDIVIDUS (FEMININS)   | 9         |
| LITTERATURES CONTEMPORAINES ET INDIVIDUALITES  | 11        |
| POURQUOI LE(S) FEMINISME(S) ?  | 17        |
| METHODE : POSITION SCIENTIFIQUE, CORPUS ET PLAN  | 20        |
| <b><u>PARTIE I : LES REPRESENTATIONS LITTERAIRES (HETERO)NORMALISTES</u></b>                     |           |
| <b><u>DES ROLES SOCIO-CULTURELS FEMININS</u></b>   | <b>29</b> |
| <b>AU COMMENCEMENT : L'EXPRESSION DE L'(HETERO)NORMALISME</b>                                    | <b>29</b> |
| <b>CHAPITRE 1 : L'INDIVIDU (HETERO)SEXUEL FEMININ</b>  | <b>35</b> |
| I. L'APPARENCE FEMININE : UN BILLET D'ENTREE VERS L'(HETERO)SEXUALISATION                        | 36        |
| I.1. Une goutte de trop, une goutte de moins : déssexualisation et exclusion                     | 37        |
| I.2. À la poursuite de l'individu (hétéro)sexuel   | 46        |
| II. L'INDIVIDU (HETERO)SEXUEL FEMININ : PREMIERE ETAPE SUR LE CHEMIN DE L'(HETERO)NORMALISME     | 50        |
| II.1. La réification, ou le déni du désir féminin dans l'hétérosexualité                         | 50        |
| II.2. Le jugement de la sexualité excessive, ou le rejet d'une (hétéro)sexualité hors cadre      | 58        |
| <b>CHAPITRE 2 : LA COMPAGNE</b>  | <b>68</b> |
| I. COLMATER LA BRECHE : DE LA STABILITE AFFECTIVE A L'ACQUISITION D'UN STATUT SOCIAL ET CULTUREL | 70        |
| II. DES INDIVIDUALITES AU SERVICE DE L'AUTRE (MASCULIN)  | 75        |
| II.1. Sexualité et conjugalité   | 75        |
| II.2. Conjugalité et vie quotidienne   | 86        |
| <b>CHAPITRE 3 : LA MERE</b>  | <b>98</b> |
| I. MATERNITE ET (SACRIFICE D') INDIVIDUALITES  | 100       |

|   |            |
|---|------------|
| I.1. Filles et mères : les prémisses du sacrifice ?                           | 100        |
| I.2. Maternités et individualités : la difficulté de la conciliation          | 106        |
| II. LA MATERNITE : L'INTEGRATION (HETERO)NORMALISTE ULTIME ?                  | 120        |
| II.1. Mère dans sa chair : la spiritualité sacralisée                         | 120        |
| II.2. La maternité profanée ou l'échec de l'intégration                       | 124        |
| <b>CHAPITRE 4 : LA (FEMME) VIEILLISSANTE</b>                                  | <b>134</b> |
| I. PERCEVOIR LA VIEILLESSE D'AUTRUI, ENTRE SOLLICITUDE ET DEGOUT              | 136        |
| II. VIEILLIR (AU FEMININ)   | 143        |
| II.1. Corps et sexualité : les individualités à l'épreuve du <i>male gaze</i> | 143        |
| II.2. Appréhender la vieillese féminine : une question de discours ?          | 149        |
| <b>FINALEMENT : DES SINGULARITES AU SEIN DE L'(HETERO)NORMALISME</b>          | <b>155</b> |

## **PARTIE II : VERS UNE INDIVIDUALITE LIBRE ET COLLECTIVE ?** **159**

**AU COMMENCEMENT : L'INDIVIDU (FEMININ) LIBRE ET EPANOUI, LE SUJET PRIVILEGIE DE LA SPÄTMODERNE ?** **159**

### **CHAPITRE 5 : L'EXPRESSION DES INDIVIDUALITES AU SORTIR DE L'(HETERO)NORMALISME** **166**

|   |     |
|---|-----|
| I. STRATEGIES DE REINVENTION ET PRATIQUES <i>QUEER</i> DE GENRES ET DE SEXUALITES | 167 |
| I.1. Stratégies de résistance : réinventer son genre et sa sexualité              | 169 |
| I.2. Iels sont là, iels sont <i>queer</i> !                                       | 182 |
| I.3. La liberté individuelle dans l'articulation triadique genre-sexualité-race   | 196 |
| II. UNE REFLEXION SUR L'IDENTITE : DE L'IMPORTANCE DE SA CONTINGENCE              | 207 |
| II.1. Le corps contingent   | 209 |
| II.2. La contingence de l'identité : un mode de pensée et de vie ?                | 213 |

### **CHAPITRE 6 : DE L'INDIVIDU VERS LE COLLECTIF, LE REINVESTISSEMENT DE LA SINGULARITE** **221**

|  |            |
|--|------------|
| I. LES INDIVIDUALITES DE LA SPÄTMODERNE : UNE (DE)POLITISATION ?             | 223        |
| II. DES PLURALITES SINGULIERES : DE L'ETRE-SORORAL AU CONTINUUM <i>QUEER</i> | 236        |
| II.1. L'être-sororal, le point de départ d'une sororité de corps et d'action | 236        |
| II.2. Le continuum <i>queer</i> : la déstabilisation par la sollicitude      | 257        |
| <b>FINALEMENT : DES SINGULARITES PLURIELLES AUX PLURALITES SINGULIERES</b>   | <b>278</b> |

## **PARTIE III : DES PERSONNAGES AUX LECTEUR·RICES, L'INFLUENCE DE LA FICTION SUR LA « REALITE »** **281**

|   |                   |
|---|-------------------|
| <b>AU COMMENCEMENT : LES INDIVIDUALITES FEMININES ET LA LITTERATURE</b>                                   | <b>281</b>        |
| <b>CHAPITRE 7 : DES THEORIES DE LA RECEPTION AU SERVICE DE LA MAUVAISE LECTURE</b>                        | <b>292</b>        |
| I. DE LA FICTION A LA REALITE (?) : UNE COURTE HISTOIRE DES ETUDES DE RECEPTION                           | 294               |
| I.1. L'influence réciproque de la littérature sur le monde non fictif                                     | 294               |
| I.2. Une courte histoire de la réception  | 299               |
| II. LA LECTURE COMME PERFORMANCE SINGULIERE : LECTEUR·RICES ET PERSONNAGES                                | 302               |
| II.1. La lecture comme performances   | 304               |
| II.2. Le schéma en triptyque des instances de lecture   | 307               |
| II.3. Les figures du personnage   | 311               |
| III. ÉMOTIONS, SYMPATHIE, EMPATHIE : LA (DES)IDENTIFICATION DU SOI LECTEUR·RICE A L'AUTRE (PERSONNAGE)    | 314               |
| III.1. « Vraies » ou « fausses » émotions ?   | 314               |
| III.2. Empathie et sympathie : vers la (dés)identification  | 319               |
| III.3. (Dés)identification : la littérature créatrice de liens  | 325               |
| IV. LA CRITIQUE LITTERAIRE AMATEURE EN LIGNE : QUEL GAIN D'EXPERIENCE DE LA FICTION DANS LA NON-FICTION ? | 329               |
| IV.1. Le terrain : réseaux socionumériques de lecture et blogs littéraires                                | 329               |
| IV.2. Positions et méthodes   | 333               |
| IV.3. Hypothèses récapitulatives  | 335               |
| <b>CHAPITRE 8 : TRANSPOSITIONS ENTRE FICTION ET NON-FICTION DANS LA CRITIQUE AMATEURE EN LIGNE</b>        | <b>339</b>        |
| I. TENDANCES GENERALES DES RECEPTIONS EN LIGNE  | 341               |
| I.1. Appréciations, dépréciations et liens avec le monde non fictif sur Babelio et Lovelybooks            | 341               |
| I.2. Complément : les blogs littéraires   | 356               |
| II. DE LA THEORIE A LA PRATIQUE : UNE ANALYSE LITTERAIRE DE CRITIQUES EN LIGNE                            | 359               |
| II.1. Instances lectrices et effets-personnages   | 360               |
| II.2. Émotions et procédés émotionnels  | 372               |
| II.3. Les expériences de l' <i>Erfahrungswelt</i>   | 380               |
| <b>FINALEMENT : LECTURE DES SINGULARITES, PLURALITE DES EXPERIENCES DE LECTURE</b>                        | <b>390</b>        |
| <b>CONCLUSION</b>   | <b>394</b>        |
| <b><u>ANNEXE I : LISTE DES BLOGS REFERENCES PAR ŒUVRE POUR LA CRITIQUE LITTERAIRE</u></b>                 | <b><u>402</u></b> |



## **ANNEXE II : RECAPITULATIF DE L'ANALYSE LITTERAIRE DES CRITIQUES**

**(CHAPITRE 8)** **409**

---

### **BIBLIOGRAPHIE** **411**

---

|  |            |
|--|------------|
| CORPUS PRINCIPAL                                       | 411        |
| CORPUS SECONDAIRE                                      | 411        |
| AUTRES ŒUVRES ROMANESQUES MENTIONNEES                  | 412        |
| LITTERATURES (GENERAL)                                 | 412        |
| LITTERATURES (CORPUS)                                  | 413        |
| FEMINISMES ET INTERSECTIONNALITE                       | 414        |
| FEMINITES, FEMINISMES, LITTERATURES ET ARTS            | 415        |
| OUVRAGES OU CONTRIBUTIONS PHILOSOPHIQUES ET THEORIQUES | 416        |
| NORMES D'APPARENCE ET (HETERO)SEXUALITE                | 417        |
| CONJUGALITE  | 419        |
| MATERNITE  | 421        |
| VIEILLESSE   | 422        |
| ÉTUDES DE GENRES ET THEORIES <i>QUEER</i>              | 424        |
| SORORITE   | 426        |
| THEORIES DU <i>CARE</i>                                | 428        |
| ÉTUDES DE RECEPTION                                    | 428        |
| COMMUNICATIONS UNIVERSITAIRES                          | 432        |
| SITES INTERNET   | 433        |
| ARTICLES DE PRESSE                                     | 436        |
| PODCASTS ET EMISSIONS                                  | 437        |
| <b><u>INDEX DES NOMS PROPRES</u></b>                   | <b>438</b> |

# Introduction

*Notre première tâche est donc, semble-t-il, de toujours dissocier soigneusement « les femmes » (la classe à l'intérieur de laquelle nous combattons) et « la femme », le mythe. Car la-femme n'existe pas pour nous, elle n'est autre qu'une formation imaginaire, alors que « les femmes » sont le produit d'une relation sociale<sup>1</sup>.*

## Une réflexion sur les individus (féminins)

Si ces recherches ont pour principal sujet les représentations littéraires féminines et *queer*, et si elles entrent de ce fait en écho avec tout un pan de réflexions *queer*/féministes<sup>2</sup>, elles naissent avant tout du souhait de parler d'individus<sup>3</sup> et de littératures, dans une dynamique de comparaison entre les espaces littéraires français et germanophone. Cette volonté part d'un simple constat : malgré les avancées certaines permises par les multiples mouvements féministes, *la femme* continue à être nommée au singulier<sup>4</sup>. Pourtant, l'histoire du féminisme a montré que prendre la parole au nom de toutes les femmes, quand on en incarne uniquement une possibilité parmi tant d'autres, peut desservir la cause au lieu de l'aider vraiment. C'est dans ce sens que la chercheuse Marie-Jo Bonnet s'exprime. Elle définit en effet les Gouines Rouges<sup>5</sup>, dont elle était membre, comme un « groupe de femmes en révolte contre la domination phallique en pointant l'impasse théorique d'un féminisme universaliste qui abolit toute différence derrière l'égalité à commencer par le désir lesbien<sup>6</sup> ». Cet effacement de la

---

<sup>1</sup> Monique WITTIG, *La Pensée straight* [1992], trad. Sam BOURCIER, Paris, Balland, 2001, p. 59.

<sup>2</sup> Voir Antke ENGEL, *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus*, Bielefeld, transcript, 2009, p. 87-88. L'auteur·e emploie le terme « *queer*/féministisch » pour signifier l'égalité entre ces deux courants des études de genres, mais aussi leur autonomie en même temps que leur interdépendance.

<sup>3</sup> Le terme « individu » employé sans adjectif pour le qualifier désigne pour moi un être humain neutre considéré indépendamment de son genre, comme dans la langue allemande. Je choisis donc de conserver son genre linguistique.

<sup>4</sup> Cet emploi du singulier est particulièrement flagrant en français, notamment dans la désignation de la journée du 8 mars, encore appelée « journée de la femme » par certain·es journalistes ou personnalités publiques. L'anglais *Women's day* et l'allemand *Frauentag* sous-entendent le pluriel, mais ne garantissent pas pour autant l'abandon d'une perception uniformisée du sexe et du genre féminins. C'est ce que démontre d'ailleurs Svenja FLASSPÖHLER, *Die potente Frau : für eine neue Weiblichkeit*, Berlin, Ullstein, 2018. Dans son livre, l'auteure consacre un sous-chapitre à ce que veut *la femme* (« Was will die Frau ? », p. 23-26).

<sup>5</sup> Les Gouines Rouges étaient un groupe de femmes lesbiennes militantes, dont l'existence dans les années 1970 est contemporaine à celle du FHAR (Front homosexuel d'action révolutionnaire) et du MLF (Mouvement de libération des femmes).

<sup>6</sup> Marie-Jo BONNET, *Qu'est-ce qu'une femme désire quand elle désire une femme ?*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 152.

divergence est ce qui fera aussi s'élever les voix des féministes américaines noires et contribuera à l'avènement du *Black Feminism*.

Toutefois, une attention trop grande portée aux individus en tant qu'entités uniques et séparées les unes des autres pourrait facilement être taxée d'égoïsme et, surtout, d'individualisme. Dans un sens, c'est ce qui transparait dans la définition que Miguel Benasayag donne de l'individu :

Complexe, insaisissable, inquiétant, de plus en plus virtuel, violent, lointain..., tel se présente le « monde ». Face à lui, un petit personnage impuissant et triste qui ne peut que le regarder dans une totale extériorité : l'individu. Création de la modernité, l'individu est ce personnage prétendument autonome qui occuperait le centre du monde<sup>7</sup>.

L'autonomie des individus, c'est-à-dire leur capacité à être les uniques responsables de leur propre vie, est une des valeurs essentielles prônées par les systèmes modernes avancés qui dominent la période contemporaine<sup>8</sup>. Il suffit de penser à tous ces récits de *self-made men*<sup>9</sup> (on parle plus rarement de *self-made women* ou de *self-made people*). Ces histoires suscitent l'admiration et propagent l'idée d'un avenir sans entraves, à condition de prendre en main son destin. Cette autonomie serait donc atteignable, peu importe les conditions sociales qui forment les individus<sup>10</sup> ; parfois, ces conditions sociales sont même considérées comme un atout, comme un attribut qui rend uniques les parcours individuels<sup>11</sup>. En fin de compte, cette perception des individus se trouve à mi-chemin entre ce que le philosophe Axel Honneth, reprenant les pensées de Georg Simmel, nomme d'un côté « l'individualisme de l'égalité » et, de l'autre, « l'individualisme qualitatif ». Le premier est plutôt inspiré des modes de pensée du monde roman et correspond à l'autonomie de l'individu ; le second prend sa source dans le romantisme allemand, qui traite les individus en termes de singularités<sup>12</sup>.

Mes propres réflexions rejoignent d'abord cette volonté du romantisme allemand d'appréhender les individus dans leurs singularités, et particulièrement les individualités<sup>13</sup> féminines<sup>14</sup> et *queer*. Mais je souhaite également prendre le contre-pied de l'individualisme en

---

<sup>7</sup> Miguel BENASAYAG, *Le Mythe de l'individu* [1998], trad. Anne WEINFELD, Paris, La Découverte, 2004, p. 9-10.

<sup>8</sup> Voir « Au commencement : l'individu (féminin) libre et épanoui, le sujet privilégié de la *Spätmoderne* ? », p. 161-163.

<sup>9</sup> Littéralement des « hommes qui se sont faits eux-mêmes ».

<sup>10</sup> C'est la rhétorique sur laquelle se basent les politiques néolibérales et méritocrates en opposition à des politiques plus interventionnistes.

<sup>11</sup> C'est ce que j'aborde notamment dans le Chapitre 6.

<sup>12</sup> Voir Axel HONNETH, *Das Ich im Wir : Studien zur Anerkennungstheorie*, Berlin, Suhrkamp, 2010, p. 205.

<sup>13</sup> « Individualités » est employé dans cette recherche comme un synonyme de « singularités ».

<sup>14</sup> Est comprise comme singularité féminine toute figure littéraire se définissant comme féminine ou que les lecteur·rices peuvent clairement identifier comme telle.

affirmant que l'autonomie n'est pas une condition intrinsèque de ces singularités, bien au contraire. Comme l'indique Judith Butler, « nous sommes liés l'un à l'autre par ce qui nous différencie, c'est-à-dire par notre singularité<sup>15</sup> ». Par conséquent, cette recherche vise à étudier les individualités, d'abord féminines et *queer*, en tant que telles, prises l'une après l'autre. Mais il s'agit surtout de rendre hommage à leur caractère rhizomique<sup>16</sup>, autrement dit à la manière dont ces singularités se lient et se nourrissent les unes les autres, mêlant ainsi individuel et collectif. Je partirai donc du singulier vers le pluriel, en montrant l'influence réciproque de l'un sur l'autre en lien avec la construction des représentations littéraires féminines et *queer* du corpus. Afin de créer un espace de protection pour ces individualités, l'emploi de désignations génériques, comme le mot « femme » au singulier, sera exclu autant que possible.

Toutes ces considérations sont donc étroitement liées au contexte contemporain, dont la tendance est à la (re)valorisation des expériences individuelles. Ce contexte peut être perçu d'un point de vue social, mais également et surtout littéraire, comme le souligne Carsten Rohde :

Was ist Kunst ? Was soll der Roman ? Welche Funktion hat das Ästhetische ? [...] Antworten auf diese ästhetikimmanenten Fragen hängen entscheidend davon ab, wie wir über folgende Fragen denken : Wie wollen wir leben ? Was ist wichtig ? Welches Lebensgefühl zeichnet gegenwärtige Generationen aus<sup>17</sup> ?

## Littératures contemporaines et individualités

Pourquoi choisir le prisme de la littérature pour étudier les individualités ? Au risque d'énoncer une évidence maintes fois mise en lumière, la réponse se situe dans le caractère représentatif de la littérature. Pour Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette,

[...] la représentation, même dans nombre de ses abstractions, se veut imitation du réel. Les personnages de roman sont dotés de réflexions, de fantasmes, etc., et ils interagissent avec

---

<sup>15</sup> Judith BUTLER, *Le Récit de soi* [2005], trad. Bruno AMBROISE et Valérie AUCOUTURIER, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 34.

<sup>16</sup> Voir Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 13. « N'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être ».

<sup>17</sup> Carsten ROHDE, « Ästhetische Debatten im literaturpolitischen Feld der Gegenwart – Ein Überblick in acht Schlaglichtern », dans Valentina DI ROSA et Jan RÖHNERT (éds.), *Im Hier und Jetzt : Konstellationen der Gegenwart in der deutschsprachigen Literatur seit 2000*, Köln, Böhlau Verlag, 2019, p. 83. Trad. April DUPONT (AD) : « Qu'est-ce que l'art ? Quel est le but du roman ? Quelle fonction l'esthétique occupe-t-elle ? [...] Les réponses à ces questions immanentes à l'esthétique dépendent de façon déterminante de la manière dont nous réfléchissons aux questions suivantes : comment voulons-nous vivre ? Qu'est-ce qui est important ? Quel sentiment de vie guide les générations présentes ? ».

d'autres personnages. Qui plus est, non seulement ce matériau d'analyse est-il stable, mais il est précisément mis au service d'un vouloir-dire<sup>18</sup>.

La littérature se fait donc le reflet, même abstrait, d'individualités à la fois construites par des conditions internes, mais aussi par l'environnement dans lequel elles évoluent et par les liens qu'elles entretiennent les unes avec les autres. Boisclair et Dussault Frenette renvoient au fait de considérer les personnages de fiction comme des entités mentales discursivement constituées sur le modèle de personnes « réelles »<sup>19</sup>. Cela permet de recentrer le propos sur les singularités autour d'une littérature particulière : la littérature romanesque. En effet, une des caractéristiques fondamentales du genre romanesque réside dans l'importance accordée aux personnages et à leur construction. Le roman propose une imitation du monde, dans le sens des individus qui le composent. Comme les singularités déterminent intrinsèquement les personnes, la littérature romanesque s'avère tout à fait pertinente pour l'observation de ces individualités chez les figures qui s'en font le reflet.

Toutefois, la littérature romanesque reste un champ trop large pour les limites formelles de cette recherche. Étant donné que mes réflexions autour des singularités se nourrissent du contexte contemporain dans lequel j'évolue, la littérature contemporaine semble offrir un cadre tout indiqué pour l'étude des individualités. Cependant, il faut d'abord réaliser une tâche plus difficile qu'elle n'y paraît : définir le contemporain. Leonhard Herrmann et Silke Horstkotte qualifient le contemporain de « concept relatif » qui dépend de la manière dont une personne perçoit un objet – ici un texte littéraire – comme étant lié à sa propre « Jetztzeit », son propre « temps présent ». Ainsi, les auteur·es considèrent que toute littérature qui apparaît pareillement contemporaine à chaque lecteur·rice relève du fantasme<sup>20</sup>. Pour des raisons pratiques, Herrmann et Horstkotte finissent tout de même par situer le début de la littérature contemporaine aux premières années de la décennie 1980<sup>21</sup>. Iels ajoutent cependant que « la littérature contemporaine n'est pas seulement un repère temporel ; elle est une hypothèse interprétative qui questionne le rapport immédiat d'un texte aux discours de son temps<sup>22</sup> [...] ».

---

<sup>18</sup> Isabelle BOISCLAIR, Catherine DUSSAULT FRENETTE, « Avant-propos », dans Isabelle BOISCLAIR et Catherine DUSSAULT FRENETTE (éds.), *Femmes désirantes : art, littérature, représentations*, Montréal, Remue-ménage, 2013, p. 15.

<sup>19</sup> C'est notamment la définition que donne Claudia Hillebrandt. Je la présente au Chapitre 7, p. 312, pour expliciter le lien entre personnages et personnes non fictives, dans le cadre des lectures des individualités par le biais de la critique littéraire en ligne.

<sup>20</sup> Voir Leonhard HERRMANN, Silke HORSTKOTTE, *Gegenwartsliteratur : eine Einführung*, Heidelberg, J.B. Metzler, 2016, p. 1.

<sup>21</sup> Voir *ibid.*, p. 2.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 4. « Gegenwartsliteratur ist damit nicht allein eine Epochenzuweisung, sondern eine Interpretationshypothese, die die unmittelbare Bezogenheit eines Textes auf Diskurse der eigenen Zeit unterstellt [...] ». Trad. AD.

Partant de ces observations, j'ai choisi de m'intéresser à la littérature parue après 2000, puisque cette époque correspond à mon temps présent. Je peux ainsi mettre cet échantillon littéraire en perspective avec les discours, notamment sur les genres et les sexualités, qui résonnent actuellement et depuis le début de cette période autour de moi.

À ce stade, il est nécessaire de se pencher sur certaines des caractéristiques concrètes de la littérature contemporaine, qui permettraient de mieux définir les contours de cet objet d'étude. Dans *Réparer le monde*, Alexandre Gefen donne son interprétation de la littérature française contemporaine :

À travers un retour au sujet et au réel débuté dans les années 1980, une attention nouvelle portée au monde, un intérêt renouvelé pour les problématiques de la transmission et de l'identité, elle se veut un instrument de construction de soi, de réflexion morale aiguisée. Si elle refuse de devenir un simple divertissement, la littérature française contemporaine a l'ambition de prendre soin de la vie originaire, des individus fragiles, des oubliés de la grande histoire, des communautés ravagées, de nos démocraties inquiètes, en offrant au lecteur sa capacité à penser l'impératif d'individuation, à faire mémoire des morts, à mettre en partage des expériences sensibles ou à inventer des devenirs possibles [...] <sup>23</sup>.

La littérature contemporaine française est donc éminemment implantée dans le réel, entre autres parce qu'elle met en scène les constructions identitaires des personnes vulnérables et jusqu'à présent marginalisées. Toutefois, elle n'est pas frontalement politique : elle laisse aux lecteur·rices le soin d'en tirer leurs propres conclusions concernant les constructions individuelles et collectives dans un contexte social donné. En cela, ces réflexions font écho à ce que Leonhard Herrmann et Silke Horstkotte appellent la « nouvelle narration » qui caractérise la littérature contemporaine allemande : « La "nouvelle narration" est certes apolitique dans le sens d'un engagement direct pour ou contre les évolutions sociales. Mais elle continue néanmoins de s'observer comme une analyse critique de sa propre existence immédiate <sup>24</sup> ». On constate donc une proximité entre les littératures contemporaines française et allemande, qui se rejoignent notamment sur l'idée centrale des singularités qui se construisent dans un contexte réel mis en scène dans la littérature. Pour Christelle Reggiani, cette littérature permet justement l'expression des subjectivités féminines. Mais la chercheuse ne s'arrête pas là. Pour elle, l'un des autres aspects fondamentaux de la littérature contemporaine réside en

---

<sup>23</sup> Alexandre GEFEN, *Réparer le monde : la littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Corti, 2017, p. 10-11.

<sup>24</sup> Leonhard HERRMANN, Silke HORSTKOTTE, *Gegenwartsliteratur*, op. cit., p. 55. « Das "neue Erzählen" ist zwar apolitisch im Sinne eines unmittelbaren Engagements für oder gegen gesellschaftliche Entwicklungen, betrachtet sich jedoch durch und durch als kritische Analyse des eigenen, unmittelbaren Daseins ». Trad. AD.

« l'avènement d'une société écranique [sic] que la diffusion sociale de la télévision dans les années 1960 et 1970 avait commencé de faire émerger<sup>25</sup> ». La littérature contemporaine se confronte donc également à d'autres formes de diffusion, à d'autres mises en scène plus populaires du réel. Cette idée renvoie à un courant contemporain presque inexistant en France, mais très connu tant sur le marché que dans la recherche littéraires en Allemagne : la « Popliteratur » ou littérature pop. Herrmann et Horstkotte donnent une définition de ce courant. Il caractérise selon eux « des textes qui veulent mélanger la littérature avec des phénomènes de la culture populaire et qui, de cette façon, expérimentent de nouveaux moyens de création littéraire de la contemporanéité<sup>26</sup> ». Cette interprétation très large de la littérature pop remplit ici un but introductif ; j'y reviendrai lors de la justification du choix de mon corpus principal. Cela dit, les propos de Herrmann et Horstkotte ont le mérite de montrer en quoi la littérature pop est une forme extrême de contemporanéité, puisqu'elle joue avec des pratiques culturelles populaires en constante évolution. La littérature pop entretient donc un rapport singulier avec le temps et le présent, qui se décline en trois niveaux selon Eckhard Schumacher. D'abord, le terme allemand « Gegenwart » (le « présent » en français) désigne la présence spatiale ou spirituelle. Ensuite, il sert aussi à l'expression d'un événement qui se produit en même temps qu'on le décrit : c'est le « présent » que l'on conjugue. Enfin, le mot symbolise l'instant entre le passé et le futur. Pour Schumacher, la littérature pop a pour particularité de mobiliser les trois niveaux de présent, et pas seulement le dernier qui correspondrait plus facilement à la première idée que l'on se fait de la littérature contemporaine<sup>27</sup>. On peut donc émettre l'hypothèse que la littérature pop est une forme plus intense de littérature contemporaine. Elle laisse place aux singularités dans leurs pratiques quotidiennes, dans un contexte spatial, social et politique qui les influence et ne cesse d'évoluer. Néanmoins, comme je l'ai souligné un peu plus tôt, ce courant de la littérature contemporaine n'affiche aucune revendication frontalement politique. Autrement dit, et comme le suggère Yves Cïtton, il ne s'agit pas de politiser la littérature, mais de « littériser le politique<sup>28</sup> ». C'est ce que la recherche littéraire s'emploie à faire lorsqu'elle observe non pas la littérature au prisme du genre, mais le genre au prisme de la littérature.

---

<sup>25</sup> Christelle REGGIANI, « Depuis 1980 », dans Martine REID (éd.), *Femmes et littérature : une histoire culturelle II*, Paris, Gallimard, 2020, p. 430.

<sup>26</sup> Leonhard HERRMANN, Silke HORSTKOTTE, *Gegenwartsliteratur, op. cit.*, p. 56. Trad. AD : « Texte, die Literatur mit Phänomenen der Populärkultur verschmelzen wollen und auf diese Weise neue Mittel der literarischen Erzeugung von Gegenwartigkeit erproben ».

<sup>27</sup> Voir Eckhard SCHUMACHER, « Gerade Eben Jetzt – Schreibweisen der Gegenwart », dans Moritz BASSLER et Eckhard SCHUMACHER (éds.), *Handbuch Literatur & Pop*, Berlin ; Boston, De Gruyter, 2019, p. 167.

<sup>28</sup> Yves CÏTTON, *Lire, interpréter, actualiser* [2007], Paris, Éditions Amsterdam, 2017, p. 40.

Étudier le genre au travers de la littérature permet d'éviter toute généralisation. En effet, comme il existe une infinité de textes et, dans le cas présent, une infinité de romans, les possibilités de représenter le genre sont tout aussi illimitées que diverses. D'ailleurs, si l'on utilise le « genre » au singulier, c'est surtout, comme l'indique Fabienne Pomel, pour « insister sur le système<sup>29</sup> ». En réalité, c'est une pluralité de genres que la littérature contemporaine romanesque donne à voir. Toujours selon Pomel, la littérature s'attache à mettre en évidence le caractère construit des genres :

Le champ littéraire, en tant que lieu d'élaborations identitaires, apparaît comme un terrain privilégié où les représentations du genre sont construites aussi bien que déconstruites. La littérature peut ainsi travailler simultanément à configurer une norme binaire de genre, et à déconstruire ou à troubler cette norme<sup>30</sup>.

La démarche de ce travail consiste donc à montrer ces différentes façons dont la littérature agit sur le genre. C'est aussi l'objectif que remplissent d'autres recherches antérieures, et dans la lignée desquelles je souhaite inscrire ma recherche. Tout d'abord, dans sa thèse soutenue en 2012, Hélène Barthelmebs-Raguin s'attèle effectivement à démontrer « une impossibilité de parler de l'«identité féminine» au singulier<sup>31</sup> ». Toutefois, le but de son travail de recherche vise paradoxalement à prouver « l'existence de particularités spécifiquement féminines ; c'est-à-dire [...] une littérature identitaire sexuée<sup>32</sup> ». Certes, la première partie de ma recherche souhaite montrer dans quelle mesure le genre féminin est dépeint comme un parcours normé et unique. Mais l'étude des identités plurielles doit précisément servir à contourner les généralisations littéraires, à dépasser les catégories de genre et à questionner la pertinence du « féminin » face à la prolifération des identités de genres, des pratiques sexuelles et des manières de faire lien. Ainsi, je désire prendre en compte les dimensions *queer* et intersectionnelles, qui permettent justement d'interroger le genre comme norme. L'enjeu est de prouver que la dernière ne se forme pas exclusivement autour du premier, mais aussi par rapport à d'autres variables.

---

<sup>29</sup> Fabienne POMEL, « Au-delà de la binarité : les «régimes de genre» en littérature », dans Marie-Françoise BERTHU-COURTIVRON et Fabienne POMEL (éds.), *Le Genre en littérature : les reconfigurations Masculin/Féminin du Moyen Âge à l'extrême contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021, p. 15.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>31</sup> Hélène BARTHELMEBS-RAGUIN, *De la construction des identités féminines : regards sur la littérature francophone de 1950 à nos jours*, thèse de doctorat, Université de Haute-Alsace, 2012, p. 172.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 41.



L'autre recherche précurseur de celle que je présente aujourd'hui est celle que Heta Rundgren a menée dans sa thèse soutenue en 2016. La chercheuse y définit par le biais de la comparaison ce qu'elle appelle le « roman postnormale » :

Le roman postnormale raconte le conflit sexuel en réitérant les propos sexistes et les clichés ou stéréotypes genrés – (d)écrits souvent comme datés mais pourtant persistants. Il contribue ainsi à rendre visible le poids du normale dans le « réel » (d)écrit en langue ordinaire et apparemment « facile » à lire, attaché à une temporalité linéaire et, dans un sens, « progressiste ». Or, en (d)écrivant le discours social, le roman réaliste le dédouble : ainsi apparaissent les possibilités de l'ironie et d'une pratique de lecture qui présuppose une duplicité du dit<sup>33</sup>.

On retrouve là aussi le double mouvement qui guidera ce travail, entre norme construite d'un côté et déconstruction et prolifération des genres de l'autre. Par rapport à celle de Rundgren, l'enjeu de ma recherche consiste d'abord à poursuivre l'analyse des théories et pensées *queer* par le prisme d'autres littératures nationales, en réinvestissant notamment les savoirs et performances trans en plus des apports des théories lesbiennes. De plus, il s'agit d'approfondir la notion d'« entr'elles », cet espace de solidarité entre personnages minorisés<sup>34</sup> et lecteur·rices conceptualisé par Rundgren. Pour ce faire, je souhaite étudier la sororité et ses possibilités d'ouverture au-delà du genre féminin à travers la corporalité, et observer ensuite concrètement le rapport des lecteur·rices aux figures littéraires. Enfin, j'aimerais davantage intégrer une dimension intersectionnelle, sur laquelle je reviendrai un peu plus loin dans cette introduction. L'objectif consiste à montrer dans quelle mesure les (dé)constructions de genre sont le produit d'interactions avec d'autres paramètres constitutifs des identités sociales.

Ainsi, comme le résume Miriam Haller, la littérature représente « une aubaine pour l'analyse des processus performatifs », qui réitèrent la norme ou ouvrent la voie à d'autres possibles<sup>35</sup>. Cette conception du genre entre norme et performance est indissociable des théories féministes (actuelles) ; avant même l'emploi récurrent du « genre », c'est le féminisme qui s'attache à démontrer en quoi les catégories féminin/masculin sont des constructions qui ne

---

<sup>33</sup> Heta RUNDGREN, *Vers une théorie du roman postnormale. Féminisme, réalisme et conflit sexuel chez Doris Lessing, Märta Tikkanen, Stieg Larsson et Virginie Despentes*, thèse de doctorat, Université Paris 8, 2016, p. 126.

<sup>34</sup> Voir Rachele BORGHI, « Mon corps est mon terrain : répolitiser les études de genre pour construire des espaces de résistance » [en ligne], colloque international « L'espace et le genre », 1<sup>er</sup> juillet 2021. Borghi préfère l'adjectif « minorisé » à celui de « minoritaire », qui rappelle trop la dimension numérique. Or, quand on parle de « minorités », ce n'est pas pour souligner l'infériorité du nombre, mais celle de la position dans le rapport de force avec le groupe dominant.

<sup>35</sup> Miriam HALLER, « “Unwürdige Greiserinnen”. “Ageing trouble” im literarischen Text », dans Heike HARTUNG (éd.), *Alter und Geschlecht : Repräsentationen, Geschichten und Theorien des Alter(n)s*, Bielefeld, transcript, 2005, p. 62. « [ein] Glücksfall für die Analyse performativer Prozesse ». Trad. AD.

justifient en rien les inégalités. Partant de ces réflexions, et afin de poursuivre le travail, amorcé dans cette introduction, qui consiste à situer ma recherche sur les différents plans qu'elle rassemble, je propose de la positionner clairement au sein des divers courants féministes.

## **Pourquoi le(s) féminisme(s) ?**

À l'origine, le féminisme naît du désir des femmes d'être considérées comme les égales des hommes. Il est un mouvement militant et théorique qui vise à lutter contre les oppressions que connaissent les femmes et, plus généralement, contre l'ennemi à la source de ces oppressions : le patriarcat. Pour Carole Pateman, le patriarcat est partie intégrante du contrat social. Ce dernier se révèle en fait être un contrat sexuel basé sur l'idée d'une différence sexuelle qui n'octroie pas les mêmes droits aux individus :

La différence sexuelle est une différence politique ; la différence sexuelle est la différence entre liberté et sujétion. [...] Dans le contrat, les femmes sont assujetties. Le contrat (sexuel) est le moyen par lequel les hommes échangent leur droit naturel sur les femmes contre la sécurité du droit patriarcal civil<sup>36</sup>.

Le patriarcat consiste donc à l'origine en une domination hétérosexuelle des hommes sur les femmes. Il dérive en premier lieu du droit du père pour, plus généralement, « être rattaché à la position du maître<sup>37</sup> », comme l'indique Geneviève Fraisse dans la préface au *Contrat sexuel*.

Toutefois, on peut se poser la question de la pertinence actuelle du terme. D'abord, dès 1983, Christina Thürmer-Rohr établit la responsabilité des femmes dans l'institutionnalisation et le maintien du patriarcat, par le biais d'une notion qu'elle nomme « la complicité des femmes<sup>38</sup> ». Le patriarcat apparaît alors comme un concept désormais plus nuancé qu'une simple dichotomie entre oppresseurs et opprimés. Par ailleurs, les avancées significatives conquises par les vagues féministes successives contribuent également à ébranler la domination masculine. Ainsi, le patriarcat serait-il en fin de partie<sup>39</sup>, et avec lui le féminisme ?

Rien n'est moins sûr. Certes, selon Éric Macé, la distinction entre sexes, genres et sexualités, ainsi que le principe égalitariste en matière de droit qui permet aux femmes de se

---

<sup>36</sup> Carole PATEMAN, *Le Contrat sexuel* [1988], trad. Charlotte NORDMANN, Paris, La Découverte ; Institut Émile du Châtelet, 2010, p. 27.

<sup>37</sup> Geneviève FRAISSE, « À rebours. Préface », dans Carole PATEMAN, *Le Contrat sexuel*, op. cit., p. 10.

<sup>38</sup> Voir Christina THÜRMER-ROHR, « Aus der Täuschung in die Ent-täuschung - Zur Mittäterschaft von Frauen », *Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis*, vol. 6, n° 8, 1983, p. 11-25.

<sup>39</sup> Remarque inspirée du titre de Chantal REVAULT D'ALLONNES, *Patriarcat : fin de partie*, Paris, Harmattan, 2015.

fondre dans la masse salariale et sociale mettent à mal les conditions d'exercice du patriarcat<sup>40</sup>. Toutefois, le patriarcat n'aurait pas disparu pour autant. Il aurait plutôt muté vers une sorte d'arrangement de genre, que Macé qualifie de « postpatriarcal » et qu'il définit comme suit :

Arrangement de genre où la mise en asymétrie du masculin et du féminin n'est plus ni nécessaire ni légitime, conduisant cependant à des formes spécifiques de tensions collectives et subjectives dont l'enjeu conflictuel central est celui de l'approfondissement de la détraditionnalisation des dimensions genrées de la vie sociale, de la vie sexuelle et des identités, ou de la résistance à cette détraditionnalisation<sup>41</sup>.

Cette définition renvoie à des formes patriarcales plus insidieuses, qu'on appelle plus communément « sexisme ordinaire » ou « sexisme intériorisé ». Parler d'une domination masculine cisgenre<sup>42</sup> – mais aussi blanche, hétérosexuelle et bourgeoise – pleine et totale ne serait pas tout à fait correct, car cela ne rendrait pas justice aux nombreuses victoires féministes pour plus d'égalité et de droits. Cela dit, certains points restent encore à améliorer : à titre d'exemples non exhaustifs mais parlant d'eux-mêmes, on peut citer l'égalité effective des salaires<sup>43</sup> ou la désacralisation de la maternité<sup>44</sup>.

En miroir du patriarcat, le féminisme connaît lui aussi de profondes transformations qui soulignent la pluralité des mouvements et leur adaptabilité. Les recherches de Cornelia Möser participent justement à circonscrire les féminismes et à décrire les différences d'institutionnalisation et de débat entre la France et l'Allemagne. En effet, même si les théories féministes sont transnationales, les contextes nationaux influencent leur réception<sup>45</sup>. L'institutionnalisation du féminisme telle qu'elle démarre à la fin des années 1960 ne part pas du même constat en France ou en Allemagne. Outre-Rhin, cette institutionnalisation consiste en une réaction à la dépendance des femmes allemandes vis-à-vis de leurs maris. Jusqu'en 1977, en RFA, ces dernières doivent demander l'autorisation des hommes pour travailler, et les moyens dont elles disposent pour faire garder leurs jeunes enfants sont encore limités. En

---

<sup>40</sup> Voir Éric MACE, *L'Après-patriarcat*, Paris, Seuil, 2015, p. 73.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>42</sup> « Cisgenre » (abrégé « cis ») est un adjectif désignant toute personne dont l'assignation sexuelle à la naissance correspond à son identité et son expression de genre. Il s'oppose à l'adjectif « transgenre » (abrégé « trans »).

<sup>43</sup> Pour la France, voir Pierre BRETEAU, « #3novembre9h22 : l'inégalité salariale entre femmes et hommes repart à la hausse » [en ligne], *Le Monde*, 3 novembre 2021, [https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2021/11/03/3novembre9h22-l-inegalite-salariale-entre-femmes-et-hommes-repart-a-la-hausse\\_6100822\\_4355770.html](https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2021/11/03/3novembre9h22-l-inegalite-salariale-entre-femmes-et-hommes-repart-a-la-hausse_6100822_4355770.html), consulté le 12 avril 2022. Pour l'Allemagne, voir « Gender Pay Gap 2021 : Frauen verdienen pro Stunde weiterhin 18 % weniger als Männer » [en ligne], *Statistisches Bundesamt*, [https://www.destatis.de/DE/Presse/Pressemitteilungen/2022/03/PD22\\_088\\_621.html](https://www.destatis.de/DE/Presse/Pressemitteilungen/2022/03/PD22_088_621.html), consulté le 12 avril 2022. On remarque qu'en ex-RDA, l'écart persiste mais est beaucoup moins important, autour des 6 %.

<sup>44</sup> Une démarche en partie amorcée par les personnages du corpus dans le Chapitre 3.

<sup>45</sup> Voir Cornelia MÖSER, *Féminismes en traductions : théories voyageuses et traductions culturelles*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2013, p. 28.

France, l'institutionnalisation du féminisme débute avec le MLF (Mouvement de libération des femmes), créé à la suite de la révolution de mai 1968 et proche des théories marxistes et des milieux anarchistes<sup>46</sup>. De ce mouvement naissent plusieurs tendances, dont les deux plus représentatives sont celles du féminisme matérialiste et du féminisme différentialiste. Le premier, porté entre autres par Simone de Beauvoir, Monique Wittig et Christine Delphy, défend l'idée de catégories de genre qu'il faut abolir. Le second, notamment soutenu par Antoinette Fouque et Hélène Cixous, souhaite, quant à lui, mettre un terme à l'ordre symbolique qui place le masculin en position de domination, sans toutefois renier l'existence d'une différence féminine. En RFA, l'influence de la théorie différentialiste italienne de l'*affidamento*<sup>47</sup> a joué un rôle clé pour les féministes ouest-allemandes<sup>48</sup>, tandis que les féministes de la RDA s'appuient plutôt sur une analyse matérialiste des catégories de genre en termes de classes sociales. La réunification vient mettre en exergue les différences d'institutionnalisation du féminisme dans les deux pays. Les reproches que les deux « camps féministes » s'adressent sont représentatifs des affrontements qui se produisent aussi en France entre matérialisme et différentialisme. Les féministes de RDA accusent celles de RFA de ne pas avoir raisonné par rapport à l'oppression sociale de classe et d'avoir axé leur féminisme sur la différence, notamment entre les femmes. Elles considèrent cette direction comme étant à l'origine de leur difficulté à faire reconnaître leurs droits et à s'institutionnaliser. De l'autre côté, les féministes ouest-allemandes reprochent à leurs homologues de l'Est l'échec d'une stratégie paradoxale qui établit des catégories pour viser l'égalité. Elles cantonnent les féministes est-allemandes au rôle de victimes d'un État socialiste qui, sous couvert de leur attribuer des droits en matière d'avortement, de travail ou de garde d'enfants, renforçait son contrôle patriarcal sur ces forces de travail en devenir<sup>49</sup>.

Les débats sont donc houleux, mais prennent bientôt fin avec l'emploi du mot « genre », inconnu jusqu'aux années 1990 en Allemagne et jusqu'aux années 2000 en France. Pourtant, tout n'est pas encore gagné pour la théorie de la performance des genres. Cornelia Möser explique que, du côté français, le genre est perçu comme une théorie antifranaçaise. Cela s'explique par un antiaméricanisme exacerbé par la guerre en Irak et par le refus de se séparer

---

<sup>46</sup> Voir *ibid.*, p. 29-31.

<sup>47</sup> Voir Chapitre 6, p. 244.

<sup>48</sup> Voir Cornelia MÖSER, *Féminismes en traduction, op. cit.*, p. 56-60.

<sup>49</sup> Voir *ibid.*, p. 113. Concernant les débats qui opposaient les féministes matérialistes et différentialistes en France, voir p. 297.

de la « singularité française », rapportée à l'art de l'amour et à la différenciation des sexes<sup>50</sup>. Les féministes allemandes, quant à elles, sont d'abord réticentes à l'idée de la performativité de Judith Butler, qui suggère une primordialité de l'acte sur l'acteur·rice qui performe. Or, cela va à l'encontre du réinvestissement des termes de Nietzsche<sup>51</sup>. Toutefois, un féminisme de la performativité a fini par s'imposer de manière consensuelle. Il reconnaît les genres comme des constructions sociales et comme des performances. Fabienne Pomel interprète la performance comme le « résultat d'un ensemble d'énoncés et d'actions qui affirment socialement une posture genrée sans substrat métaphysique, ontologique voire anatomique, dans un éventail de possibles qui ne se limitent pas à un genre féminin opposé à un genre masculin<sup>52</sup> ». La performativité permet ainsi de s'attaquer à l'un des plus grands obstacles du féminisme. Selon Judith Butler, s'il est parfois si difficile de se revendiquer féministe, c'est que le mouvement a longtemps désigné un sujet « femme » fixe, que peu de personnes peuvent précisément définir et à travers lequel elles se sentent finalement peu représentées. Butler poursuit : « Peut-être la “représentation” finira-t-elle paradoxalement par n'avoir de sens pour le féminisme qu'au moment où l'on aura renoncé en tout point au postulat de base : le sujet “femme”<sup>53</sup> ». Cela justifie la position *queer*/féministe de cette recherche. En effet, l'un de ses objectifs réside dans la mise en contraste de la performance normée attendue des identités de genre (féminin) avec le (contre-)pouvoir représentatif de la déstabilisation des identités par la réinvention des genres et des sexualités et par les pratiques *queer*. L'enjeu consiste à radicaliser cette recherche au sens où l'entend Gudrun-Axeli Knapp. Pour elle, la déradicalisation de la recherche scientifique réside justement dans la fixité des identités prises en dehors de leur contexte historique, culturel et social<sup>54</sup>.

## **Méthode : position scientifique, corpus et plan**

Avant d'entrer dans le vif des questions que soulève ce travail et des réponses qu'il souhaite y apporter, deux points méthodologiques importants restent à préciser. Le premier est étroitement

---

<sup>50</sup> Voir Cornelia MÖSER, « Aspekte der Gender-Debatte in Frankreich und Deutschland », *Trajectoires*, n° 1, 2007, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'Allemagne (CIERA), p. 14.

<sup>51</sup> Voir Cornelia MÖSER, *Féminismes en traductions*, *op. cit.*, p. 146-148.

<sup>52</sup> Fabienne POMEL, « Au-delà de la binarité : les “régimes de genre” en littérature », *op. cit.*, p. 17.

<sup>53</sup> Judith BUTLER, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], trad. Cynthia KRAUS, Paris, La Découverte, 2005, p. 67.

<sup>54</sup> Voir Gudrun-Axeli KNAPP, *Zum Problem der Radikalität in der feministischen Wissenschaft*, Oldenburg, Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg, 1990, p. 15-16.

lié à la démarche que j'ai entreprise dès le début de cette introduction, à savoir le positionnement de cette recherche dans l'ensemble des champs qu'elle touche. En tant que chercheuse et auteure de cette étude, j'aimerais également affirmer ma propre position. C'est une pratique encore peu courante dans le domaine scientifique général. Pourtant, la théorie des savoirs situés émerge déjà dans les années 1980 et participe à la valorisation des points de vue minoritaires et subjectifs face à l'exclusif point de vue objectif dominant<sup>55</sup>. Les auteures du dossier « Situer la théorie : pensées de la littérature et savoirs situés » résument la théorie des savoirs situés en expliquant qu'elle « postul[e] que toute production de connaissance est historiquement et socialement située<sup>56</sup> ». Les auteures poursuivent :

L'enjeu, en études littéraires comme dans d'autres champs disciplinaires, est de produire des descriptions du monde plus solides scientifiquement, plus complètes et plus complexes, en prenant en compte les conditions matérielles qui les façonnent ou les intérêts de celles et ceux qui les élaborent, et en s'intéressant particulièrement aux angles morts que leur position dans les rapports sociaux leur dissimule<sup>57</sup>.

Les savoirs situés sont donc tout le contraire d'une restriction par la subjectivité. Reconnaître les limites de sa propre position, c'est ouvrir la voie au débat et donner la voix à d'autres qui peuvent eux-mêmes exprimer leur propre point de vue et participer à l'enrichissement de la recherche. C'est une posture exigeante, comme en témoigne Donna Haraway, à laquelle revient la maternité de la théorie des savoirs situés. Haraway prévient justement des dangers des savoirs situés. Ils résident principalement dans le fait d'idéaliser ou de s'appropriier les points de vue minoritaires, alors qu'on souhaite parler à partir de ces points de vue, sans s'y projeter complètement. Elle précise que « les points de vue des assujettis ne sont pas des positions "innocentes". Au contraire, ils sont privilégiés parce qu'en principe moins susceptibles d'autoriser le déni du noyau critique et interprétatif de tout savoir<sup>58</sup> ». Pour pallier ce risque, la chercheuse conseille de reconsidérer la manière dont on pense « être » : « "Être" est beaucoup plus problématique et contingent [...]. Nous ne sommes pas immédiatement présents à nous-mêmes<sup>59</sup> ». Autrement dit, il ne s'agit pas de percevoir uniquement les individualités littéraires comme étant en construction. Je dois prendre en compte que je le suis également et élaborer

---

<sup>55</sup> Voir Marie-Jeanne ZENETTI, Flavia BUJOR, Marion COSTE, *et al.*, « Situer la théorie et les pratiques de recherche en études littéraires » [en ligne], *Fabula-LhT*, n° 26, 2021, <https://www.fabula.org:443/lht/26/introduction.html>, consulté le 23 février 2022.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> Donna HARAWAY, « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle » [1988], trad. Denis PETIT et Nathalie MAGNAN, dans *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exils, 2007, p. 119.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 121.

mon « *standpoint* » de chercheuse, qui « ne se confond pas avec un point de vue individuel, ni avec une “position” sociale : il est l’objet d’une conquête, s’élabore dans le temps et dans les échanges<sup>60</sup> ». Cette recherche, qui offre les deux à la fois, semble être un cadre idéal à la naissance de ce *standpoint*, capital aussi pour la littérature comparée<sup>61</sup>. Ma première démarche dans cette direction consiste à rappeler, en reprenant les propos de Maxime Decout, qu’« une œuvre n’est nullement une chose objective mais une représentation mentale que chacun se forge à partir de son interprétation, de ses impressions et de ses souvenirs<sup>62</sup> ». Par conséquent, si je choisis, en m’intéressant exclusivement à des personnages féminins et *queer*, de faire une lecture *queer*/féministe des ouvrages du corpus, cela n’exclut aucunement la possibilité d’autres lectures. Il existe autant d’interprétations d’un texte que de lecteur·rices ; cette étude est donc une proposition de lecture parmi d’autres qui, comme l’indique Yves Citton, détermine la dimension de cette recherche, mais pas ses résultats<sup>63</sup>. De cette façon, j’espère qu’elle saura susciter le débat et faire ainsi avancer la recherche.

Le deuxième point méthodologique sur lequel je souhaite m’attarder concerne une idée déjà plusieurs fois évoquée depuis le début de cette introduction. En effet, les individualités se forgent dans un contexte social et culturel donné, par rapport à différents paramètres sociaux qui s’entrecroisent souvent. C’est ce que l’on appelle l’intersectionnalité. La notion, introduite pour la première fois par la chercheuse féministe africaine-américaine Kimberlé Williams Crenshaw en 1989, est moins une théorie qu’un « outil analytique, heuristique ou herméneutique<sup>64</sup> » donnant à penser les différents points d’oppression que sont la race<sup>65</sup> et le

---

<sup>60</sup> Marie-Jeanne ZENETTI, Flavia BUJOR, Marion COSTE, *et al.*, « Situer la théorie et les pratiques de recherche en études littéraires », art. cit.

<sup>61</sup> Voir Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, « Theoretical Introduction », dans Nikol DZIUB et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (éds.), *Comparative Literature in Europe : Challenges and Perspectives*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2019, p. 10.

<sup>62</sup> Maxime DECOUT, *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, Minuit, 2021, p. 99.

<sup>63</sup> Voir Yves CITTON, *Lire, interpréter, actualiser, op. cit.*, p. 95.

<sup>64</sup> Kimberlé WILLIAMS CRENSHAW, « Les “voyages de l’intersectionnalité” », trad. Aurélie CAILLEAUD, dans Marta ROCA I ESCODA, Farinaz FASSA et Éléonore LEPINARD (éds.), *L’Intersectionnalité : enjeux théoriques et politiques*, Paris, La Dispute, 2016, p. 48.

<sup>65</sup> Longtemps, la question s’est posée d’utiliser le mot « race » dans cette recherche, qui revêt une importance majeure au sein de l’intersectionnalité états-unienne et du corpus. En français, la constitution interdit son usage depuis 2013. Mais en prêtant une oreille attentive aux propos d’autodésignation des militant·es du mouvement *Black lives matter* en France, je me suis rendu compte que les enjeux du terme, eux, n’ont pas disparu. Dans Emilie DEVRIENDT, Michèle MONTE, Marion SANDRE, « Analyse du discours et catégories “raciales” : problèmes, enjeux, perspectives », *Mots. Les langages du politique*, vol. 116, n° 1, E.N.S. Éditions, 2018, les auteures précisent : « [...] il est acquis que les races [biologiques] n’existent pas. En revanche, on ne peut nier l’existence de la “race” si l’on désigne par là un rapport social aux manifestations concrètes (stigmatisation, discrimination, oppression, exploitation) pour les personnes ou groupes racisés. De fait, l’invalidation scientifique du concept n’a pas mis fin aux processus de racisation, ni au racisme », p. 17. Dans le vocabulaire militant, il est effectivement souvent question de « personnes racisées » ou « racialisées ». Ces termes désignent respectivement une mise en lien directe de la catégorisation avec les rapports d’oppression raciste, entre racisant·e et racisé·e, et le processus d’identification raciale, comme « désignation générique » qui intervient dans les constitutions de groupes

genre en tant qu'articulation. L'intersectionnalité est donc un concept charnière du *Black Feminism* auquel contribue Crenshaw, et s'est même ouverte à de nouvelles imbrications avec la classe sociale, l'âge, les préférences sexuelles ou encore l'état de santé physique et mentale. Cependant, pour Sirma Bilge, cette extension est problématique puisqu'elle relègue au second plan l'existence des femmes non blanches pour se concentrer principalement sur l'articulation genre/classe<sup>66</sup>. En s'exprimant ainsi, la chercheuse ne se prononce pas contre une observation du genre en intersection avec la classe sociale, mais plutôt contre une utilisation du terme d'intersectionnalité dépossédée de sa généalogie et de sa valeur de savoir situé. Il me semble que cette remarque est tout à fait pertinente. L'intersectionnalité est un outil fondamental pour examiner l'intersection entre races et genres dans les espaces littéraires ciblés. De plus, comme le dit Adrienne Rich elle-même, cet instrument est utile pour garder le questionnement ouvert sur le privilège de ma propre « blanchitude<sup>67</sup> » – un autre élément qui contribue à construire mon *standpoint*. L'intersectionnalité ainsi nommée concerne donc avant tout l'analyse des intersections entre races et genres. Cela dit, cette restriction n'exclut pas l'étude des autres articulations du genre avec la classe sociale, l'âge, les préférences sexuelles<sup>68</sup> ou encore l'état de santé mentale qui ressortent dans les textes du corpus. À mon sens, donner à ce travail une intention intersectionnelle est indispensable pour restituer la pluralité des individualités littéraires du corpus, qui sont aussi le résultat de ces diverses intersections propres à chacune.

D'ailleurs, il est maintenant temps de présenter le corpus principal. La partie française se compose des trois volumes de la trilogie *Vernon Subutex*<sup>69</sup> de Virginie Despentes. La partie

---

politiquement mobilisés notamment. Autrement dit, pour donner une définition claire d'Elsa Dorlin citée par les auteures du précédent article, « race est ainsi (comme sexe) le nom d'une catégorie "conceptuellement équivoque" : à la fois "vieux" catégorie idéologique prétendument naturelle, "nouvelle" catégorie d'analyse critique des rapports de domination, et catégorie politique de subjectivation (de soi) ou d'abjection (de l'autre) », p. 18. C'est dans ce sens que le terme « race » sera employé. Même s'il reste une notion glissante qui peut être sujette à mauvaises interprétations malgré cette longue explication, il est à mon sens le terme le plus adapté pour révéler les rapports d'oppression raciste qui n'ont malheureusement pas disparu malgré l'effacement du mot de la constitution française. Quant à l'utilisation de l'adjectif « racisé-e », qu'on retrouvera aussi dans ce travail de recherche, je renvoie à la définition de la racisation de Yumiko TAHATA, « Définir "les Français", une question de race ? Analyse des formes de racisation dans les débats parlementaires sur la nationalité et l'immigration (1981-2012) », *Mots. Les langages du politique*, vol. 116, n° 1, E.N.S. Éditions, 2018, p. 39 : « Dans cette perspective, le majoritaire est considéré comme le référent général et universel, celui qui ne diffère de rien. Le minoritaire est, lui, construit par la spécificité de ses traits qui sont jugés différents par rapport à cette référence majoritaire ».

<sup>66</sup> Voir Sirma BILGE, « Plaidoyer pour une intersectionnalité critique non blanchie », dans Marta ROCA I ESCODA, Farinaz FASSA et Éléonore LEPINARD (éds.), *L'Intersectionnalité : enjeux théoriques et politiques*, op. cit., p. 98.

<sup>67</sup> Adrienne RICH, *La Contrainte à l'hétérosexualité et autres essais* [1979-2007], trad. Françoise ARMENGAUD, Lisette GIROUARD, Christine DELPHY, et al., Carouge ; Lausanne, Mamamélis ; NQF, 2010, p. 112.

<sup>68</sup> Même si j'aurai l'occasion de montrer, surtout dans la deuxième partie, que genres et sexualités ont tout intérêt à ce qu'on les traite séparément dans le cadre des pratiques *queer*.

<sup>69</sup> Virginie DESPENTES, *Vernon Subutex 1* [2015], Paris, Livre de Poche, 2017 ; *Vernon Subutex 2* [2015], Paris, Livre de Poche, 2018 ; *Vernon Subutex 3* [2017], Livre de Poche, 2018. Pour alléger la lecture, les titres de ces textes seront abrégés comme suit : VS1, VS2 et VS3.



allemande, quant à elle, est constituée des trois livres de la trilogie de l’auteure allemande Angelika Klüssendorf (*Das Mädchen*<sup>70</sup>, *April*<sup>71</sup>, *Jahre später*<sup>72</sup>) et du deuxième roman de Charlotte Roche, *Schoßgebete*<sup>73</sup>. Si le corpus principal semble au premier abord plus fourni du côté germanophone, c’est pour compenser la large palette de personnages féminins et *queer* dépeints dans *Vernon Subutex*, sur lesquels je me concentrerai d’ailleurs exclusivement<sup>74</sup>. En effet, puisque l’intérêt du travail repose sur la pluralité des individualités et donc sur la place laissée aux personnages dans les textes, il me paraît important de pouvoir compter sur plusieurs figures littéraires au sein de chaque espace.

Le corpus principal est accompagné d’un corpus secondaire, composé de romans de Christine Angot<sup>75</sup>, Nina Bouraoui<sup>76</sup>, Annie Ernaux<sup>77</sup>, Elfriede Jelinek<sup>78</sup>, Tizia Koese<sup>79</sup>, Charlotte Roche<sup>80</sup>, Leïla Slimani<sup>81</sup> et Natascha Wodin<sup>82</sup>. Ce corpus a été sélectionné d’abord pour approfondir les enjeux intersectionnels, au sens souligné précédemment d’imbrications entre genres et races. Il sert également à illustrer les autres intersections avec la classe sociale ou encore l’âge. Enfin, chaque texte viendra souligner un aspect particulier traité dans les différentes parties de ce travail de recherche.

Avant de montrer en quoi la sélection de ces romans est pertinente pour la problématique à laquelle souhaite répondre cette étude, j’aimerais d’abord aborder brièvement le choix de la comparaison entre les littératures française et germanophone<sup>83</sup>. Au-delà d’appartenir à deux espaces linguistiques dont je maîtrise la langue, l’intérêt premier d’une telle confrontation réside dans les détails. Il s’agit en effet de deux aires géographiquement et culturellement proches. Cela a pour conséquence que les représentations et les lectures des individualités partagent beaucoup de points communs. L’enjeu est alors de savoir souligner la subtilité des différences.

---

<sup>70</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *Das Mädchen*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2011. Abrégé : DM.

<sup>71</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *April*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2014. Abrégé : A.

<sup>72</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *Jahre später*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2018. Abrégé : JS.

<sup>73</sup> Charlotte ROCHE, *Schoßgebete*, München, Piper, 2011. Abrégé : S.

<sup>74</sup> La trilogie *Vernon Subutex* fait le portrait de 24 personnages, dont 16 femmes (cis et trans). Je m’intéresserai également au parcours d’un homme trans, Daniel.

<sup>75</sup> Christine ANGOT, *Un amour impossible* suivi de *Conférence à New York*, Paris, J’ai lu, 2016. Abrégé : AI.

<sup>76</sup> Nina BOURAOUI, *Garçon manqué* [2000], Paris, Livre de Poche, 2018. Abrégé : GM ; Nina BOURAOUI, *Tous les hommes désirent naturellement savoir*, Paris, Livre de Poche, 2020. Abrégé : THDNS.

<sup>77</sup> Annie ERNAUX, *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, 2016. Abrégé : MF.

<sup>78</sup> Elfriede JELINEK, *Gier. Ein Unterhaltungsroman* [2000], Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2017. Abrégé : Gi.

<sup>79</sup> Tizia KOESE, *Granatapfelsplitter*, Bremen, Sujeet Verlag, 2010. Abrégé : Gr.

<sup>80</sup> Charlotte ROCHE, *Mädchen für alles*, München, Piper, 2015. Abrégé : MfA.

<sup>81</sup> Leïla SLIMANI, *Chanson douce*, Paris, Gallimard, 2016. Abrégé : CD.

<sup>82</sup> Natascha WODIN, *Irgendwo in diesem Dunkel*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2018. Abrégé : IIDD.

<sup>83</sup> L’adjectif « germanophone » est privilégié car le corpus secondaire compte une œuvre de l’auteure autrichienne Elfriede Jelinek.

Publiés entre 2011 et 2018, les romans principalement étudiés répondent à l'impératif contemporain, d'abord temporel, que je souhaite fixer dans cette étude. De plus, les textes du corpus principal allemand correspondent à deux tendances de la littérature contemporaine que déterminent Moritz Baßler et Eckhard Schumacher à partir des réflexions de Hubert Winkels. D'un côté, la littérature pop, déjà abordée précédemment, s'intéresse aux pratiques du quotidien, des médias et de la consommation. De l'autre, la littérature contemporaine allemande dite plus « traditionnelle » poursuit son traitement du passé et continue de fournir un travail mémoriel<sup>84</sup>. La trilogie de Klüssendorf (dont la première moitié se joue en RDA) et le roman de Roche incarnent cette double direction de la littérature contemporaine. Par ailleurs, la littérature pop, qui s'applique donc plutôt à *Schoßgebete*, constitue également ce qui fait le lien avec la trilogie despentienne. Pour le voir, il est nécessaire d'approfondir ce qu'on entend par « littérature pop ». D'abord, Baßler et Schumacher reprennent une interprétation de Max Imdahl. Ce dernier explique que la littérature pop se distingue plus par des provocations que par des définitions, qu'elle n'est pas déterminée en elle-même mais par la personne qui s'y confronte. Bien sûr, le risque de cette description réside dans son caractère trop vague : à partir de là, chaque roman peut relever de la littérature pop. Baßler et Schumacher proposent alors de partir de l'adjectif « pop », également une onomatopée signifiant l'explosion ou le surgissement brusque<sup>85</sup>. Cette démarche presque étymologique permet aux auteurs de se raccrocher à la définition de Leslie Fiedler. Pour le chercheur américain, la littérature pop est « une littérature qui, certes, diffère de la haute littérature moderniste de “l'époque de Proust, Joyce et Mann” en ce qu'elle fait à nouveau couler les liquides comme lors d'une lecture adolescente ou triviale, mais qui répond en même temps à des exigences intellectuelles<sup>86</sup> ». À mon sens, cette interprétation réunit les romans de Roche et Despentès, dans le sens où les textes donnent une importance à la sexualité et à la corporalité dans leur aspect le plus trivial et le plus quotidien, qui tranche brutalement avec ce que les lecteur·rices peuvent parfois attendre d'un texte littéraire. Toutefois, leur démarche n'est pas dépourvue d'une volonté d'amorcer des réflexions sur le contexte social de leurs œuvres<sup>87</sup>. Il reste encore beaucoup de choses à dire sur la littérature pop allemande, et sa transposition dans l'espace littéraire français mériterait à elle

---

<sup>84</sup> Voir Moritz BASSLER, Eckhard SCHUMACHER, « Einleitung », dans Moritz BASSLER et Eckhard SCHUMACHER (éds.), *Handbuch Literatur & Pop*, op. cit., p. 16-17.

<sup>85</sup> Voir *ibid.*, p. 2-3.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 7. « [...] eine Literatur, die zwar, anders als die modernistische Hochliteratur im “Zeitalter von Proust, Joyce und Mann”, die Säfte wieder fließen lässt wie bei jugendlicher oder trivialer Lektüre, die aber zugleich auch intellektuellen Ansprüchen gerecht wird ». Trad. AD.

<sup>87</sup> C'est notamment ce que montre la troisième partie de cette recherche.

seule d'y consacrer un travail de l'ampleur d'une thèse. Néanmoins, j'espère que cette analogie entre *Vernon Subutex* et la littérature pop sera le début d'une dynamique dans ce sens.

Enfin, quel est le lien qui cimente maintenant les trois textes ? Il réside dans le potentiel *queer* de leur lecture. À ce sujet, Katja Kauer explique que « c'est un raccourci de penser que les textes qui se prêtent particulièrement à la méthode d'analyse des *queer studies* doivent toujours ouvertement traiter du rejet en dehors du système hétéro<sup>88</sup> ». Autrement dit, les romans n'ont pas besoin de se revendiquer *queer* pour y sentir une empreinte *queer*, que l'auteur·e en ait conscience ou non. Ainsi, le but de cette recherche réside aussi dans l'étude de l'influence des pensées et théories *queer* dans des textes qui, au premier abord, n'ont pas l'air d'y avoir recours, comme la trilogie d'Angelika Klüssendorf. Cette recherche propose donc trois niveaux de représentation et de lecture sur l'échelle du *queer*, entre « résistance affichée » et « résistance clandestine<sup>89</sup> », pour reprendre l'expression de Marie-Françoise Berthu-Courtivron et Fabienne Pomel. La résistance affichée, revendiquée, correspond à la trilogie de Despentès, qui présente des personnages aux pratiques et positionnements *queer* ; la trilogie de Klüssendorf s'illustre dans la résistance clandestine, traitée en filigrane du texte ; enfin, le roman de Roche rejoint plutôt la résistance affichée, mais contre-productive en ce qu'elle vise à sortir du système hétéronormé. D'ailleurs, comme l'indique Kauer, le potentiel *queer* des textes repose sur leur capacité à offrir un contraste avec la norme<sup>90</sup>. Pour cette raison, les trois ouvrages proposent aussi une mise en scène du parcours normé, appelé ici (hétéro)normaliste<sup>91</sup>, au travers des rôles socio-culturels d'individu (hétéro)sexuel, de compagne<sup>92</sup> et de mère<sup>93</sup>. Un corpus secondaire étayera l'analyse, dont les titres seront présentés le moment venu, et dont le double objectif est d'enrichir l'étude en fonction des points abordés et de renforcer la dimension intersectionnelle de cette recherche.

---

<sup>88</sup> Katja KAUER, *Queer lesen : Anleitung zu Lektüren jenseits eines normierten Textverständnisses*, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2019, p. 14. « Es ist aber ein Kurzschluss zu glauben, dass die Texte, für die sich *Queer Studies* als Methode besonders eignen, immer von den offenkundig aus dem Heterosystem Ausgestoßenen handeln müssten ». Trad. AD.

<sup>89</sup> Marie-Françoise BERTHU-COURTIVRON, Fabienne POMEL, « Introduction », dans Marie-Françoise BERTHU-COURTIVRON et Fabienne POMEL (éds.), *Le Genre en littérature, op. cit.*, p. 12.

<sup>90</sup> Voir Katja KAUER, *Queer lesen, op. cit.*, p. 28.

<sup>91</sup> Voir « Au commencement : l'expression de l'(hétéro)normalisme », p. 29-34.

<sup>92</sup> Je parle de compagne ici, car le corpus permet de constater le déclin de la valeur symbolique et, dans une moindre mesure, institutionnelle du mariage : voir Gérard NEYRAND, « Le couple hypermoderne ou l'avenir d'une illusion », dans Gérard NEYRAND (éd.), *Faire couple, une entreprise incertaine : tensions et paradoxes du couple moderne*, Toulouse, Érès, 2020, p. 23. Mais la catégorie « compagne » regroupe également les femmes qui sont liées à un homme par le mariage.

<sup>93</sup> Ces rôles font l'objet de la première partie de ce travail. On peut également y ajouter le rôle de femme vieillissante, qui occupe une place particulière dans la performance (hétéro)normaliste.

Le but de ce travail comparatiste vise donc à répondre à une double interrogation : les singularités littéraires féminines et *queer* sont-elles pareillement représentées dans les corpus littéraires français et germanophone, et sont-elles similairement lues ? Quels rapports les textes entretiennent-ils avec la norme dans leurs représentations et leurs réceptions, à une époque où les individualités (de genres et sexuelles, mais pas seulement) occupent une place centrale dans les espaces et les débats publics ?

Pour tenter d'apporter une réponse à ces questions, je fais appel à une certaine transdisciplinarité. Seront bien entendu mobilisées les théories littéraires et les études *queer*/féministes, mais aussi la philosophie, la sociologie, la psychologie ou encore les sciences cognitives. La méthode d'analyse s'apparentera principalement au *close reading* (lecture rapprochée), tel que défini par Wolfgang Hallet :

Als *close reading* wird ein bewährtes literaturwissenschaftliches Interpretationsverfahren bezeichnet, dessen grundlegendes Prinzip die textgenaue, detailbezogene Lektüre und Analyse eines literarischen Textes ist. Eine solche Lektüre versucht der Vielschichtigkeit literarischer Texte, ihren ästhetischen Strukturgebungen und der Bedeutungsvielfalt ihrer sprachlichen Elemente und Formen durch eine möglichst präzise Erfassung der Bedeutungen und Effekte aller Einzelelemente und ihres Zusammenspiels im Text gerecht zu werden<sup>94</sup>.

Ce procédé implique que les textes priment leur contextualisation dans l'œuvre globale des auteurs, ce qui ne signifie pas qu'ils se suffisent à eux-mêmes. Le but demeure de les faire entrer en interaction avec les différentes théories réinvesties, ce qui signifie aussi que cette analyse sera moins stylistique que portée sur les représentations littéraires incarnées par les personnages et sur ce qu'elles révèlent de la confrontation des différents champs disciplinaires que j'invoque.

La première partie de cette recherche est dédiée aux parcours des figures littéraires féminines sur le chemin des normes de genre et de sexualité. À travers les quatre grands rôles socio-culturels d'intégration en tant que « femme » que sont l'individu (hétéro)sexuel, la compagne, la mère et, dans une certaine mesure, la femme vieillissante, ce premier temps vise à montrer que les personnages réalisent de manière assez homogène une performance

---

<sup>94</sup> Wolfgang HALLET, « Methoden kulturwissenschaftlicher Ansätze : *Close Reading* und *Wide Reading* », dans Vera NÜNNING et Ansgar NÜNNING (éds.), *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse : Ansätze - Grundlagen - Modellanalysen*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2010, p. 294. Trad. AD : « La lecture rapprochée est une méthode d'interprétation scientifique littéraire qui a fait ses preuves, dont le principe de base réside dans la lecture très détaillée et proche du texte littéraire ainsi que dans son analyse. Une telle lecture essaye de restituer la complexité de textes littéraires, leurs structures esthétiques et la diversité de significations de leurs éléments linguistiques et de leurs formes, en saisissant de la manière la plus précise possible les significations et les effets de tous les éléments pris individuellement et dans leur interaction dans le texte ».

(hétéro)normaliste téléologique. Cette dernière tend vers l'uniformisation et la fixité des identités. Les caractéristiques de cette performance ressortent surtout du conflit entre cette performance d'intégration et le désir de laisser libre cours aux singularités.

Ensuite, la deuxième partie se concentre justement sur les stratégies de réinvention des genres et des sexualités ainsi que sur les pratiques *queer*. L'objectif est de démontrer que les genres et les sexualités ne sont pas uniquement des normes ; ils sont aussi le lieu de tous les possibles. Ces pratiques se déclinent selon les trois niveaux de résistance qu'offrent les textes du corpus principal, mais leur étude sert le même but : prouver que la prolifération des performances participe à mettre en lumière la non-fixité des identités. En fonction des pratiques de réinvention ou *queer* constatées, les figures littéraires sont plus ou moins à l'aise avec cette idée de non-fixité intrinsèque de leur individualité. Cela débouche alors sur des façons différenciées de performer cette singularité et de créer un lien politique avec d'autres individualités, de la sororité de corps et d'action au continuum *queer*.

Enfin, je souhaite montrer dans la troisième et dernière partie que ce lien politique, qui consiste à être ensemble, ne s'arrête pas aux frontières des livres et qu'il dépasse la fiction pour envahir le monde non fictif. « [...] Raconter son histoire, c'est déjà agir, puisque raconter est une forme d'action<sup>95</sup> [...] », indique Judith Butler. Mon intention est de voir si les actions, c'est-à-dire les performances singulières des personnages inspirent les lecteur·rices à réaliser à leur tour leur propre performance singulière. J'élabore mon angle d'approche autour des instances lectrices, du rôle des figures littéraires et des émotions à partir d'un large panel transnational de théories de la réception. Cette première étape permet ensuite l'analyse littéraire de la critique amateur en ligne, qu'elle se trouve sur des sites dédiés ou sur des blogs littéraires, plus personnels. Cette dernière partie souhaite souligner la divergence des réactions que les textes du corpus principal suscitent chez les publics francophone et germanophone, pour interroger de manière générale le pouvoir de la littérature sur les lecteur·rices.

---

<sup>95</sup> Judith BUTLER, *Le Récit de soi*, op. cit., p. 82.

# Partie I : Les représentations littéraires (hétéro)normalistes des rôles socio-culturels féminins

*Elles ont intériorisé l'idée même de leur infamie. Leur unique rédemption vient de la maternité, et elles se mettent dans cette position délicate : pour se faire épouser, il faut bien être séduisante, ce qui les place dans la position de pute. Et pour se faire engrosser, il faut bien écartier les cuisses, ce qui n'arrange pas leurs affaires. (VS2, 240)*

## Au commencement : l'expression de l'(hétéro)normalisme

Cette partie ne peut pas commencer sans avoir établi le concept principal qui apparaît dans son titre : celui de rôle socio-culturel. Pour cela, j'ai besoin d'approfondir la notion de genre, déjà introduite au début de l'étude. Le genre est d'abord une expression de l'identité à laquelle l'individu participe dans un premier temps contre son gré<sup>1</sup>, avant de devenir le lieu de rapports de pouvoir multiples et mouvants<sup>2</sup>. Ces rapports prennent en premier lieu la forme d'une opposition entre le dehors et le dedans, le privé et le public. Les femmes ont longtemps été cantonnées à cette sphère du privé : premièrement par la sexualité, puis dans les rôles de mère et de compagne. « Hors famille, hors mariage ou union conjugale, une femme est-elle encore une femme<sup>3</sup> ? », se demande Fabienne Brugère dans son livre hommage à Simone de Beauvoir

---

<sup>1</sup> Voir Éric MACE, *L'Après-patriarcat*, op. cit., p. 84. L'auteur souligne : « parce qu'on naît mâle ou femelle, on est un garçon ou une fille, c'est-à-dire un futur homme ou une future femme », en référence directe à l'attribution d'un sexe et donc d'un genre avant même la naissance d'un enfant.

<sup>2</sup> Voir *ibid.*, p. 26. « Pour comprendre et expliquer la fabrique des inégalités de genre et la dimension souvent violente des rapports de genre en dépit d'une égalité en droit et d'une égalisation des conditions historiquement jamais égalée, il n'est pas nécessaire de défendre l'idée que les rapports de genre sont fondamentalement des rapports sociaux de domination : il suffit de soutenir qu'ils sont des rapports de pouvoir ». Ceci implique une certaine mobilité des rapports de pouvoir présente dans les textes du corpus, qu'on exclut si, comme Pierre Bourdieu, on parle de rapport de domination.

<sup>3</sup> Fabienne BRUGERE, *On ne naît pas femme, on le devient*, Paris, Stock, 2019, p. 127.

publié en 2019. Soixante-dix ans après la parution du *Deuxième Sexe*, cette question – qui renvoie finalement à la définition des féminités ou aux définitions de la féminité – nécessite toujours une réponse à trouver en cherchant du côté de l’individualité.

En effet, le corpus tant principal que secondaire montre que l’enfermement de la singularité dans les rôles socio-culturels mentionnés reste d’actualité pour la majorité des figures féminines. Pour autant, les textes ne sont pas une tentative de réessentialisation du féminin dans la sexualité, la conjugalité ou la maternité, étant donné que les femmes du corpus essaient justement par différents moyens de se créer des espaces de liberté individuelle et de resignifier leur genre, comme je le prouverai dans la deuxième partie de ce travail de recherche. D’abord, il s’agit donc plutôt de décrire le point de départ, la manière dont le genre, en tant que rapport de pouvoir hétérocentré, n’influe pas sur l’être de ces figures littéraires, mais sur leurs actions, comme le souligne Sabine Hark<sup>4</sup>.

Revenons maintenant à la définition de l’adjectif qualificatif « socio-culturel ». Comme l’explique Éric Macé reprenant la pensée de Christine Delphy, « ce n’est pas la différence naturelle de sexe qui explique les rapports de genre, c’est la traduction de la différence de sexe en valeurs culturelles et en rôles sociaux féminins et masculins qui est constitutive du genre comme rapport social<sup>5</sup> ». Le genre féminin et sa thématization dans les rôles dépendent donc d’une culture (ici occidentale européenne) et d’une société (française, allemande et autrichienne compte tenu de la dimension comparative de cette étude), dans lesquelles la littérature prend place. Par conséquent, dans le cas de ce travail, la manière de « vivre » les rôles socio-culturels mentionnés varie avant tout en fonction du contexte social dans lequel ils s’inscrivent. Ils sont malgré tout liés par une donnée constante : leur caractère normé.

La norme est une notion fondamentale qui reviendra tout au long de cette première partie et plus généralement de ce travail. Pour la circonscrire, je m’appuie principalement sur les réflexions de Jürgen Link dans *Versuch über den Normalismus*, de Judith Butler et d’Antke Engel, complétées par les analyses très pertinentes de Caroline Braunmühl et Gundula Ludwig.

En premier lieu, faisons un détour par la définition du normalisme : en fait, l’utilisation des adjectifs « normatif » ou « normal » est, selon Link, un abus de langage<sup>6</sup>. Lui préfère parler du normalisme : ce terme regroupe à la fois la normativité et la normalité. Tandis que la

---

<sup>4</sup> Voir Sabine HARK, *deviante Subjekte : die paradoxe Politik der Identität*, Wiesbaden, Springer Fachmedien, 1999, p. 47.

<sup>5</sup> Éric MACE, *L’Après-patriarcat*, op. cit., p. 11.

<sup>6</sup> Voir Jürgen LINK, *Versuch über den Normalismus : Wie Normalität produziert wird*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1997, p. 20.

normativité représente l'ensemble des instruments étatiques et juridiques qui permettent l'extension ou la réduction de la zone du normalisme, la normalité s'établit plutôt comme une perception personnelle, « une catégorie essentiellement graduelle<sup>7</sup> » déterminée par l'individu. Cependant, Caroline Braunmühl relève la persistance de Link à étudier la normativité séparément de la normalité. De ce fait, il en vient à négliger la place de la première dans la notion générale de normalisme. Il nie à la fois l'aspect normatif que peut avoir la normalité, mais aussi leur interdépendance<sup>8</sup>. Si une majorité d'individus pense un comportement comme normal, la normativité peut s'y plier ; à l'inverse, il arrive que le caractère normatif d'une intervention juridique influence la manière dont les individus perçoivent ou non un comportement comme normal<sup>9</sup>. Pour revenir à la dimension normative, ou plus correctement formulée, « normaliste » des rôles socio-culturels, ces réflexions m'amènent à considérer que, bien que l'appareil juridique ait évolué en faveur de l'émancipation des femmes, les rôles qui font l'objet de cette étude gardent une certaine « normalité »<sup>10</sup>.

Mais si cette normalité des rôles traditionnellement attribués aux femmes reste de mise, c'est parce qu'elle s'inscrit dans un normalisme spécifique : l'(hétéro)normalisme. Je choisis d'adopter cette orthographe particulière pour souligner le caractère hétérosexuel fondamental des rôles analysés dans cette première partie, et mettre en relief l'influence de l'hétérosexualité dans la construction des normes de genres en général<sup>11</sup>. Je remplace ici le terme plus couramment employé « hétéronormativité » par « (hétéro)normalisme », car malgré les critiques pertinentes adressées à la théorie de Link, il me semble qu'une distinction entre normativité et normalité demeure importante dans la démarche qui habite ce travail de prendre en compte l'individu dans un contexte donné. Tel que le souligne Braunmühl, il est néanmoins nécessaire de garder en tête l'influence réciproque de la normativité en tant qu'instrument et de la normalité en tant que perception individuelle. En effet, comme je l'ai suggéré plus haut, il apparaît que la normativité ne soit plus si significative compte tenu de l'évolution de la situation

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 22. « eine wesentlich graduelle Kategorie ». Trad. AD.

<sup>8</sup> Voir Caroline BRAUNMÜHL, « Normalisierung versus Normativität? Dem konstitutiven Außen Rechnung tragen », *GENDER – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft*, vol. 10, n° 3, 2018, p. 147-148.

<sup>9</sup> Dans les deux cas, on peut parler de normalisation. J'y reviendrai un peu plus loin.

<sup>10</sup> Cette normalité tend, pour une minorité, vers un désir de nouvelle normativité. On trouve un exemple pertinent de ce regain en prêtant attention au discours de la Manif pour Tous en France, qui célèbre la famille nucléaire hétérosexuelle.

<sup>11</sup> En effet, dans l'ordre (hétéro)normaliste, les genres sont majoritairement observés par le prisme de la sexualité, et inversement. Toutefois, comme le rappelle Sabine Hark, une des clés des théories *queer*, qui visent justement la déconstruction de l'(hétéro)normalisme, consiste à considérer que sexualités et genres sont deux notions distinctes qui s'entrecroisent parfois, mais pas de manière systématique. Voir Sabine HARK, « *Lesbenforschung und Queer Theorie* », dans Ruth BECKER et Beate KORTENDIEK (éds.), *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung : Theorie, Methoden, Empirie*, Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften, 2010, p. 112.



juridique et citoyenne des femmes. Cependant, cette positivité concerne essentiellement les femmes cis, blanches et hétérosexuelles, qui ne sont pas l'objet unique de mon étude. Il faut par ailleurs préciser qu'étant donné les sociétés dans lesquelles s'ancrent les récits du corpus, c'est-à-dire trois sociétés occidentales ayant penché du côté des arrangements postpatriarcaux de Macé, la normalité aura ici davantage de poids que la normativité.

Mais revenons à l'(hétéro)normalisme, dans lequel s'inscrit globalement cette normalité, pour tenter de montrer en quoi il est fondamental dans la construction des rôles socio-culturels. Dans *Trouble dans le genre*, Judith Butler définit un concept très important des études de genres, celui de matrice hétérosexuelle :

L'hétérosexualisation du désir nécessite et institue la production d'oppositions hiérarchiques entre le « féminin » et le « masculin » entendus comme des attributs exprimant le « mâle » et le « femelle ». La matrice culturelle par laquelle l'identité de genre devient intelligible exige que certaines formes d'« identités » ne puissent pas « exister » ; c'est le cas des identités pour lesquelles le genre ne découle pas directement du sexe ou lorsque les pratiques du désir ne « découlent » ni du sexe ni du genre<sup>12</sup>.

Cette matrice implique par conséquent une binarité des sexes et donc des genres, ainsi qu'une sexualité tournée vers le genre autre. La sexualité au même titre que le genre s'érige en facteur déterminant de la norme et à l'origine de la manière dont je circonscris l'(hétéro)normalisme. Antke Engel, chercheur·se en études *queer*, pousse la réflexion plus loin dans son interprétation de l'hétéronormativité, qui peut s'appliquer à l'alternative normaliste que j'ai choisie. Pour iel<sup>13</sup>, il s'agit de « l'imbrication entre normes de genres [*Geschlechternormen*] et dominance hétérosexuelle, formant un régime qui justifie et impose des rapports basés sur le pouvoir, l'inégalité, la domination et aussi en partie la violence<sup>14</sup> ». Ces rapports se retrouvent, de manière plus ou moins prononcée selon la figure littéraire interrogée, dans les rôles socio-culturels étudiés dans cette première partie.

Néanmoins, il ne faut pas conclure de l'importance donnée ici à l'(hétéro)normalisme une démarche de négation consciente et volontaire de l'individu féminin. D'une part, certaines femmes du corpus s'écartent de leur plein gré des rôles socio-culturels – elles n'apparaissent d'ailleurs pas dans les premiers chapitres et font plutôt l'objet de la deuxième partie. D'autre

---

<sup>12</sup> Judith BUTLER, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 85.

<sup>13</sup> Engel utilise en allemand le pronom « Xi ».

<sup>14</sup> Antke ENGEL, *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus*, op. cit., p. 19. « [...] das Ineinandergreifen von Geschlechternormen und heterosexueller Dominanz, die ein Regime ausbilden, durch das Macht-, Ungleichheits-, Herrschafts- und teilweise auch Gewaltverhältnisse gerechtfertigt und durchgesetzt werden ».

part, chez les représentations littéraires féminines dont il est question ici s'observe en réalité un désir de normalité, de se percevoir comme un individu « normal » (on pourrait presque dire normâle<sup>15</sup>). En effet, ces femmes « sont encouragées à se voir elles-mêmes comme un projet<sup>16</sup> », tel que le rappelle Petra Volkhausen citant Ann Gray. Toutefois, l'injonction n'est pas de (se) construire un projet individuel, mais normalisé. D'après Sushila Mesquita et Antke Engel, les sociétés modernes avancées<sup>17</sup> célèbrent la différence parce qu'elle offre de nouvelles possibilités sur le marché. Mais elle permet surtout de consolider la norme : sans l'Autre dissemblant, comment peut-on se considérer comme normal-e<sup>18</sup> ? Le dépassement de la divergence, en reposant sur la seule volonté de l'individu de performer la normalité, tend selon Engel à instaurer de « nouvelles formes de domination<sup>19</sup> ».

Pour éviter d'être opprimées, les femmes doivent par conséquent guider leur individualité selon les lignes d'un projet (hétéro)normaliste uniforme et en plusieurs étapes ; d'abord en tant qu'individu (hétéro)sexuel, puis en tant que compagne et enfin en tant que mère. Dans la première partie de ce travail de recherche, je souhaite démontrer que ces rôles socio-culturels s'enchaînent dans un ordre logique propre à l'(hétéro)normalisme et visent à atteindre l'(in)visibilité par la conformité. La notion d'(in)visibilité est capitale : Sushila Mesquita fonde son approche sur le principe d'invisibilité de la norme. Selon elle, plus un individu correspond à la norme, moins il est visible. À l'inverse, les minorités sont visibilisées en tant que contre-exemple qui consolide la norme dominante<sup>20</sup>. La première partie de cette étude s'ancre dans ce paradigme tout en l'approfondissant : il s'agit d'abord d'être visible, donc intelligible, en tant que femme au sens (hétéro)normaliste du terme. Mais l'objectif consiste en même temps à éviter la marginalisation : en se conformant, on est donc à la fois visible, dans le sens d'intelligible, mais aussi invisible à l'exclusion. D'abord, ce sont des normes d'apparence que

<sup>15</sup> Voir Heta RUNDGREN, *Vers une théorie du roman postnormâle*, *op. cit.* L'auteure utilise l'adjectif « postnormâle » en opposition au « normâle ».

<sup>16</sup> Petra VOLKHAUSEN, « Female Madness in the Age of Neo-Liberalism in Charlotte Roche's Novels *Wetlands* and *Wrecked* », *Seminar : A Journal of Germanic Studies*, vol. 53, n° 1, University of Toronto Press, 2017, p. 71. « [Women] are encouraged to see themselves as a project ». Trad. AD.

<sup>17</sup> Antke ENGEL, « Gefeierte Vielfalt. Umstrittene Heterogenität. Befriedete Provokation. Sexuelle Lebensformen in spätmodernen Gesellschaften », dans Rainer BARTEL, Ilona HORWATH, Waltraud KANNONIER-FINSTER, *et al.* (éds.), *Heteronormativität und Homosexualitäten*, Innsbruck, Studienverlag, 2008, p. 43. Engel parle de « spätmoderne Gesellschaften », désignant sous cette appellation les sociétés de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècles qui critique l'universalisme et les dualismes pour donner plus d'importance à la différence et au pluralisme, ce qui s'effectue en lien avec la pensée néolibérale ou postfordiste.

<sup>18</sup> Voir Sushila MESQUITA, « Heteronormativität und Sichtbarkeit », dans Rainer BARTEL, Ilona HORWATH, Waltraud KANNONIER-FINSTER, *et al.* (éds.), *Heteronormativität und Homosexualitäten*, *op. cit.*, p. 135.

<sup>19</sup> Antke ENGEL, « Gefeierte Vielfalt. Umstrittene Heterogenität. Befriedete Provokation. Sexuelle Lebensformen in spätmodernen Gesellschaften », *op. cit.*, p. 44. « Neue Formen der Herrschaft ». La construction individuelle et son lien avec le contexte de la modernité avancée, ou *Spätmoderne*, seront approfondis dans le Chapitre 6.

<sup>20</sup> Voir Sushila MESQUITA, « Heteronormativität und Sichtbarkeit », *op. cit.*, p. 130-133.

dépend l'intégration des femmes du corpus en tant qu'individus (hétéro)sexuels, à partir de laquelle elles deviennent (in)visibles Par la suite, la compagne est un rôle pivot : il donne à la fois un cadre à l'individu (hétéro)sexuel et permet la réalisation de la maternité. Cette dernière semble dans un premier temps être le rôle ultime d'intégration, la phase finale du projet féminin. Cependant, les femmes vieillissantes montrent que la boucle ne boucle pas.

# Chapitre 1 : L'individu (hétéro)sexuel féminin

Ce chapitre s'ouvre sur un paradoxe soulevé par son titre : pourquoi parler d'individus alors que cette première partie passe en revue les circonstances socio-culturelles qui brident justement les individualités ? Comme dit précédemment, je postule que l'intégration de certaines femmes du corpus dans l'(hétéro)normalisme se fait selon un schéma socio-culturel calculé, dont les étapes se succèdent logiquement. La première d'entre elles se caractérise par la constitution d'un individu (hétéro)sexuel. Si ce dernier adjectif prend une orthographe particulière ici, c'est qu'il permet d'une part de s'opposer à une normalisation induite par la quasi-synonymie entre « sexuel » et « hétérosexuel », alors que le second ne peut être considéré sans les comportements normalistes qu'il implique<sup>1</sup>. D'autre part, il s'agit également d'une manière de mettre en relief l'importance du regard masculin<sup>2</sup> dans la sexualisation des corps féminins et dans l'ensemble du parcours (hétéro)normaliste. Ainsi, les corps féminins deviennent (in)visibles par le désir (hétéro)sexuel, des individus rendus à la fois tangibles et indiscernables par la norme.

Dans le contexte moderne avancé dans lequel s'inscrivent les sociétés française et germanophones, l'individu est l'unique responsable de son intégration dans l'(hétéro)normalisme. La première partie de ce chapitre vise donc à démontrer que l'(hétéro)sexualisation repose sur les figures elles-mêmes, et surtout sur leur capacité à se conformer aux normes d'apparence. Dans un second temps, une fois les conditions d'apparence réalisées, je me pencherai sur la manière dont le rôle d'individu (hétéro)sexuel s'inscrit comme première étape du chemin (hétéro)normaliste.

---

<sup>1</sup> Voir Monika GÖTSCH, « Modernisiertes Patriarchat? Von der heterosexuellen Liebe zwischen “Schlampen”, “Prinzessinnen” und “(Nicht-)Rittern”, wie sie Jugendliche erzählen », *GENDER – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft*, vol. 8, n° 1, 2016, p. 27.

<sup>2</sup> Regard masculin qui tient son point culminant dans le quatrième chapitre de cette première partie et qui y sera donc présenté plus en détail sous la notion de « *male gaze* ».

# I. L'apparence féminine : un billet d'entrée vers l'(hétéro)sexualisation

Das Geheimnis dieser Mädchen besteht darin, dass sie das Unvereinbarste in sich vereinen, dass sie ganz besonders sexy und ganz besonders anständig in einem sind. [...] Es gingen genau die Mädchen an der Hand eines Bräutigams, die die beiden Gegensätze, den Sex-Appeal und die Anständigkeit, auf eine höchst diffizile Art in sich vereinten. Ich sah, dass es eine Frage der Dosierung war, ein geheimes Rezept, nach dem man jene ideale Mischung herstellte, die allein zum Geheiratetwerden geeignet war, jenen Trunk, in dem ein Tropfen von dem einen zu viel oder ein Tropfen von dem anderen zu wenig bereits alles verderben konnte<sup>3</sup>. (IIDD, 203)

En plus de pointer le lien entre le rôle d'individu (hétéro)sexuel et celui de compagne, qui fera l'objet du deuxième chapitre, cette réflexion de la protagoniste du roman *Irgendwo in diesem Dunkel* illustre les difficultés de la conformité, qui consiste en un maintien efforcé d'un certain équilibre. Comme le souligne David Le Breton, l'idéal blancheur-minceur-jeunesse est l'objet d'une « lutte permanente<sup>4</sup> » pour la reconnaissance sociale, même s'il est dorénavant établi que tous les corps sont déviants d'une manière ou d'une autre<sup>5</sup>. Le Breton poursuit : « les femmes qui se vouent à cette quête éperdue de beauté ne sont pas nécessairement aliénées et formatées par les médias ou le marketing, elles savent aussi que leur réussite sociale ou personnelle implique leur dissolution dans les normes physiques<sup>6</sup> ». Cette recherche esthétique correspond avant tout à la construction d'une silhouette sexualisable par le regard masculin.

---

<sup>3</sup> Trad. AD : « Le secret de ces filles réside dans le fait qu'elles concilient l'inconciliable : elles sont à la fois particulièrement sexy et particulièrement décentes. Les filles qui marchaient au bras d'un fiancé étaient justement celles qui, d'une manière hautement délicate, réunissaient ces deux contraires, le sex-appeal et la décence. Je voyais bien que tout était une question de dosage, d'une recette secrète qui permettait l'élaboration de ce fameux mélange idéal menant tout droit à l'autel, de ce breuvage dans lequel une goutte en plus d'un ingrédient ou une goutte en moins d'un autre suffisait pour tout gâcher ».

<sup>4</sup> David LE BRETON, « D'une tyrannie de l'apparence : corps de femmes sous contrôle », dans Michel DION et Mariette JULIEN (éds.), *Éthique de la mode féminine*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 4.

<sup>5</sup> Voir Julia HAHMANN, « Der "deviante" Körper : die Verhandlung des weiblichen Körpers in alltäglichen Kleidungspraktiken medialer Selbstinszenierung », *GENDER – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft*, vol. 10, n° 3, 2018, p. 27. L'auteure explique que tous les corps sont déviants par rapport à l'idéal de beauté, qu'il s'agisse d'un trop grand buste, de hanches trop larges ou de bras et de jambes trop longues, rendant de toute façon difficile l'habillement et donc l'intégration aux normes d'apparence.

<sup>6</sup> David LE BRETON, « D'une tyrannie de l'apparence : corps de femmes sous contrôle », *op. cit.*, p. 4.

## I.1. Une goutte de trop, une goutte de moins : désexualisation et exclusion

Pour bien comprendre l'adéquation aux normes d'apparence comme point de départ fondamental de l'individu (hétéro)sexuel, je propose justement de traiter en premier lieu la non-conformité aux normes, à la normalité de l'apparence.

Comme je l'ai déjà indiqué, *Vernon Subutex* brosse le portrait d'un grand nombre de personnages féminins, dont fait notamment partie Émilie. Elle est la première femme à avoir un chapitre qui lui est consacré dans les premier et deuxième volumes. D'emblée, l'idéal de beauté blancheur-minceur-jeunesse est anéanti par cette figure qui se qualifie elle-même de « grosse » (VS1, 54). Cette façon de déjouer d'entrée de jeu les normes d'apparence rappelle non seulement la volonté de Despentes d'écrire « en tant que femme inapte à attirer l'attention masculine<sup>7</sup> », mais correspond aussi à la démarche littéraire de « l'engagement oblique<sup>8</sup> ». Identifié par Elisa Bricco, il s'agit d'une technique de narration contemporaine servant à décrire les difficultés rencontrées par certaines formes de vie dans la société, sans pour autant se positionner politiquement par rapport à elles. Émilie en est un exemple concret, puisqu'elle se confie sur le mal-être de la non-conformité, mais sans remettre en question les mécanismes (hétéro)normalistes.

Selon Mona Chollet dans son introduction à *Beauté fatale*, ce désir de conformité et d'inclusion accentue « une très vieille haine du corps, surtout lorsqu'il est féminin<sup>9</sup> ». On le constate en effet chez Émilie, pour qui les kilos en trop sont une véritable obsession. Dans les deux chapitres qui lui sont consacrés, elle n'aborde que cette caractéristique quand elle vient à parler d'elle. Cela commence insidieusement, par un « pull trop étroit » (VS1, 52) dès les premières lignes. Mais le fond du « problème » est précisément nommé après qu'elle s'est aperçue que Vernon est resté un très bel homme, malgré une dentition peu ragoûtante :

Elle s'en fout. Elle ne risque pas de l'embrasser. Il n'y a pas que Vernon qui ait changé. Émilie a pris – combien au juste – vingt kilos en dix ans ? Elle a perdu le compte exact, à force de mentir sur son poids, comme si l'annonce du chiffre changeait quoi que ce soit à sa silhouette.  
(VS1, 54)

---

<sup>7</sup> Virginie DESPENTES, *King Kong théorie* [2006], Paris, Livre de Poche, 2007, p. 11.

<sup>8</sup> Elisa BRICCO, « Considérations sur Vernon Subutex de Virginie Despentes : “formes de vie”, implication et engagement oblique » [en ligne], *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 22, 2019, <https://journals-openedition-org/contextes/7087>, consulté le 16 avril 2020.

<sup>9</sup> Mona CHOLLET, *Beauté fatale : les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, La Découverte, 2015, p. 7.

C'est une possibilité de séduction qui introduit la description physique d'Émilie. Alors même que Vernon ne montre aucune attirance à son égard, c'est le regard masculin inconsciemment assimilé qui la renvoie à la perception qu'elle a de son corps. Elle tente de se convaincre que cette appréhension n'est pas problématique. Combien de kilos au juste, se demande-t-elle, comme si le fait qu'elle connaisse la réponse exacte n'était pas suggéré à la fois par la mise en exergue et par la question rhétorique. Pourtant, le chiffre importe peu face à la silhouette, à l'image corporelle et à ce que cette dernière raconte d'Émilie en tant qu'individu.

« Une femme bien en chair est perçue sous un angle moral comme manquant de volonté, se laissant aller. Elle ne déroge pas seulement aux normes d'apparence relatives à la féminité, mais aussi à une morale instituant le sujet comme responsable de ce qu'il est<sup>10</sup> », commente David Le Breton, revenant ainsi sur l'idée du corps comme construction moderne avancée. Lorsque la silhouette est effectivement assimilée à un projet, il y a dissociation entre l'individu et son enveloppe charnelle qui, d'après Chollet, devient alors de la « matière inerte<sup>11</sup> ». Émilie en fait la démonstration : « Au début elle a lutté – régimes exercices thalasso massages crèmes et séances anticellulite qui coûtaient une fortune et lui donnaient la sensation de passer dans un concasseur » (VS1, 54). L'énumération des traitements minceur, dont le nombre impressionne notamment par l'absence de virgule propre au style de Despentès, s'achève sur une allusion extrêmement violente : à la manière d'une pierre, Émilie essaye de réduire son corps, de nier sa vérité corporelle<sup>12</sup>. À chaque fois qu'elle tente de se conformer aux normes de la minceur, elle se compare à de la matière inerte et méprisable :

Quitter son jean en rentrant est toujours un grand soulagement. Elle les achète trop étroits, tablant sur une perte de poids imminente. Ce qui fait qu'elle passe ses journées à tirer sur son pull pour qu'il cache ses hanches. La graisse sort en bourrelets au niveau de la taille, elle ressemble à un muffin pas frais. (VS2, 56)

Ici le jean, censé être un symbole de la liberté et de la démocratie selon Mariette Julien<sup>13</sup>, devient un élément d'oppression. Émilie continue à chercher la correspondance aux normes même si elle est consciente de son échec : en témoigne cette « routine du jean » qui semble sans fin. Elle se dissocie de ce corps qu'elle pense devoir construire par la seule force de sa volonté et finit par se percevoir comme une parodie de la conformité. Elle compare son apparence corporelle

---

<sup>10</sup> David LE BRETON, « D'une tyrannie de l'apparence : corps de femmes sous contrôle », *op. cit.*, p. 14.

<sup>11</sup> Mona CHOLLET, *Beauté fatale*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>12</sup> Voir Adrienne RICH, *La Contrainte à l'hétérosexualité et autres essais*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>13</sup> Voir Mariette JULIEN, « La quête d'authenticité : fondement éthique de la mode féminine », dans Michel DION et Mariette JULIEN (éds.), *Éthique de la mode féminine*, *op. cit.*, p. 52.

à un « muffin », quelque chose d'appétissant, qui figure de sa tentative de normalisation, mais qui n'est finalement « pas frais », méprisable.

Puis, à certains moments, Émilie admet son impuissance. Seulement là, corps et individu ne sont plus détachés. Ils ne font qu'un, mais uniquement pour rappeler l'unique responsabilité du mental dans cet échec : « Ça valait le coup, elle contenait l'affaire. Puis elle a lâché prise. Son métabolisme, de toute évidence, était devenu incontrôlable. [...] Elle déborde, quoi qu'elle porte, il y a toujours un bourrelet qui déborde » (VS1, 54). Le corps n'est plus de la matière inerte, il lui appartient et il redevient biologique, métabolique. Mais « elle déborde » : la formulation interpelle par l'absence de complément. On a l'image d'une rivière qui passe au-dessus de son lit. C'est la nature même qu'Émilie doit contenir, une tentative évidemment vouée à l'échec.

Dans *Éthique de la mode féminine*, David Le Breton observe que « l'obésité est ainsi un repoussoir absolu, le degré zéro de la valeur. L'obèse est rejeté dans le hors-sexe, le hors-humanité, par manque de volonté et dérogation aux normes implicites de séduction et de santé<sup>14</sup> ». Effectivement, Émilie est d'abord écartée en tant qu'individu dans le hors-humanité : elle a tellement intégré les regards excluants que le seul endroit où elle se sent protégée est son appartement. Cependant, la protagoniste souffre avant toute chose de son exclusion dans le hors-sexe, en tant que femme.

Sur un banc, une fille en robe blanche à volants répète le thème de *Carmen* à l'accordéon. Émilie en la dépassant se demande si les jupons reviennent à la mode. Si elle était moins grosse elle aimerait porter des trucs comme ça, vaporeux et si féminins. Mais même si elle était mince, elle serait trop vieille pour ce look. D'une certaine façon, ça la rassure. (VS2, 55)

Si elle était plus légère, elle pourrait accéder à la jupe et deviendrait une femme. Le thème musical à l'accordéon le suggère d'autant plus qu'une analogie se crée entre la fille à la robe blanche et Carmen, l'héroïne gitane et séductrice de l'opéra éponyme. La jupe, décrite par Mona Chollet comme « le symbole de la féminité traditionnelle », est revendiquée comme une liberté à la sexualisation sans encourir le risque des insultes<sup>15</sup>. Pour autant, Chollet, reprenant les réflexions de Pierre Bourdieu, ne perçoit dans ce vêtement qu'un « enclos symbolique<sup>16</sup> », qui empêche notamment la mobilité physique ou se fait encore le signe d'une « charmante inanité<sup>17</sup> ». Mais Émilie est incapable de le voir, elle-même socialement figée dans l'enclos de

---

<sup>14</sup> David LE BRETON, « D'une tyrannie de l'apparence : corps de femmes sous contrôle », *op. cit.*, p. 14.

<sup>15</sup> Mona CHOLLET, *Beauté fatale*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>17</sup> *Ibid.*



la désexualisation, tant par sa grosseur que par son âge d'ailleurs<sup>18</sup>. L'inaccessibilité de la jupe est source d'(in)visibilisé (hétéro)sexuelle et d'exclusion. Mais le port de ce même vêtement peut avoir la même conséquence d'(in)visibilité, car il peut entraîner une réification et une hypersexualisation source de jugement. Comme précisé en début de chapitre, la conformité aux normes d'apparence relève du maintien d'un équilibre rendu difficile par l'ambivalence de certains symboles.

Mais revenons à cette désexualisation comme obstacle à la reconnaissance de la féminité. D'après Julia Hahmann, la construction du corps féminin occidental mince et en bonne santé doit être le résultat de nombreux efforts<sup>19</sup>. Il en va de même pour l'élaboration de l'apparence (hétéro)sexuelle : « [...] [Émilie] passe des heures à se préparer s'épiler se maquiller se coiffer s'habiller, avant de ne lire dans les yeux de celui qui la découvre que de la déception. Son âge ne passe plus » (VS2, 58). On retrouve l'énumération sans virgules typiquement despentienne qui décrit les étapes de l'érotisation du corps. Naturellement, on pourrait opposer que le désir d'être présentable ne dépend pas du genre. Mais ce procédé narratif suggère, comme la première fois, une abondance d'activités pesantes qui se soldent toujours par un échec systém(at)ique. Émilie parle en effet de plusieurs « rendez-vous Meetic avec des inconnus », mais revient à la forme singulière de « celui qui la découvre ». Peu importe le mal qu'elle se donne, son « corps indésirable » (VS1, 62) ne cesse de décevoir l'œil masculin. Se plier durement au façonnage (hétéro)normaliste de l'apparence n'est aucunement une garantie de sexualisation ; certaines différences, comme le poids, restent insurmontables. « Mais si l'idée du sexe peut encore la séduire, sa mise en pratique la décourage. Elle a perdu toute libido, il y a quelques années de cela, et la vérité est qu'elle s'en passe très bien » (VS1, 62) : à la fois le regard (hétéro)sexuel est absent, mais la non-conformité aux normes d'apparence est également tellement assimilée qu'elle participe à une auto-désexualisation dont on peut douter qu'elle se passe si bien, vu la détresse manifeste d'Émilie.

Certes, cela ne l'a pas empêchée de réussir professionnellement et de rester dans la classe sociale moyenne supérieure dont elle est d'ailleurs issue :

Elle est devenue ce que ses parents voulaient qu'elle devienne. Elle a passé un concours, elle travaille à l'équipement, elle a troqué son iroquoise pour un carré discret. Elle s'habille chez Zara, quand elle trouve quelque chose à sa taille. Elle se passionne pour l'huile d'olive, le thé vert, elle s'est abonnée à *Télérama* et elle parle de recettes de cuisine, au boulot, avec

---

<sup>18</sup> La vieillesse fera l'objet du Chapitre 4 de cette partie.

<sup>19</sup> Voir Julia HAHMANN, « Der "deviante" Körper : die Verhandlung des weiblichen Körpers in alltäglichen Kleidungspraktiken medialer Selbstinszenierung », art. cit., p. 25.

ses collègues. Elle a fait tout ce que ses parents désiraient qu'elle fasse. Sauf qu'elle n'a pas eu d'enfant, alors le reste, ça ne compte pas. Aux repas de famille, elle fait tache. Ses efforts n'ont pas été récompensés. (VS1, 55)

Cette assimilation sonne cependant comme une illusion, car ce n'est pas la sienne propre, en tant qu'individualité féminine. Elle se contente de s'adapter comme elle peut aux modes contemporaines vestimentaires ou culinaires, et surtout aux désirs de ses parents sur lesquels elle insiste à deux reprises. Ici, la maternité apparaît comme l'intégration suprême qui doit venir couronner le succès professionnel, la condition *sine qua non* de la reconnaissance féminine<sup>20</sup>. Pour autant, il ne s'agit pas seulement d'être mère, mais de l'être au sein d'une famille hétéroparentale. Mais comment faire, lorsque la non-conformité au canon de l'apparence entraîne un rejet du désir et une (in)visibilisation (hétéro)sexuelle ? Émilie paraît bloquée à cette première étape.

Néanmoins, ce personnage ne semble pas être l'unique figure littéraire dans ce cas. C'est aussi l'histoire de la fille sans nom d'Angelika Klüssendorf.

Pour insister une nouvelle fois sur l'importance du regard masculin dans la constitution des normes d'apparence féminine, j'aimerais m'intéresser au début du premier roman de la trilogie, *Das Mädchen*.

Bald werden die Männer Pause haben. Sie zieht sich aus und sucht in dem Schrank der Mutter nach Unterwäsche, bindet sich eine Büstenhalter über die flache Brust, schlüpft in ein rotes Spitzenhöschen und zurrt den Gummiband so fest, dass es ihr nicht mehr über die Hüftknochen rutscht. Mit dem Stummel eines Lippenstifts bemalt sie sich den Mund. Sie nimmt die Stöckelschuhe der Mutter, klettert auf den Tisch vor dem offenen Fenster und steigt in die Schuhe. Mit einer Hand in der Taille schaut sie zur Fabrik rüber. Nach einer Weile nimmt sie die Hand runter und steht einfach nur da. Sobald die Arbeiter an den Fenstern der Fabrik erscheinen, beginnt sie mit einem ernsten Lächeln ihre Hüften zu drehen, wie sie es im Fernsehen gesehen hat. Sie weist ihren Bruder an, laut in die Hände zu klatschen, dreht sich schneller, doch die Männer glotzen nur und bleiben stumm. Als sie sich vor ein paar Tagen in einem ähnlichen Aufzug am Fenster gezeigt hat, haben sie ihr unter lautem Gejohle applaudiert und Bravo gerufen. Sie bleibt kurz stehen, reckt den Hintern in die Luft.

Schäm dich, hört sie einen Mann rufen. [...] Scham, das fühlt sie genau, ist aufregender als Langeweile<sup>21</sup>. (DM, 9)

---

<sup>20</sup> C'est cette reconnaissance que je questionnerai dans le Chapitre 3.

<sup>21</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *La Fille sans nom*, trad. François MATHIEU et Régine MATHIEU, Paris, Presses de la Cité, 2015, p. 11-12. « Les hommes vont bientôt faire une pause. Elle se déshabille et cherche des sous-vêtements dans l'armoire de la mère, noue un soutien-gorge sur sa poitrine plate, enfle une petite culotte à dentelle rouge et

La fille apparaît donc dès les premières pages dans une volonté de s'érotiser, ou plutôt d'être sexualisable par les hommes. De la jupe chez Émilie, on passe au portrait de la femme fatale : soutien-gorge, rouge à lèvres, chaussures à talons hauts, danse lascive dévoilant ses hanches et ses fesses aux regards. Cet accoutrement est représentatif de l'hypersexualisation, que Sébastien Hubier et Frédérique Toudoire-Surlapierre décrivent comme une « mouvance de la *pop culture* » qui « tient à l'incorporation des codes pornographiques dans la culture populaire occidentale » et « dévoil[e] les corps féminins selon les codes du *strip-tease*<sup>22</sup> ». On reconnaît ainsi l'apparence féminine comme projet, qui se construit méthodiquement d'après l'image véhiculée par le plus grand *medium* de masse : la télévision. Ce qu'elle recherche, c'est l'approbation masculine reflétée par celle de son frère qui doit marquer l'exemple. Elle semble en outre déçue que cette fois aucun ne réagisse favorablement à son spectacle. Une performance du genre féminin se dessine, qui lui permet d'être visible et intégrée, de reprendre du pouvoir sur sa vie. Sans cette hypersexualisation, la fille demeure une enfant de douze ans, maltraitée par sa mère, enfermée depuis des jours dans une pièce sans commodités, invisible aux yeux du reste du monde. Malgré tout, elle ressent de la honte. Aurait-elle conscience d'un décalage entre la féminité qu'elle performe pour être (in)visible et sa propre identité de petite fille ? La soif d'existence perdue quoi qu'il en soit au-delà de ce sentiment, puisqu'elle continue à danser seule bien après la fin de la pause des ouvriers. Mais son but n'est pas n'importe quelle existence, c'est surtout celle dans le regard masculin, considéré comme l'unique force libératrice<sup>23</sup>. Passons maintenant d'un extrême à l'autre, car ce n'est pas la grosseur qui se dressera contre cette intégration, mais la maigreur.

Mona Chollet soutient que, dans la culture dominante, les femmes sont des corps. Quand bien même elles essaieraient d'exister sans corps, elles sont toujours réduites à ce dernier et sont donc perpétuellement soumises au jugement. « L'anorexie ne refuse pas seulement le corps : elle refuse le corps féminin », déclare-t-elle. Ce fait est confirmé par la réaction des

---

tire bien fort sur l'élastique pour qu'elle ne lui glisse plus sur les hanches. Avec le reste d'un bâton de rouge à lèvres, elle se peint la bouche. Elle prend les chaussures à talons hauts de la mère, grimpe sur la table devant la fenêtre ouverte et les chausse. Une main sur la taille, elle regarde l'usine, de l'autre côté. Au bout d'un moment, elle laisse tomber la main et demeure plantée là tout simplement. Dès que les ouvriers apparaissent aux fenêtres, elle se met à rouler des hanches en souriant avec gravité comme elle l'a vu faire à la télévision. Elle ordonne à son frère de frapper fort dans ses mains, accélère le mouvement, mais les hommes se contentent d'ouvrir grand les yeux et de rester muets. Il y a quelques jours, quand elle s'est montrée à la fenêtre dans un même accoutrement, ils ont crié bravo et l'ont applaudie à grand bruit. Elle s'immobilise un instant, pointe le derrière en l'air. Elle entend un homme lui crier : Tu n'as pas honte ? [...] La honte – elle le sent très bien – est plus excitante que l'ennui ».

<sup>22</sup> Sébastien HUBIER, Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, « Les fantasmes de l'hypercorps », dans Sébastien HUBIER et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (éds.), *Corps pop*, Reims, Épure, 2018, p. 17.

<sup>23</sup> Libératrice ici au sens d'émancipation de l'emprise maternelle, d'un pas fait vers l'extérieur, et pas en termes de liberté d'entreprendre. J'y reviendrai dans la deuxième partie.

enfants du foyer dans lequel la fille vient juste d'arriver : « T'as vu la nouvelle, elle est maigre comme un clou, on dirait un garçon, la nouvelle pleure. Bien sûr, elle ne pleure pas, elle a juste faim<sup>24</sup> » (DM, 111). Trop maigre, la fille n'est pas conforme aux normes d'apparence féminine et se retrouve à l'autre extrémité binaire. Elle est une fille perçue comme un garçon, (hétéro)sexuellement non identifiable.

Pour expliquer la silhouette particulière de la fille, classe, genre et vécu personnel s'articulent ici pour la première fois. Elle est invisibilisée en tant que fille battue et pauvre. Personne ne remarque qu'elle est chétive parce qu'elle est maltraitée par sa mère, serveuse à la Mitropa de Berlin-Est aux revenus précaires<sup>25</sup>. Cependant, plus que de nourriture, c'est d'affection parentale dont la fille manque. Parlant de la mannequin Portia Rossi, qui a souffert pendant longtemps d'anorexie, Mona Chollet indique :

Sa haine se porte plus particulièrement sur les parties de son anatomie liées à la féminité : ventre, seins, hanches. Ce qui est rejeté à travers ces attributs, c'est la figure maternelle, perçue comme à la fois trop puissante – quand il s'agit de sa propre mère – et trop faible, trop vulnérable – quand il s'agit des mères en général et de leur statut social, puisqu'elles sont autant méprisées qu'hypocritement glorifiées<sup>26</sup>.

C'est précisément à ces endroits de son corps que la fille, qui ne souffre justement pas d'anorexie, aimerait grossir. Sur la base des réflexions de Chollet, on peut ainsi postuler que la prise de poids correspondrait à une valorisation aux yeux de sa mère, qui « avait l'habitude de dire qu'un homme, un vrai, n'aurait jamais de relations avec elle<sup>27</sup> » (A, 121). C'est conséquemment un moyen de se rapprocher de cette figure maternelle qui dédaigne la maternité et mise tout sur l'intégration par l'(hétéro)sexualisation.

Pourtant, la fille reste désespérément plate et (in)visible, reléguée selon le regard masculin dans le monde de l'imaginaire et de l'enfance :

Da ist Schneewittchen, rufen die Jungs ihr nach, kein Arsch und kein Tittchen<sup>28</sup>. (DM, 101)

---

<sup>24</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *La Fille sans nom*, op. cit., p. 125. « Hast du die Neue gesehen, ist die dürr, sieht aus wie ein Junge, die Neue heult. Natürlich heult sie nicht, sie ist nur hungrig ».

<sup>25</sup> Il n'y a aucun lien de corrélation entre le fait que la fille soit issue d'une classe sociale inférieure et le fait qu'elle soit maltraitée. Ces deux réalités distinctes sont réunies dans ce cas précis car elles influent conjointement sur la maigreur de la fille.

<sup>26</sup> Mona CHOLLET, *Beauté fatale*, op. cit., p. 142.

<sup>27</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *April*, trad. François MATHIEU et Régine MATHIEU, Paris, Presses de la Cité, 2016, p. 138. « Ihre Mutter pflegte zu sagen, dass ein richtiger Mann sich nie mit ihr abgeben würde ».

<sup>28</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *La Fille sans nom*, op. cit., p. 114. « Eh, crient-ils dans son dos, Greluchon, qui n'a ni cul ni tétons ! ». La traduction française oblitère l'idée de la comparaison à Blanche-Neige pour se centrer plutôt sur la rime.

Tandis que les autres filles sont insultées de « putes » ou de « salopes », la fille est renvoyée à sa condition d'objet non pas (hétéro)sexuel, mais anatomique : elle est surnommée Carcasse, le Clou et Sac-d'os<sup>29</sup> (DM, 118).

Cette perception masculine, plus présente que dans le cas d'Émilie, mène plus à une accentuation de la physiologie qu'à une dissociation. Son corps se rappelle constamment à elle, notamment par la sueur provoquée par la culotte de sport qu'elle met sous son pantalon pour paraître plus grosse. Elle ne le compare pas à de la matière inerte, mais à tout un bestiaire : phasme, échassier, hamster, chat sauvage. De la même façon qu'Émilie, la fille – dont l'absence de prénom révèle déjà son invisibilité – se situe elle-même dans le hors-humanité.

Puis arrivent les premières règles. Sa silhouette change :

Ihr Strickkörper hat winzige Hügel bekommen, zwei geschwollene Brustwarzen, die sie misstrauisch beäugt, ihr Hamster ist mit dunklem Flaum bedeckt, ihre Füße erscheinen ihr riesig. Sie hat das Gefühl, anders zu riechen als sonst. Als sie einmal nach der Schule bei Conny im Garten sitzt, glaubt sie zu bemerken, dass Bernd sie anstarrt<sup>30</sup>. (DM, 164)

Malgré tout, la fille ne s'approprie toujours pas son corps, car elle continue de lui conférer une certaine animalité, à le réduire à une fonction biologique et hormonale qui attire l'attention masculine, symbolisée ici par Bernd. Elle devient alors (hétéro)sexuellement (in)visible.

Dans *Jahre später*, la fille – qui a désormais un prénom, April – est encore alourdie par la grossesse passée et se sent donc excitante et désirable. Mais elle se fait vite rappeler à l'ordre de la normalité par des regards désapprobateurs<sup>31</sup>. Le caractère hautement (hétéro)normaliste de l'apparence féminine est lié à une forme de sexualisation qui ne va absolument pas dans le sens de l'épanouissement de l'individu féminin et de la solidarité des femmes entre elles. Il s'agit plutôt d'une véritable entrée sur le marché (hétéro)sexuel, dont dépendent certains personnages d'origine culturelle différente tels que la protagoniste du roman *Irgendwo in diesem Dunkel* de Natascha Wodin.

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 132-133. « Speiche », « Hungerhaken », « Gerippe ».

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 183. « Elle a sur son corps cachectique deux minuscules protubérances, deux mamelons gonflés, qu'elle lorgne avec méfiance, son minou est couvert d'un duvet sombre, ses pieds lui paraissent gigantesques. Elle a l'impression d'avoir changé d'odeur. Un jour où après les cours elle est assise dans le jardin de Conny, elle croit remarquer que Bernd la regarde avec insistance ».

<sup>31</sup> Voir Angelika KLÜSSENDORF, *Jahre später*, *op. cit.*, p. 43. « Sie kommt sich heiß vor, begehrenswert – bis die Verkäuferin im Fleischerladen fragt, wann es so weit ist, und auf ihren Bauch deutet. Im Spiegel sieht April eine Frau, die ihr gefällt : stramme Schenkel, Lenden aus Fleisch ; endlich ist sie nicht mehr dünn. [...] Sie fühlt sich zum ersten Mal wohl in ihrer Haut, doch unter den Blicken der anderen beginnt sie, die Schwere ihres Körpers zu spüren ».

Les parents de la narratrice sont d'ancien·nes travailleur·ses forcé·es soviétiques qui vivent après la guerre en Allemagne de l'Ouest, dans un camp pour personnes déplacées. Elle ne porte donc pas d'indice visible de racisation, par exemple une autre couleur de peau. Néanmoins, elle peut tout de même être considérée comme une personne racisée selon la définition de Yumiko Tahata<sup>32</sup>. Elle est en effet identifiée par les gens qu'elle côtoie à l'école ou dans la ville comme une non-Allemande, car son apparence physique non occidentale, très orthodoxe, indique aussi son appartenance à un milieu social inférieur. La protagoniste est ainsi au centre d'une articulation intersectionnelle entre genre et race, à laquelle s'ajoute la dimension de classe sociale.

Son entrée sur le marché (hétéro)normaliste se fait donc d'abord par l'adoption d'une allure américanisée très populaire en RFA : robe à jupon, ceinture et chaussures à talons rouges, cheveux crêpés. Lorsqu'elle est chassée de chez elle par son père et qu'elle n'a plus accès à ses vêtements, l'imagination prend le relais : « Je me représente si longtemps et si intensivement l'image d'une fille allemande en particulier que je sens son être en moi, que je marche et souris comme elle, que je porte la même robe et la même coiffure<sup>33</sup> » (IIDD, 202). Ce paraître constitue un enjeu crucial, puisque la protagoniste considère le mariage comme unique solution pour échapper à une figure paternelle maltraitante et bénéficier d'une ascension sociale. Comme pour la fille de Klüssendorf, les normes d'apparence rendent possible une (hétéro)sexualisation qui permet à la narratrice de Wodin de se dérober à l'emprise du parent violent et surtout d'être (in)visible, de mener une existence dans et par le regard masculin.

« Être femme et reconnue comme telle passe par la pratique corporelle de la féminité<sup>34</sup> », déclare la chercheuse Marie Goyon. Les trois personnages féminins analysés donnent une définition de la pratique corporelle typiquement féminine : minceur (mais pas maigreur), blancheur, jeunesse, cheveux longs coiffés, vêtements féminins comme les robes ou les jupes. Ce « protocole » évolue en fonction des époques traversées par les textes. Cela a l'avantage de montrer que le caractère (hétéro)normaliste reste une constante du paraître féminin : elle empêche toute expression de la singularité puisque c'est le regard (hétéro)sexuel de l'Autre masculin qui prime. Dans cette perspective, Émilie, la fille et la narratrice d'*Irgendwo in diesem Dunkel* échouent toutes les trois dans le dépassement de leurs différences et la construction de

---

<sup>32</sup> Voir Yumiko TAHATA, « Définir « les Français », une question de race ? Analyse des formes de racisation dans les débats parlementaires sur la nationalité et l'immigration (1981-2012) », art. cit., p. 39.

<sup>33</sup> « Ich stelle mir so lange und intensiv ein bestimmtes deutsches Mädchen vor, bis ich ihr Wesen in mir spüre, bis ich so gehe, lächle wie sie, bis ich dasselbe Kleid, diesselbe Frisur trage ». Trad. AD.

<sup>34</sup> Marie GOYON, « L'équivoque de la féminité », dans Gilles BOËTSCH, David LE BRETON, Nadine POMAREDE, *et al.* (éds.), *La belle Apparence*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 306.

leur apparence comme projet (hétéro)normaliste. En effet, toutes les circonstances indépendantes de leur volonté – métabolisme, maltraitance, manque d'argent dû à une origine différente – sont écartées pour laisser place à la seule implication de l'individu et de ses actions. Qu'en est-il maintenant de ces figures féminines qui parviennent à construire leur image de façon conforme ?

## I.2. À la poursuite de l'individu (hétéro)sexuel

Dans *Beauté fatale*, Mona Chollet raconte l'histoire de Natacha Henry, constamment harcelée par un homme inconnu dès qu'elle sort de chez elle. Un jour, en pantalon, baskets et long manteau, l'homme ne la reconnaît pas et la laisse tranquille. Chollet y voit un exemple de « comment la féminité traditionnelle peut faire *disparaître* une femme, éclipser son individualité et sa personnalité<sup>35</sup> ». Dans *Vernon Subutex*, le personnage de Daniel montre comment il a effectivement disparu, pour renaître par l'(hétéro)sexualisation.

Daniel est un homme transgenre. Avant sa transition, il s'appelait Déborah (Debbie) et était une personnalité célèbre dans l'industrie pornographique. À l'adolescence, Daniel était comme Émilie, (in)visibilisé par son surpoids :

On peut tout se permettre avec les gros. Leur faire la morale à la cantine, les insulter s'ils grignotent dans la rue, leur donner des surnoms atroces, se foutre d'eux s'ils font du vélo, les tenir à l'écart, leur donner des conseils de régime, leur dire de se taire s'ils prennent la parole, éclater de rire s'ils avouent qu'ils aimeraient plaire à quelqu'un, les regarder en faisant la grimace quand ils arrivent quelque part. On peut les bousculer, leur pincer le bide ou leur mettre des coups de pied : personne n'interviendra. C'est peut-être à cette époque qu'elle a appris à renoncer à son genre : mâles ou femelles, les gros sont soumis à une exclusion similaire. (VS1, 204)

On peut directement constater l'absence de l'énumération à la Despentès. Le sujet est devenu trop grave, trop systémique : l'emploi multiple du pronom « on » témoigne d'un rejet général à l'échelle de la société, comme dans le cas d'Émilie. De la même manière que la fille de Klüssendorf, Daniel est poussé dans le hors-humanité, dans l'animalité même puisqu'il parle de « mâles » ou de « femelles », ou se compare plus loin à « un gros panda très mignon » (VS1,

---

<sup>35</sup> Mona CHOLLET, *Beauté fatale*, op. cit., p. 245. L'auteure souligne. Pour Chollet, la féminité traditionnelle regroupe l'ensemble des normes d'apparence qui rendent les femmes (in)visibles dans le regard masculin et les renvoient à leur condition d'objet sexuel.

205). Renoncer à son genre suggère que Daniel, par son surpoids, comprend vite que le genre n'est pas naturel ou acquis, mais qu'il est une performance sans original<sup>36</sup> tel qu'au fondement de la théorie *queer*<sup>37</sup>. C'est d'ailleurs ce qu'illustre le personnage.

Une première performance du féminin intervient à la sortie de l'adolescence. « À dix-sept ans, une diététicienne au caractère fondamentalement dictatorial l'avait propulsée sur les rails d'un régime draconien » (VS1, 205). La logique d'édification du corps, avec les efforts douloureux que le choix des adjectifs implique, refait surface : « Elle était entrée en surpoids alors qu'elle était encore une petite fille, de ce bloc de graisse émergeait une jeune femme plutôt jolie [...] » (VS1, 205). L'(in)visibilisation féminine est encore une fois une question de sexualisation. Entre la petite fille et l'adulte se dresse un « bloc de graisse » dégenré et déshumanisé. La conformité aux normes d'apparence prend la forme d'une sculptrice qui transforme le matériau brut en objet (hétéro)sexuellement identifiable et agréable à regarder. « Tout avait changé. Il suffisait qu'elle arrive quelque part et on lui léchait le cul. Parce qu'elle portait une jolie robe. Parce qu'elle était rentrée dans le rang » (VS1, 206-207), comme on rentre parfaitement dans un jean d'une taille adéquate : contrairement à Émilie, elle n'en déborde plus.

À partir de ce point, Daniel devient (in)visible en tant que femme (hétéro)sexuelle. « Et elle, ce corps désirable qui était devenu le sien, elle ne se sentait pas très proche de lui, elle ne voyait pas d'inconvénient à le mettre à contribution » (VS1, 208) : c'est ainsi qu'il accepte l'(hétéro)sexualisation ultime, son premier tournage d'une scène pornographique. Comme je l'avais déjà constaté chez Émilie et la fille, la conformité aux normes fait que Daniel observe maintenant son corps comme étranger : il est alors réifié.

Daniel redéfinit son identité de genre au moment où l'arrêt de la cocaïne lui fait reprendre du poids et où, amorçant sa sortie du milieu pornographique, l'objectification (hétéro)sexuelle de son corps devient problématique. Daniel est donc dans une pratique

---

<sup>36</sup> Voir Sam BOURCIER, *Queer Zones : politique des identités sexuelles et des savoirs* [2001], Paris, Éditions Amsterdam, 2011. Cette idée des genres (et des sexualités par ailleurs) comme performances sans original guide également *Queer Zones 2* et *Queer Zones 3*.

<sup>37</sup> Voir Sabine HARK, « *Lesbenforschung und Queer Theorie* », *op. cit.*, p. 110. Hark remonte à l'origine du terme *queer* employé pour la première fois par Teresa de Lauretis en 1991 dans la revue *Differences. A Journal of feminist Cultural Studies*. De Lauretis souligne l'importance d'un terme pour surmonter les limites catégorielles et identitaires rencontrées par les personnes lesbiennes et gaies. Selon Hark, l'emploi du terme s'est élargi, mais il continue de désigner les pratiques qui permettent aux individus de se définir en dehors des catégories binaires homme/femme, hétéro/homo : « *Queer ersetzt daher zwar häufig andere Selbstdefinitionen wie schwul, lesbisch, bisexuell und neuerdings transgender : letztlich steht es jedoch quer zu all diesen Kategorien und beansprucht, diesen gleichsam den ontologischen Boden unter den Füßen wegzureißen* ».



*genderqueer*<sup>38</sup> qui lui permet de performer les genres en fonction de ses besoins d'intégration. On ressent ainsi malgré tout le spectre de l'(hétéro)normalisme au niveau de la représentation du corps. Dès que ce dernier ne correspond plus aux normes d'apparence féminine ou qu'il est source d'un jugement de sexualité excessive, il devient le lieu performatif de l'apparence masculine. Cette ombre (hétéro)normaliste est d'ailleurs identifiée par Daniel en personne, lorsqu'il questionne l'éthique de sa démarche vis-à-vis des personnes qui souffrent réellement d'une mauvaise assignation par rapport à leur identité de genre.

Contrairement à lui, sa collègue Pamela s'accroche de toutes ses forces à la performance de la féminité :

Elle est en tailleur et talons aiguilles. Les hommes qui l'insultent ne la reconnaissent pas. Ce n'est pas la hardeuse qui les dérange. C'est la silhouette, trop sexuelle. [...] Ils ont changé, les hommes. Il n'y a pas si longtemps ça les rendait aimables, voir des jambes et du décolleté. Aujourd'hui ça les exaspère. Pourtant elle s'est trouvée élégante, ce matin, dans le miroir de l'ascenseur. Mais ils en mangent trop, de la meuf qui fait envie. Ils ne retiennent que la frustration de ne pas y avoir accès. Ils savent qu'ils n'auront rien alors ils préfèrent qu'elles se promènent en moon boots et en anorak, tant qu'à faire. [...] Elle est arrivée première au rendez-vous. Elle bombe le torse et se tient droite, affiche un petit sourire tranquille. Tant qu'à faire chier le monde, autant le faire avec élégance. Elle est la seule à savoir qu'elle a les mains qui tremblent. (VS2, 358-359)

Pamela est une femme conforme aux normes d'apparence. Décrite par Émilie, elle a « la taille étroite et le ventre de magazine : un corps ultra-plat, augmenté d'une énorme poitrine » (VS2, 63). Elle correspond à l'image d'une adéquation diffusée par les médias : minceur, blancheur, jeunesse, visibilité des attributs sexuels. Elle s'approprie la culture féminine définie par Mona Chollet comme le « bagage hérité de la domination, [que] certaines choisissent de [...] revaloriser et de [...] revendiquer<sup>39</sup> » : le tailleur de femme avec la jupe et les talons aiguilles.

Mariette Julien complète :

Les femmes qui voient dans l'exhibition de leur corps une façon d'afficher leur indépendance n'ont pas tout à fait tort. L'histoire rappelle que ce sont les hommes qui ont toujours décidé de ce que les femmes pouvaient montrer ou pas de leur corps. En s'habillant de façon sexy, les femmes annoncent que ce sont elles qui décident de s'exposer ou pas au regard des autres<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> Le *genderqueer* qualifie les positions qui se rapportent aux pratiques de genre.

<sup>39</sup> Mona CHOLLET, *Beauté fatale*, *op. cit.*, p. 58-59.

<sup>40</sup> Mariette JULIEN, « La quête d'authenticité : fondement éthique de la mode féminine », *op. cit.*, p. 56.

Pour autant, Pamela admet que cette volonté fière de s'exhiber à la vue masculine fait d'elle un objet (hétéro)sexuel, presque de la nourriture à laquelle les hommes « ont accès » ou dont ils « mangent trop ». Chollet définit la culture féminine comme « s'inscri[vant] [...] en faux contre la forme très particulière de raison dont la modernité a vu le triomphe : une raison froide, utilitaire, abstraite et calculatrice<sup>41</sup> ». La conformité corporelle mais surtout l'appropriation de cette culture laissent ainsi poindre la menace d'une disposition du corps par l'autre masculin. En témoignent les mains qui tremblent de Pamela sur le parvis de la Gare du Nord, un espace public entièrement exposé. L'exemple de cette figure littéraire illustre le paradoxe que je souhaite mettre en lumière à travers l'analyse des différents personnages mentionnés. Ne s'inscrivant pas dans la normalité de l'apparence, les protagonistes sont poussées dans le hors-humanité ; s'adaptant parfaitement aux normes, elles sont sexualisées et intégrées en tant que femmes, contrairement au prix d'une dépossession de leur singularité, cette fois vers la réification (hétéro)sexuelle.

Maintenant qu'ont été passées en revue les conditions d'accès au rôle d'individu (hétéro)sexuel, voyons comment il s'avère être la première étape de la construction d'une féminité (hétéro)normaliste.

---

<sup>41</sup> Mona CHOLLET, *Beauté fatale*, op. cit., p. 61-62.

## **II. L'individu (hétéro)sexuel féminin : première étape sur le chemin de l'(hétéro)normalisme**

Tout d'abord, il faut parvenir à investir le monde sexué, c'est-à-dire accepter de se laisser prendre dans la ronde des états de femme, sans pour autant y tomber avant terme : autrement dit apprendre à séduire (au sens faible de la coquetterie) sans se laisser séduire (au sens fort du rapport charnel)<sup>42</sup>.

Dans *États de femme*, Nathalie Heinich retrace la construction de la féminité de la vierge à la mère au travers d'exemples issus de la fiction occidentale du XVIII<sup>e</sup> jusqu'à la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Dans le volet de son ouvrage qu'elle consacre à la fille, Heinich souligne le paradoxe (hétéro)normaliste qui va occuper cette seconde moitié de chapitre : l'(hétéro)sexualisation a été jusqu'à présent une condition de l'(in)visibilité des figures littéraires, mais elle est aussi synonyme du déni du désir hétérosexuel<sup>43</sup> féminin et de la réification qui en découle. L'individu (hétéro)sexuel ne peut exister par et pour lui-même sous peine de jugement ; il est censé servir de tremplin à la réalisation des protagonistes concernées en tant que compagnes.

### **II.1. La réification, ou le déni du désir féminin dans l'hétérosexualité**

La réification (hétéro)sexuelle est ici définie dans le sens de la passivité et de l'empêchement de toute expression individuelle dans le désir hétérosexuel. Toutefois, cela ne signifie pas que les figures littéraires féminines étudiées sont privées de tout désir individuel à partir du moment où elles se déclarent hétérosexuelles. Corollairement, cela ne veut pas dire non plus que l'hétérosexualité entraîne systématiquement une désappropriation du désir individuel. Cela dit, Michel Foucault définit la sexualité comme étant un « lieu privilégié d'intrication du social et

---

<sup>42</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, p. 39. À propos des récents positionnements de Heinich, qui vont à l'encontre de l'esprit de cette recherche puisqu'ils suggèrent une confusion entre études intersectionnelles et communautarisme, voir Anne TOMICHE, « Littérature et études de genre : un champ (de) polémique(s) », dans Clotilde THOURET (éd.), *Littérature et polémiques*, Paris, SFLGC, 2021, p. 125-130.

<sup>43</sup> « Hétérosexuel » reprend ici une orthographe traditionnelle, car il s'agit du désir pour des figures masculines que manifestent précisément et ouvertement les femmes du corpus en question.

de l'individuel<sup>44</sup> ». La réification (hétéro)sexuelle est la manifestation d'un jugement envers une sexualité dite « excessive », c'est-à-dire hors du cadre de la sexualité normale caractérisée par Foucault comme étant monogame et reproductrice<sup>45</sup>. Certes, comme l'indique Gundula Ludwig, le dispositif sexuel n'est plus autant axé sur la procréation qu'auparavant, ce qui permet d'ailleurs l'inclusion des couples de même genre dans le schéma familial<sup>46</sup>. Pour autant, une seule forme d'union continue à prévaloir : l'exclusivité affective et sexuelle.

Pour illustrer dans un premier temps cette idée, je souhaite reprendre l'analyse là où je l'avais laissée : avec Pamela de *Vernon Subutex*. En tant qu'ancienne actrice pornographique, elle s'approprie les codes stéréotypés de la féminité : « bottes noires au-dessus du genou, short minimaliste » ; « [...] elle se cambre un peu, tend la poitrine en avant, exagère la moue de sa bouche, pose les mains sur les hanches » (VS3, 320). Pour Anne-Julie Ausina, ces codes deviennent alors « des signes explicites d'une sexualité marginalisée<sup>47</sup> » : en contrôlant la réification (hétéro)sexuelle, Pamela est la manifestation de la sexualité excessive. Elle a délibérément choisi cette position au moment où elle a décidé de faire carrière dans l'industrie pornographique. Dix ans après sa sortie, elle en parle toujours avec nostalgie : « Elle adorait être traitée en créature. En star de cinéma » (VS1, 191). Pamela s'empare de sa propre objectification comme source d'épanouissement et continue de miser sur son image de femme hypersexualisée. C'est donc un choix parfaitement éclairé, très éloigné de la réalité que vivent certaines actrices comme cette jeune Hongroise que Pamela voit être violée dans une vidéo sur Internet :

Elle pense aux salopes de féministes qui se frottent les mains : voilà, on vous l'avait bien dit, le sexe c'est toujours mauvais pour les femmes. Toutes ces rombières, les bonnes mamans, qui ne sentent leurs chattes que quand elles accouchent, ça leur ferait un plaisir fou, elles qui ont toujours refusé de faire la différence entre vouloir être une pornstar et se faire violer. Mais

---

<sup>44</sup> Michel FOUCAULT, *La Sexualité* suivi de *Le Discours de la sexualité*, Paris, EHESS ; Gallimard ; Seuil, 2018, p. 22.

<sup>45</sup> Voir *ibid.*, p. 144. Si la sexualité normale est reproductrice, elle est donc aussi nécessairement hétérosexuelle.

<sup>46</sup> Voir Gundula LUDWIG, « Freiheitsversprechen und Technologien der Macht. Transformationen des Sexualitätsdispositivs und das Begehren nach dem neoliberalen Staat », dans Isabell LOREY, Gundula LUDWIG et Ruth SONDEREGGER, *Foucaults Gegenwart. Sexualität - Sorge - Revolution*, Wien, transversal, 2016, p. 28. Ludwig insiste sur le fait que ce déclin de la reproduction au profit de l'intégration des couples de même genre s'insère dans une dynamique d'hétéronormalisation néolibérale qui contribue à la dépolitisation de la sexualité (surtout si elle n'est pas hétérosexuelle) et de l'individu. J'y reviendrai de manière plus approfondie dans la deuxième partie.

<sup>47</sup> Anne-Julie AUSINA, *Performer la femme sauvage, entre chienne et louve : itinéraire d'une lectrice de Virginie Despentes et de Clarissa Pinkola Estés*, thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2014, p. 67.

Pamela sait que ce n'était pas la même chose. Ça, c'est la première fois qu'elle le voit, et ça n'a rien à voir avec ce qu'elle a fait. (VS1, 190)

Ici, Pamela fait une description pertinente des « sexualités de classe<sup>48</sup> » de Foucault. En effet, la pornographie permet à Pamela de pratiquer une sexualité qui ne s'inscrit pas dans un but reproducteur ; une sexualité de classe sociale inférieure en opposition aux « rombières » et à leur sexualité bourgeoise qui sert une cause, celle de la maternité. Comme l'atteste l'opposition entre la voix active « vouloir être une pornstar » et le passif indirect « se faire violer », les féministes des classes supérieures considèrent la réification comme une conséquence par défaut de l'(hétéro)sexualité excessive. Pamela, quant à elle, y perçoit une manière d'imposer sa volonté, de s'épanouir, mais aussi et surtout d'amasser un certain capital sexuel sous la forme de savoir et de savoir-faire. Se qualifiant elle-même de « courtisane de première classe », elle se positionne en tant qu'objet<sup>49</sup> sur un marché (hétéro)sexuel extrêmement concurrentiel. Lorsque Daniel transitionne, Pamela est d'ailleurs agacée de le voir développer de nouvelles compétences (hétéro)sexuelles : « Pamela se sent blessée dans son orgueil de courtisane de première classe : elle n'a jamais utilisé de gode ceinture, ça ne faisait pas partie de sa panoplie. Et maintenant elle a l'impression que Daniel sait des choses, du sexe, que Pamela ignore. C'est une idée insupportable » (VS1, 195-196). Durant toutes ses années d'actrice, elle s'est construit un potentiel hétérosexuel devant servir à son projet professionnel, le même projet qui a guidé le cheminement par les normes d'apparence. S'il est vrai qu'elle a quitté l'industrie il y a longtemps, elle n'a pas réussi sa reconversion et se raccroche donc aux seules compétences développées et à une existence utilitaire. Si l'idée que Daniel en connaisse plus qu'elle en matière de sexe est intolérable, c'est que Pamela estime le savoir (hétéro)sexuel comme un attribut essentiellement féminin. Elle dépouille ainsi au passage son ami *genderqueer* de toute son expérience féminine antérieure et de toute sa nouvelle expérience de la transmasculinité qui parodie et réinvente la norme (hétéro)sexuelle. Elle le considère uniquement comme un homme cisgenre qui pénètre, même si c'est avec l'aide d'un gode ceinture<sup>50</sup>. Conformément à ce qu'affirme Paul B. Preciado sur le pouvoir subversif *queer* du gode<sup>51</sup>, son absence dans la « panoplie » de Pamela éclaire ici un profond ancrage dans l'hétérosexualité. Elle n'en a jamais

---

<sup>48</sup> Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 168.

<sup>49</sup> Pamela n'est pas une courtisane au vrai sens du terme, puisqu'elle ne s'est jamais prostituée. Il est donc ici plus approprié de parler d'« objet » que de « service », car Pamela vend avant tout une image pornographique d'elle-même.

<sup>50</sup> Daniel n'a en effet eu recours à aucune phalloplastie. Il l'avoue à Vernon lorsqu'il lui parle de son attirance pour Céleste (VS2, 210).

<sup>51</sup> Voir Paul B. PRECIADO, *Manifeste contra-sexuel : pratiques subversives d'identité sexuelle* [2000], trad. LES GRILLAGES, Grenoble, Les Grillages, 2018, p. 51.

utilisé aucun car elle a accumulé le savoir hétérosexuel en tant que pénétrée, reproduisant donc le schéma triptyque masculin/actif/pénétrant et féminin/passif/pénétré<sup>52</sup> brossé par Foucault.

Ce manque de connaissances pourrait être rapidement comblé. Pourtant, Pamela adopte un ton fataliste : « c'est une idée insupportable », mais elle ne parle d'aucune solution. Cela consolide la pensée selon laquelle son expérience reste à la fois strictement professionnelle – elle ne s'imagine pas élargir ses connaissances de la sexualité dans la sphère intime – et strictement hétérosexuelle. Pamela n'évoque jamais l'influence de son épanouissement au travail sur sa vie privée ni le plaisir sexuel qu'elle pourrait tirer ou non d'une parfaite connaissance de son corps comme outil de métier. Ce qui l'intéresse dans le fait de s'emparer de la réification (hétéro)sexuelle concerne surtout l'inversion des rapports de genres en tant que rapports de pouvoir et l'acquisition d'une position ascendante, en réalité une manière de resignifier le genre féminin par la performance. Contrairement à elle, « les jeunes meufs la dépriment souvent, avec leur look de mormones ou leur voile à la con. Quand c'est pas la religion c'est la famille, ou comment arriver vierge au mariage... le niveau zéro du romanesque » (VS1, 201). C'est cette position (hétéro)sexuelle ascendante, par la réappropriation de son propre statut d'objet du désir, qui lui offre une vie romanesque, une existence littéraire, comme l'explique Jürgen Link :

Im Normalismus läßt sich die Hauptfunktion von Kunst und Literatur als Bereitstellung von Applikations-Vorlagen für Denormalisierung (z.B. « Marginalisierungen ») begreifen. So wie der Himmel bei Dante und anderweit das Langweiligste ist, so wäre die rein thematische Affirmation von Normalität, ihre Ausschreibung zu affirmativer Applikation, für moderne Kunst und Literatur, einschließlich « triviale », ein Unding<sup>53</sup>.

Effectivement, cette vie romanesque donne à Pamela l'illusion de sortir de l'(hétéro)normalisme. Pamela a réellement pu développer son individualité et s'épanouir dans le microcosme que représente l'industrie pornographique. Cependant, dans le macrocosme sociétal contemporain, elle est sévèrement sanctionnée en tant que « femme non liée<sup>54</sup> » qui exerce sa sexualité hors de toute exclusivité affective :

Dix ans plus tard, elle ne peut toujours pas faire ses courses au supermarché sans qu'une connasse la reconnaisse et la dévisage durement – les femmes sont les juges les plus dures.

---

<sup>52</sup> Voir Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité : l'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984, p. 56.

<sup>53</sup> Jürgen LINK, *Versuch über den Normalismus*, op. cit., p. 57-58. Trad. AD : « Au sein du normalisme, la fonction principale de l'art et de la littérature est comprise comme la mise à disposition de modèles d'application pour la dénormalisation (par exemple les "marginalisations"). De la même manière que le ciel chez Dante ou autre est source du plus grand ennui, l'affirmation purement thématique de la normalité, sa soumission à une application affirmative serait, pour l'art moderne et la littérature, y compris "triviale", une absurdité ».

<sup>54</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme*, op. cit., p. 303-325.

Celles qui se contentent de ce qu'on les laisse faire haïssent les amazones. Si elles pouvaient, elles brûleraient les idoles de leurs époux. (VS1, 191)

La figure de l'Amazone reprise ici est également une incarnation de la féminité non (hétéro)normaliste : femmes indépendantes et guerrières, elles se privaient d'un sein, symbole de féminité par excellence. En se réappropriant la réification (hétéro)sexuelle impliquée par les normes d'apparence, même dans un cadre strictement professionnel, Pamela a outrepassé les limites de la sexualité normale. Elle est renvoyée à une légitimité inférieure, objet de rivalité et exclue dans le hors-social : « Pamela va à la poste à l'ouverture quand il n'y a personne, fait ses courses sur Internet et regarde des films en streaming, chez elle... » (VS1, 196).

De la même façon que cette première figure littéraire, Céleste, un personnage introduit dans le deuxième tome de *Vernon Subutex*, fait également montre d'un désir (hétéro)sexuel excessif :

Si Céleste était un mec, elle ne pourrait plus marcher tellement elle banderait. Ça l'a prise au réveil, c'est peut-être une remontée de MDMA, elle est chaude comme la braise. Il faut qu'elle trouve à s'accoupler dans les vingt-quatre heures, sinon elle va entrer en dépression. Peut-être qu'elle devrait essayer de prendre des ibuprofènes, voir si ça fait descendre le truc. (VS2, 217)

Pour Anne-Julie Ausina, Despentes décrit le corps « qui respecte sa part animale, considérée dans la société comme une part "masculine" ; un corps provocateur, exhibitionniste mais aussi et surtout un corps naturel, qui ne renvoie à rien d'autre qu'à ses besoins physiologiques, loin de tous fantasmes<sup>55</sup> ». Céleste en est un exemple concret. Son désir hétérosexuel se manifeste dans la performance de la virilité : d'abord par la vision d'un sexe phallique, puis par une dimension biologique (« s'accoupler ») et pulsionnelle (« [ç]a l'a prise au réveil »). Cela octroie au personnage une aura de puissance masculine, qui se révèle toutefois parodique par le clin d'œil ironique à la consommation de viagra : Céleste possède un désir si fort qu'elle n'a pas besoin de le stimuler, mais de le récupérer sous contrôle. En réalité, il ne s'agit pas, comme peuvent l'affirmer Christine Détrez et Anne Simon, d'un « simple décalque, au féminin, des clichés masculins les plus éculés<sup>56</sup> ». Céleste subvertit les passions à la fois féminines et masculines, « loin de tous fantasmes » (hétéro)normalistes vers l'appropriation d'un désir individuel impérieux. Pour autant, et à la différence de Pamela, Céleste n'a connu aucun microcosme protecteur et a par conséquent conscience du danger que représente un tel désir :

---

<sup>55</sup> Anne-Julie AUSINA, *Performer la femme sauvage, entre chienne et louve*, op. cit., p. 62-63.

<sup>56</sup> Christine DETREZ, Anne SIMON, *À leur corps défendant : les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Seuil, 2006, p. 32.

Elle croise Lorenzo, le jardinier mignon. Il l'entretient des problèmes d'arbres avec le froid, et tout ce qu'elle a en tête c'est du gonzo pur. Heureusement qu'elle est du type Merteuil, une chatte en feu dans un gant de glace. Il est toujours si poli avec elle. Mec, tu me parles de buissons et je pense à ta langue sur ma chatte – s'il avait accès à son disque dur, il changerait de comportement. (VS2, 217-218)

D'abord, Céleste déjoue l'image d'une hypersexualisation qui dépouillerait l'individu de tout savoir intellectuel ou culturel<sup>57</sup>. Elle évoque à la fois le « gonzo » (un style de production pornographique à petit budget, sans scénario et filmée en caméra à l'épaule) et s'identifie à la marquise de Merteuil, épistolière emblématique des *Liaisons dangereuses* de Pierre Choderlos de Laclos. Cette comparaison n'est pas anodine : la marquise est une femme aux mœurs libertines qui a été punie par une mort sociale à cause de cette passion sexuelle trop intense. Céleste est donc consciente que son désir accru doit faire profil bas. L'utilisation soudaine du discours indirect libre, mis de plus en exergue, le confirme. La remarque « il changerait de comportement » produit le même effet, puisqu'il est impossible de savoir si le jardinier serait attiré ou dégoûté d'être le témoin d'un tel désir. Le risque d'un rejet subsiste, que Céleste a d'ailleurs déjà expérimenté au collège, quand les garçons la traitaient de « pute » (VS2, 217) ou de « grosse salope » (VS2, 234). Le terme « pute » se rapporte à l'image d'une pleine disposition (hétéro)sexuelle péjorative, comme on l'attribue à tort aux travailleur·ses du sexe<sup>58</sup>. Céleste le ressent bien lorsque ses harceleurs lui disent au téléphone : « demain au lycée tu vas tous nous sucer et après on t'encule, t'entends ? ». L'emploi du futur proche et du présent ne laisse planer aucune incertitude concernant la réification dont Céleste est l'objet, qui atteindra d'ailleurs son paroxysme dans le troisième tome, quand elle sera violée et réduite à l'animalité<sup>59</sup>.

Enfin, un dernier personnage, Lydia, prend le risque d'adopter une apparence hypersexualisée et de se voir objectifiée :

---

<sup>57</sup> Voir Virginie DESPENTES, *King Kong théorie*, op. cit., p. 97.

<sup>58</sup> Comme leur nom l'indique, les travailleur·ses du sexe réalisent un travail dont iels fixent idéalement (car il ne s'agit pas non plus de nier les pratiques de proxénétisme) les conditions d'exercice et autres modalités en fonction du cadre législatif en vigueur. Cette idée de pleine disposition (hétéro)sexuelle est donc erronée, et sert en même temps d'épouvantail contre les pratiques pro-sexes qui visent la réappropriation des corps minoritaires et des sexualités (ici par le travail).

<sup>59</sup> Voir Virginie DESPENTES, *Vernon Subutex 3*, op. cit., p. 323-324. « Franck qui entre quand il veut, qui fait ce qu'il veut, elle qui obéit et le flatte – Céleste dressée, gentille, douce – prête à tout pour la promesse d'un bout de pain en plus, prête à subir n'importe quoi pour éviter une nouvelle raclée », ou encore « C'est avec les chiens qu'elle se sent le mieux. Elle ne peut pas les promener seule. Elle a peur qu'on en vole un ou qu'on l'écrase de coups de pied ou qu'on lui jette des pierres. Et de ne pas savoir comment le défendre. [...] Avant, Céleste s'en foutait complètement des chiens, désormais ils sont ce qui compte le plus », p. 328-329.



Il faut une certaine dose d'arrogance pour remonter de Bastille à Oberkampf à pied, seule, en talons hauts et jupe au-dessus du genou, passé onze heures du soir. Tous les connards sont de service. [...] Les insultes – salope, connasse, grosse pute, sac à foutre viens par là, où tu vas toi viens par là, raciste, bobo de merde on va te défoncer, on voit ton gros cul, fais attention à toi doudou, toi t'as une bouche à bien me sucer. Ne pas ralentir. Elle aime les garçons, elle les aime avec pragmatisme, avec énergie, elle les aime de toute sa peau et de l'intérieur de son ventre. Mais elle aimerait, aussi, pouvoir en tuer quelques-uns. (VS1, 169-170)

On retrouve l'intervention du discours indirect libre ainsi que de nombreuses allusions insultantes à une pleine disposition (hétéro)sexuelle. La réification apparaît de façon très claire, par la réduction de Lydia à un objet (« sac à foutre ») ou par l'utilisation de plusieurs métonymies la renvoyant à son « gros cul » ou à sa « bouche ». Pour autant, Lydia est très attachée aux objets de son désir hétérosexuel : les hommes.

Dans son essai *La Contrainte à l'hétérosexualité*, Adrienne Rich parle de l'attraction hétérosexuelle comme d'un unique choix qui s'impose, peu importe que ces relations sexuelles et surtout conjugales avec les hommes soient vécues de manière oppressive et aliénante. Cette contrainte repose sur un schéma dichotomique entre passivité féminine et activité pulsionnelle masculine, influencé par la pornographie *mainstream* qui rend acceptables de plus en plus de comportements hétérosexuels masculins violents<sup>60</sup>. Dans un premier temps, Lydia semble s'en éloigner. Arletta Szmorhun décrit l'érotique comme mettant l'individu féminin en position d'objet sexuel non désirant et recherchant exclusivement la désirabilité parfaite<sup>61</sup>. Contrairement à cette représentation, la scène d'approche entre Paul et Lydia est empreinte de passion réciproque et de sollicitude : « Dans son ventre c'est la cavalcade, elle a envie de le prendre dans sa bouche, dans un mélange d'excitation et de gratitude – qu'il ait envie de la même chose, elle trouve ça merveilleux » (VS1, 171). Lydia est ici dépeinte comme une singularité que la réification n'a pas dépossédée de son désir hétérosexuel et qui n'en a pas honte. En compagnie de Paul, « [...] elle a joui direct, debout, bassin soulevé vers lui, les yeux plantés dans les siens pour qu'il puisse voir l'effet qu'il lui faisait » (VS1, 175). Lydia incarne

---

<sup>60</sup> Voir Adrienne RICH, *La Contrainte à l'hétérosexualité et autres essais*, op. cit., p. 71-72. Pour autant, les autres formes de porno qui s'éloignent du *mainstream* – qui s'accompagne d'ailleurs souvent de mauvaises conditions de travail – s'avèrent être des moyens de lutte particulièrement efficaces en matière de resignification des genres. Voir entre autres Sam BOURCIER, « Il y a une vie après l'éjac faciale : de l'hystérique à la pute post-moderne », dans *Sexpolitiques. Queer Zones 2*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 157-206.

<sup>61</sup> Voir Arletta SZMORHUN, « Literarische Inszenierungen von Prostituiertenfiguren in Hans Falladas *Der Alpdruck* und Hans Werner Richters *Du sollst nicht töten* », dans Albrecht CLASSEN, Wolfgang Damian BRYLLA et Andrey KOTIN (éds.), *Eros und Logos : literarische Formen des sinnlichen Begehrens in der (deutschsprachigen) Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2018, p. 237.

presque une inversion ironique des rôles (hétéro)sexuels. Elle déclare en effet être bouleversée que les hommes timides sachent ce qu'ils veulent et osent parfois communiquer leurs envies, comme s'ils étaient eux-mêmes objectifiés en attendant d'exprimer leur propre désir. Pourtant, quand Lydia et Paul arrivent chez elle et qu'ils commencent à faire l'amour<sup>62</sup>, « elle est déçue. Trop de préliminaires. [...] Ce qu'elle aime dans le sexe avec des mecs qui ne sont pas son fiancé, c'est la sensation de danger, l'impression que quelque chose la dépasse et s'empare d'elle » (VS1, 175). Elle affirme une nouvelle fois clairement son désir : celui d'être brutalement dépossédée de son individualité, d'être réifiée. La répression d'un tel désir singulier, bien que probablement né de la culture du viol<sup>63</sup>, est un signe de conformité à la contrainte hétérosexuelle, dans laquelle les femmes ne peuvent être des sujets qui désirent. Lydia confie en effet qu'elle simule poliment et patiemment dans ce genre de cas décevants, mettant de côté cette passion, comme si même à « des mecs qui ne sont pas son fiancé », cette envie était inavouable. Il devient alors acceptable de faire passer le désir masculin avant le sien. D'autres indices montrent chez Lydia un comportement (hétéro)normaliste. Elle est effectivement obsédée par sa minceur et (donc) sa conformité aux normes d'(hétéro)sexualisation au point de souffrir de boulimie. Elle est aussi attirée par Vladimir Poutine pour ses qualités viriles de violence, d'animalité et de pouvoir. Pour autant, ces fantasmes ainsi que ces pratiques de sexualité excessive restent secrets, hors de l'union qu'elle forme avec son petit ami souvent absent. « Quand il est là, elle est tellement demandeuse de le voir qu'elle ne risque pas d'aller fricoter ailleurs » (VS1, 182) : avec lui, elle ne fait mention d'aucun désir hétérosexuel à satisfaire, il est effacé à la fois du discours et de la représentation.

La structure traditionnelle du couple, loin d'être en crise, est en réalité au cœur de la libération sexuelle. Certes, les femmes dans les romans actuels ont des amants, mais, surtout, elles ont un mari que, malgré tous les autres hommes qui investissent leur lit, ou plutôt grâce à tous ces autres, elles aiment, idéalement pour la vie<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> Voir Virginie DESPENTES, *Vernon Subutex 1*, op. cit., p. 175. « Il est adorable. Ça se confirme une fois qu'ils sont chez elle et qu'ils peuvent se désaper et commencer à baiser ». On remarque que les premiers attouchements sexuels, un peu plus tôt dans une cage d'escalier, ne comptent pas pour Lydia dans l'acte sexuel, qu'elle semble définir par la pénétration par le phallus. Un signe de la contrainte à l'hétérosexualité ?

<sup>63</sup> Voir Virginie DESPENTES, *King Kong théorie*, op. cit., p. 52.

<sup>64</sup> Christine DETREZ, Anne SIMON, *À leur corps défendant*, op. cit., p. 226.

Ainsi, comme Christine Détrez et Anne Simon l'indiquent, la sexualité excessive l'est justement car elle ne s'inscrit pas dans le cadre affectif et exclusif du couple<sup>65</sup>. Aïcha, April et la narratrice d'*Irgendwo in diesem Dunkel* vont également le confirmer.

## **II.2. Le jugement de la sexualité excessive, ou le rejet d'une (hétéro)sexualité hors cadre**

Comme j'ai déjà eu l'occasion de le montrer avec les personnages étudiés jusqu'à présent, le regard masculin est une composante intégratrice fondamentale de la féminité (hétéro)normaliste. La construction de l'apparence féminine en vue d'une (hétéro)sexualisation est si exigeante que les femmes qui ne s'écartent pas de la contrainte à l'hétérosexualité éprouvent par la suite des difficultés à s'imaginer en dehors de toute relation avec un homme. Par ailleurs, selon Mona Chollet, les femmes, pour lesquelles le regard de l'autre est tellement fondateur, peinent à évoluer dans une parfaite autonomie affective<sup>66</sup>. L'articulation du vécu personnel, de la classe sociale et de l'origine culturelle consolide d'autant plus le besoin de s'ancrer dans une union hétérosexuelle stable, comme c'est le cas pour April, l'héroïne d'Angelika Klüssendorf, et pour la protagoniste d'*Irgendwo in diesem Dunkel*.

April est un personnage issu d'une famille maltraitante. Dans le premier tome, elle est simplement nommée « la fille » et dans le deuxième, on apprend que « April » n'est pas son vrai prénom, mais une identité qu'elle s'est elle-même donnée. Au sein de la cellule familiale, la fille est réduite à néant, privée de toute affection parentale – un manque qu'elle cherchera à combler tout au long des trois volumes.

Dès *Das Mädchen*, la fille est entravée dans un comportement (hétéro)normaliste, entre désir d'(in)visibilité (hétéro)sexuelle et jugement d'une sexualité qui se déroule hors cadre :

[Andrea] hat einen Freund, einen richtigen Freund. Nachdem sie sich im Gruppenraum auf dem Sofa Erlebnisse aus ihrem Leben anvertraut haben, erfährt sie, dass es Andrea schon gemacht hat. Sie will nicht nachfragen, dumm erscheinen, also nickt sie, versucht ein wissendes Nicken hinzubekommen. Andrea ist in ihrem Alter, doch statt Spinnenbeinen hat sie runde Schenkel und einen großen Busen, sie sieht nach Sex aus [...]. Sie hat schon von

---

<sup>65</sup> D'autre part, Détrez et Simon insinuent que cette sexualité excessive aurait en fait pour objectif de renforcer le cadre conjugal. C'est ce que montre en effet l'étude, dans le chapitre suivant, du personnage principal de *Schoßgebete*, Eli, et notamment de sa relation avec son mari.

<sup>66</sup> Voir Mona CHOLLET, *Sorcières : la puissance invaincue des femmes*, Paris, Zones, 2018, p. 50-54.

Mädchen gehört, die es machen, doch hat sie sich diese immer als verdorben vorgestellt, und Mui entspricht in nichts diesem Bild<sup>67</sup>. (DM, 121)

L'acte sexuel, ce « es » non défini qu'on ne retrouve pas dans la traduction française, à propos duquel il ne faut pas poser de questions, donne l'impression d'un rite d'intégration légendaire, une étape que toutes sont obligées d'envisager et, par la suite, de connaître. Néanmoins, cette procédure initiatique nécessaire possède un double tranchant : celui de compromettre son intégrité. Cela concerne en réalité toutes les adolescentes : un peu plus haut dans le texte, la fille explique que « Mui », le surnom d'Andrea, est un mot russe qui signifie « nous ». « Nous ne correspondons aucunement à cette image » : cette reformulation sonne comme une tentative de persuasion collective, étouffée par l'importance de l'(hétéro)sexualité dans l'intégration des jeunes filles. Dans *Petites filles d'aujourd'hui*, la chercheuse Catherine Monnot déclare que la sexualité adolescente est susceptible d'être valorisée dans les milieux populaires en particulier, parce qu'elle est socialement instrumentalisée en tant que signe de maturité et d'autonomie<sup>68</sup>, et au final d'(in)visibilité. Le comportement de la fille face à Andrea le révèle effectivement, puisqu'elle s'invente par la suite un petit-ami pour impressionner sa camarade.

En même temps, cette (in)visibilité (hétéro)sexuelle doit combler le manque d'affection dont elle souffre. Prête à tout pour cela, elle met son propre désir (hétéro)sexuel au service d'un homme et du couple qu'elle forme plus tard avec Bernd, quitte à être violée :

Er küsst sie sofort, diesmal anders als sonst, kräftiger, nicht so zärtlich. Aus der Ferne ertönt das Geschnatter der Gänse, doch eigentlich ist sie viel zu weit von der Farm entfernt, um es hören zu können, der Wind muss von Südwest kommen, denkt sie, obwohl sie doch gar nichts von Windrichtungen versteht. Sie zieht sich selbst die Hosen aus, damit er die Trainingshose darunter nicht bemerkt. Dann liegt sie regungslos da, blinzelt in den Himmel, sie kann Federwolken erkennen, eine Wolke ähnelt einem Schaf, einem Schafsbock mit schneckenförmig gedrehten Hörnern, vielleicht ist es eher ein Mufflon, denkt sie, oder ein Steppenschaf, und sie glaubt sich zu erinnern, dass die Weibchen nur kurze Hörner besitzen, wenn überhaupt<sup>69</sup>. (DM, 166)

---

<sup>67</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *La Fille sans nom*, op. cit., p. 135. « [Andrea] a un ami, un vrai ami. Après que, sur le canapé de la salle d'activités, elles se sont confié des bribes de leur vie, elle apprend qu'Andrea a déjà couché. Elle ne veut pas faire la curieuse, avoir l'air bête, si bien qu'elle hoche la tête, essaie de marquer sa connivence. Andrea a son âge, mais au lieu d'avoir des pattes d'araignée, elle a des cuisses rondes et une grosse poitrine, elle a quelque chose de sexuel [...]. Elle a déjà entendu parler de filles qui couchent, mais elle les a toujours considérées comme dépravées, et Mui ne correspond en rien à cette image ». « Freund », selon moi, prend ici plutôt le sens de « petit-ami » plutôt qu'ami.

<sup>68</sup> Voir Catherine MONNOT, *Petites filles d'aujourd'hui : l'apprentissage de la féminité*, Paris, Autrement, 2009, p. 132.

<sup>69</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *La Fille sans nom*, op. cit., p. 185. « Il l'embrasse aussitôt, cette fois d'une manière différente, plus vigoureuse, pas aussi délicate. Au loin, les oies criaillent, mais en fait elle est beaucoup trop

Cette scène, qui présente une analogie avec le viol de la protagoniste dans le roman de Christoph Hein *Drachenblut*<sup>70</sup>, montre une échappée incohérente de l'esprit dans la nature, à la fois par la présence de nombreux verbes de pensée, mais aussi par la force de distraction de l'imaginaire enfantin stimulé par la passion de la fille pour la lecture et la vie animale. Le seul instant où elle est active consiste à enlever son pantalon pour que Bernd ne voie pas la doublure qui sert à l'épaissir. Elle veut continuer d'être (hétéro)sexuellement recevable, même si cela entraîne sa négation en tant qu'individu. Cela dénote de son besoin absolu d'intégration affective, contrebalancé par moment par une autre volonté : celle de ne pas « être l'une de celles qui font ça immédiatement<sup>71</sup> » (DM, 166). On assiste ainsi à l'existence de deux instances divergentes : l'individu (hétéro)sexuel qui souhaite s'intégrer dans et par le couple et l'individualité féminine qui désire se préserver et éventuellement se protéger du jugement. Bernd n'arrive d'ailleurs pas à pénétrer la fille, comme si son corps se défendait de la soumission.

April continue à vivre cette contradiction à l'âge adulte. Sa singularité s'exprime dans le fait qu'elle resignifie sa sexualité, se refusant par la suite à tout rapport sexuel, préférant se battre charnellement avec son partenaire. Mona Chollet soutient que « le seul destin féminin convenable reste le don de soi<sup>72</sup> ». En effet, April est assez vite rejetée par les hommes avec qui elle s'adonne à ces « combats » (hétéro)sexuels :

Nach einer Weile ist er der Sache überdrüssig und kommt nicht mehr. April besorgt sich seine Adresse, und als sie bei ihm klingelt, weiß sie nicht, was sie ihm sagen soll. In der Tür stehend, sieht er sie an wie eine Fremde. Was willst du hier, sagt er. Ich will dir einen Pullover stricken, rutscht ihr heraus [...]. Jetzt befasst du dich mit Stricken, sagt er, schön für dich. Tagelang ist sie von Scham überwältigt, probt in Selbstgesprächen, was sie ihm hätte sagen sollen. Dabei kann sie bestenfalls Topflappen häkeln<sup>73</sup>. (A, 71)

---

éloignée de l'élevage pour pouvoir les entendre, le vent doit venir du sud-ouest, se dit-elle, bien qu'en fait elle ne comprenne rien à l'orientation des vents. Elle retire elle-même ses pantalons pour qu'il ne remarque pas qu'elle a sa culotte de survêtement en dessous. Puis elle ne bouge plus, plisse les yeux dans le soleil, elle reconnaît les cirrus ; un nuage ressemble à un mouton, un bélier avec des cornes en forme de colimaçon, c'est peut-être plutôt un mouflon, se dit-elle, ou un mouton des steppes, et elle croit se souvenir que les femelles n'ont que de petites cornes, si seulement elles en ont ».

<sup>70</sup> Christoph HEIN, *Der fremde Freund : Drachenblut* [1982], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2012.

<sup>71</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *La Fille sans nom*, *op. cit.*, p. 185. « keine von denen sein, die es gleich machen ».

<sup>72</sup> Mona CHOLLET, *Sorcières*, *op. cit.*, p. 80.

<sup>73</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *April*, *op. cit.*, p. 81. « Au bout d'un moment, il en a assez et ne revient plus. April se procure son adresse, et, lorsqu'elle sonne chez lui, elle ne sait pas quoi lui dire. Sur le seuil de sa porte, il la regarde comme une étrangère. Qu'est-ce que tu viens faire ici, dit-il. Des mots lui sortent de la bouche : j'ai envie de te tricoter un pull-over [...]. Tu fais du tricot maintenant, dit-il, c'est bien pour toi. Pendant des jours, la honte la terrasse, elle invente en se parlant à elle-même des reparties qui lui ont fait défaut. Ajouté à cela qu'elle sait tout au plus faire des maniques au crochet ».

Le tricot passe ici pour un mécanisme de protection contre la honte qui l'envahit, non pas de ne pouvoir tricoter un pull, mais de ne pouvoir se donner dans l'hétérosexualité. Elle est perçue par cet étudiant lassé de ses affrontements charnels comme une « étrangère » à sa féminité (hétéro)sexuelle, comme une femme qu'on ne peut identifier.

Ainsi, lorsqu'April rencontre Hans, elle s'investit pleinement dans cette relation : il n'est plus question de combat, mais de vrais rapports hétérosexuels. Cependant, là encore, le désir (hétéro)sexuel intense qui a eu le temps de s'éveiller en elle est réprimé par le couple qui repose sur une dynamique de l'indissociabilité entre sexe et amour :

Sie hat eine Menge Liebesfilme gesehen, und sie versucht sich daran zu orientieren. Trotzdem will sie nicht stöhnen und einen Orgasmus vorspielen, viel lieber würde sie sich zeigen, wie sie ist, doch sie schämt sich für ihre echte Lust mehr als für die Schauspielerei. Nur wenn sie allein ist und rollig wie eine Katze, gibt sie sich ihrer einsamen Lust hemmungslos hin. Oft überkommt sie der Trieb wie ein Sturm, dann kann sie auf der Straße kaum weitergehen, sie versteckt sich in einem Hauseingang oder an einem anderen unbeobachteten Platz und befriedigt sich. Dabei würde sie ihre Empfindungen gern mit Hans teilen, die richtigen Worte finden, doch Angst, Scham, der Gedanke an eine Zurückweisung hindern sie daran<sup>74</sup>. (A, 76)

Il y a une claire opposition entre la passion sexuelle exprimée ici, naturelle, pulsionnelle (« Sturm ») et biologique (« rollig wie eine Katze »), comme on a pu l'observer chez Céleste, et le contrôle du désir exigé de l'individu (hétéro)sexuel féminin. « [Les hommes] sont ceux par qui la femme doit jouir<sup>75</sup> », déclare Despentes dans *King Kong Théorie*. Simuler révèle effectivement une incapacité à être satisfaite par le sexe masculin, ce qui contredit ainsi les images véhiculées dans les films d'amour. Mais le désir individuel d'April, tout comme celui de Céleste, ne peut être montré, quand bien même il pourrait cette fois être assouvi dans le cadre du couple. Il demeure source de honte, qui condamne April à le vivre en solitaire, sous peine d'un jugement de sexualité excessive entraînant le rejet hors de l'union. Le désir féminin qui n'existe que pour lui-même n'a de place nulle part, ni en dehors ni au sein de la conjugalité.

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 87. « Elle a vu quantité de films d'amour et elle tente de s'en inspirer. Malgré tout, elle ne veut pas gémir ni simuler un orgasme, elle préférerait se montrer telle qu'elle est, mais elle a encore plus honte de son vrai plaisir que de la comédie. Ce n'est que quand elle est seule, et en chaleur telle une chatte, qu'elle s'adonne sans retenue à son plaisir solitaire. Souvent, l'envie est une houle qui la submerge brutalement, dans la rue elle a du mal à continuer à marcher, elle se cache dans une entrée d'immeuble ou dans un endroit où on ne peut l'observer, et se fait plaisir. Elle aimerait bien partager ses sensations avec Hans, trouver les mots justes, mais la peur, la honte, l'idée d'un rejet l'en empêche ».

<sup>75</sup> Virginie DESPENTES, *King Kong théorie*, op. cit., p. 103.

La singularité qui s'exprime par le désir (hétéro)sexuel peut donc mettre le couple en péril. Cette individualité se revendique manifestement grâce à ce qu'elle possède alors que, comme l'indique Judith Butler en reprenant les pensées de Lacan et d'Irigaray, « le féminin, c'est plutôt la signification du manque<sup>76</sup> ». C'est l'homme qui possède, le désir masculin qui l'emporte, comme le montrent les différentes expériences de la protagoniste dans *Irgendwo in diesem Dunkel*.

Les confrontations hétérosexuelles de la narratrice avec les hommes, conditionnées par un père qui la place dans un rapport de pouvoir au sein duquel elle occupe forcément la position inférieure, sont tout le temps imposées d'une quelconque manière. Un soir, alors qu'elle sort danser, un garçon se rapproche d'elle et l'embrasse sans demander son consentement : « Pendant un moment, je fus comme pétrifiée. Puis je me tirai de son étreinte et m'éloignai précipitamment. Par la suite, je pouvais toujours sentir ce toucher. Je le trouvais de moins en moins menaçant, mais plutôt tentant et souhaitable<sup>77</sup> » (IIDD, 95). Cette violence modèle un désir qui n'est pas issu de son individualité, mais provoqué par les conditions sociales et culturelles qui sont le quotidien de la protagoniste. Pauvre, exclue à cause de son origine soviétique, elle espère s'intégrer à la société allemande et échapper à l'emprise de son père grâce au mariage. C'est pourquoi, lorsque celui qu'elle pense lui être destiné et qu'elle baptise Achim Uhland<sup>78</sup> la ramène sur sa moto après cette soirée, elle a l'impression de vivre un rêve éveillé :

Die Fahrt war mir vorgekommen wie ein Kidnapping, ein wundersames Geraubtwerden von ihm [...]. Jetzt, da Achim Uhlands Zunge an meine Zähne stieß, verstand ich, dass ich den Mund öffnen musste. Es fühlte sich an, als würde ein kleines nasses Tier in mich eindringen, um sich mit meiner Zunge zu treffen. Seine Lippen saugten an mir, während er mich fester an sich zog und ich den Geruch seiner Haut spürte [...]<sup>79</sup>. (IIDD, 98)

Les verbes employés, « stoßen », « öffnen müssen », « eindringen », « saugen » place la narratrice dans une position passive. C'est une description peu alléchante d'un baiser et pourtant

---

<sup>76</sup> Judith BUTLER, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 101.

<sup>77</sup> « Einen Moment lang war ich wie versteinert, dann riss ich mich los und stürzte davon. Später begann ich, der Berührung nachzuspüren, ich fand sie immer weniger bedrohlich, sondern verlockend und erstrebenswert ». Trad. AD.

<sup>78</sup> Ce prénom est inventé par la protagoniste qui ne connaît pas l'identité réelle de ce garçon. On remarque cependant qu'il s'agit d'un prénom à consonance allemande. C'est aussi le mélange des noms de deux poètes romantiques allemands, Achim von Arnim et Ludwig Uhland.

<sup>79</sup> Trad. AD : « Le trajet m'avait donné l'impression d'un kidnapping, c'était un miracle d'être enlevée par lui [...]. Maintenant que la langue d'Achim Uhland poussait contre mes dents, je comprenais qu'il fallait que j'ouvre la bouche. Cela donnait la sensation d'un petit animal visqueux qui rentrait en moi pour rencontrer ma langue. Ses lèvres m'aspiraient, tandis qu'il m'attirait plus près de lui et que je sentais l'odeur de sa peau [...] ».

elle semble enchantée, éclipsant la violence par l'odeur de la peau d'Achim. Elle vit une scène romantique, mais d'un romantisme strictement (hétéro)normaliste dans lequel la passivité et la soumission deviennent la norme et finissent même par être appréciées. Son désir (hétéro)sexuel est étouffé par celui plus fort encore de sortir des articulations intersectionnelles, dans un contexte où règne de toute façon l'omerta sur la sexualité féminine : « On célébrait la pruderie, la bienséance de la demoiselle du miracle économique battant des cils, la sexualité étant le deuxième ennemi le plus dangereux après les Russes<sup>80</sup> » (IIDD, 196). L'intrigue prend place au début de ce qu'Angela McRobbie nomme la « mascarade postféministe ». Commenant tout juste à trouver leur place dans le monde professionnel et économique, ce nouveau statut des femmes est gardé sous contrôle par l'hégémonie patriarcale grâce à l'imposition de normes « apparemment libéralisée[s], mais qui [ont] en fait été réajustée[s]<sup>81</sup> » en termes d'apparence et de comportements (hétéro)sexuels. Cette mascarade est illustrée dans le passage suivant :

Manchmal passiert es mir sogar, dass ein deutscher Handwerker meine Heiratswürdigkeit auf die Probe stellte. Er geht ein Stück neben mir auf der Hauptstraße oder nimmt mich auf seinem Moped mit, und dann, im Stadtpark oder irgendwo am Waldrand, muss ich mich von ihm küssen lassen. Von irgendwoher weiß ich, dass man das Küssen zulassen muss, wenn man geheiratet werden will, aber auf keinen Fall darf man dem Mann noch mehr erlauben, sonst würde man sofort als unanständiges Mädchen entlarvt<sup>82</sup>. (IIDD, 204-205)

La multiple utilisation du verbe de modalité « müssen » met en relief la mascarade de McRobbie. « On », employé comme un générique féminin, peut (doit) se laisser aller à la condition d'objet, mais sans franchir les limites de l'(hétéro)sexualité excessive et donc de l'indignité. Ces injonctions contradictoires font qu'elle est perçue comme une prostituée sans même s'en rendre compte. La « sociabilité sexuelle<sup>83</sup> » de Michel Bozon, qui caractérise une manière d'amasser du capital social et de créer des liens d'interdépendance, est biaisée par la contrainte (hétéro)normaliste intersectionnelle. Cette poursuite de l'intégration par l'(hétéro)sexualité qui doit mener au mariage prend une tournure cynique à la fin du roman, lorsque la narratrice est violée par un homme d'origine iranienne qui la traite de « *bitch*

<sup>80</sup> « Man feierte die Prüderie, die Biederkeit der wimpernklimpernden Wirtschaftswunderfräuleins, denn die Sexualität war der zweitschlimmste Feind nach den Russen ». Trad. AD.

<sup>81</sup> Angela MCROBBIE, « L'ère des *top girls* : les jeunes femmes et le nouveau contrat sexuel » [2008], trad. Fabienne MALBOIS et Petra VARILEK, *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 28, n° 1, Antipodes, 2009, p. 30-31.

<sup>82</sup> Trad. AD : « Parfois, il arrivait même qu'un artisan allemand teste ma dignité à être épousée. Il fait un bout de chemin à côté de moi dans la rue principale ou m'embarque sur sa mobylette, puis dans le parc municipal ou quelque part en bordure de forêt, je dois me laisser embrasser par lui. Je ne sais plus d'où, mais je sais qu'il faut se laisser embrasser si on veut être épousée, mais en aucun cas on ne doit permettre à l'homme d'aller plus loin, sinon la fille indécente est immédiatement démasquée ».

<sup>83</sup> Michel BOZON, « Orientations intimes et constructions de soi. Pluralité et divergences dans les expressions de la sexualité », *Sociétés contemporaines*, vol. 41-42, n° 1, Presses de Sciences Po, 2001, p. 16.



allemande<sup>84</sup> » (IIDD, 220). En étant finalement (in)visibilisée en tant qu'Allemande, elle est dépossédée de son individualité, d'autant plus qu'elle tombe enceinte de son violeur, preuve ultime d'une sexualité excessive incompatible avec la conjugalité.

Pour terminer, je souhaiterais mettre en lien la figure littéraire d'*Irgendwo in diesem Dunkel* avec le personnage d'Aïcha de *Vernon Subutex*. Toutes les deux sont concernées par l'articulation intersectionnelle entre genre et race. Mais si la première veut à tout prix s'éloigner de sa culture d'origine, car elle y voit un frein à son intégration, la seconde dédie quant à elle son corps et son âme à l'islam. C'est sa manière de développer et d'épanouir son individualité, de conserver et de chérir la part maghrébine de son identité. En même temps, il s'agit aussi de s'ôter de la logique occidentale néolibérale de marchandisation des corps : « Elle sait que ça a été difficile, la France, pour les femmes de la génération d'avant la sienne. On les a explosées en vol. On leur a dit vous êtes très belles et on les a poussées à s'offrir à la convoitise. Détourne-toi d'Allah et piétine tout ton héritage » (VS1, 278-279). Aïcha s'inscrit en faux de tous les personnages étudiés jusqu'à présent : être (in)visible (hétéro)sexuellement, ce n'est pas être intégrée ; cela signifie la disparition de son individualité jusqu'ici épanouie par et dans la foi.

Après avoir voulu se venger de la mort de sa mère, Aïcha est envoyée « au vert » en tant que fille au pair dans une famille maghrébine française expatriée à Francfort-sur-le-Main. « Comme de juste, Aïcha se tenait à distance de Walid, le père des enfants. L'islam interdit la promiscuité. Elle n'avait pas à se trouver seule en présence d'un non-mahram<sup>85</sup> » (VS3, 262). Cette terminologie employée par Aïcha a un double effet. Elle témoigne en premier lieu de la place que la jeune femme accorde à l'(hétéro)sexualité : une pratique strictement conjugale, à la tentation de laquelle les deux parties doivent constamment résister puisque Walid aussi évite, au début de leur cohabitation, de se retrouver seul avec Aïcha. En second lieu, elle illustre ce qu'entend Michel Foucault lorsqu'il parle de la sexualité comme d'un dispositif discursif qui représente la « loi », un « lieu d'émergence du désir<sup>86</sup> ». Désigner Walid comme un non-mahram et se positionner par rapport à ce statut, c'est faire exister une potentialité (hétéro)sexuelle, verbaliser l'(hétéro)sexualisation pour s'en exclure simultanément. Si l'(hétéro)sexualité excessive, hors cadre, doit être proscrite, elle est pourtant bien présente en

---

<sup>84</sup> « deutsche bitch ». Trad. AD.

<sup>85</sup> Un « non-mahram » désigne un homme qui ne fait pas partie des mahram, c'est-à-dire des hommes qu'il est interdit pour une femme d'épouser selon les préceptes islamiques : son père, ses beaux-pères, ses frères et beaux-frères, ses fils et beaux-fils, ses oncles directs et par alliance, les enfants trop jeunes, etc. Un « non-mahram » est donc un homme qu'il est possible d'épouser.

<sup>86</sup> Michel FOUCAULT, *La Sexualité* suivi de *Le Discours de la sexualité*, op. cit., p. 107-108.

mots et devient un « référentiel du discours<sup>87</sup> ». Elle devient une menace pour l'individualité d'Aïcha, qui a bien conscience du pouvoir de concrétisation du discours de la sexualité. En effet, à plusieurs reprises, Aïcha dit avoir délibérément ignoré les signes de son attirance pour Walid : « En le voyant de loin elle avait pensé, pour la première fois, qu'il était séduisant. Et Aïcha, qui n'a jamais été légère, qui n'a jamais été frivole, avait accueilli cette idée comme si elle lui était familière. Comme si on pouvait jouer avec sans se méfier, sans se brûler » (VS3, 269).

Elle n'avait pas fait le rapprochement, après cette rencontre embarrassante, entre l'étrange gaieté qui s'était emparée d'elle et Walid. [...] Elle pouvait encore prétendre qu'il s'agissait de bonne humeur. [...] Elle n'a pas prêté attention au plaisir étonnant qu'elle éprouvait à entendre bouger Walid à l'étage au-dessus, le lendemain. Elle n'a pas tout de suite identifié cette capacité à saisir le moindre de ses gestes, du coin de l'œil [...]. (VS3, 269)

L'incapacité (ou le refus inconscient) d'Aïcha à nommer la sexualité fait qu'elle se croit seule responsable de la dérive (hétéro)sexuelle qu'a prise sa relation avec Walid. C'est ce que suggère l'enchaînement des phrases ci-dessus, dont une majorité est à la forme négative et dont Aïcha est l'unique sujet. Walid, lui, était « ensorcelé » (VS3, 278), alors que c'est lui qui a imposé une proximité de plus en plus lourde à Aïcha, l'étreignant et l'embrassant sans lui demander son avis. Elle est ainsi dépossédée de son individualité, symboliquement incarnée dans sa virginité : « Elle avait pris du plaisir avec un homme qui n'était pas le sien. Techniquement, elle venait de perdre sa virginité – et dans les conditions les plus déplorables » (VS3, 278). Comme le souligne Nathalie Heinich, « la virginité, dès lors qu'elle est consubstantielle à la personne et non pas contingente, est ce qui constitue un être féminin en tant que *séparé* de l'homme, non soumis à son contrat<sup>88</sup> ». Mais cette non-soumission au contrat est biaisée d'entrée de jeu par les préceptes religieux qu'Aïcha suit, et qui octroient une position supérieure et obligent le respect aux hommes de sa connaissance (VS1, 285). Pour cette raison, alors qu'elle souhaite confier à Walid que la promiscuité qu'il lui impose la dérange, elle finit cependant par garder le silence, pensant « qu'il serait blessant de [...] rappeler à l'ordre » (VS3, 273) ce chef de famille pour qui elle travaille.

Malgré tout, Aïcha incarne une variante de la figure de la « vierge héroïque » décrite par Heinich, dont « le propre [...] est de ne pouvoir le rester – sauf à mourir<sup>89</sup> ». Après le

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>88</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme*, *op. cit.*, p. 30. L'auteure souligne.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 29.

premier acte hétérosexuel, Aïcha nourrit effectivement des idées de suicide qu'elle est incapable de mettre en pratique. Pendant ce temps, Walid continue de se dédouaner :

[...] Si la société dans laquelle ils vivaient avait été respectueuse de leurs codes, il aurait pu la prendre comme deuxième femme [...]. Il commettait un péché, c'était entendu ; mais un péché qui dans d'autres circonstances n'en aurait pas été un. Il ne volait pas la femme d'un autre. Il ne touchait pas une mécréante. (VS3, 281)

On comprend d'une part que le principal et unique obstacle à leur union réside dans le fait que cette (hétéro)sexualité ne s'exerce pas dans le cadre conjugal indispensable. D'autre part, ce passage pointe encore une fois l'intersection entre genre et race, puisque cette union entre Walid et Aïcha, dans la société allemande occidentale qui n'envisage que la monogamie comme code (hétéro)normaliste du couple, est nécessairement vouée à l'échec.

En tant que femme musulmane occidentale, Aïcha perd son individualité d'abord par la naissance d'un nouveau désir insufflé par la promiscuité forcée de Walid : « Elle attendait. Il était un ordre. En elle un poing s'était ouvert et accroché à l'autre – une prise redoutable que rien ne pouvait desserrer. Elle attendait qu'il la regarde. Qu'il la convoque. Elle le voulait encore » (VS3, 280) ; puis sous la coupe occidentale qui interdit la polygamie. Elle est donc condamnée à l'exercice d'une (hétéro)sexualité excessive, qu'elle tente d'embellir par l'idée « que cet amour était trop pur pour qu'Allah n'en soit pas témoin » (VS3, 282). Malheureusement, elle n'est pas la première femme avec laquelle Walid trompe son épouse : en dehors du cadre de la sexualité conjugale se trouve la réification (hétéro)sexuelle et la mort de l'individualité pour Aïcha. C'est d'ailleurs le dernier chapitre qui lui sera consacré, alors même qu'on apprend plus tard, par un autre personnage, qu'elle est enceinte.

• • •

Dans ce premier chapitre, j'ai eu l'occasion de dérouler les mécanismes qui sont à l'œuvre chez certaines figures littéraires du corpus concernant leur accès au rôle d'individu (hétéro)sexuel. Au commencement se situe, d'après Adrienne Rich, « la conviction chez [ces personnages féminins] que le mariage et l'orientation sexuelle vers les hommes sont des composantes inévitables de leur existence, même si elles sont vécues comme insatisfaisantes ou oppressives<sup>90</sup> ». Dans cette perspective, une (hétéro)sexualisation, dans le sens d'une (in)visibilité de l'individu comme féminin, s'effectue d'abord par la conformité aux normes d'apparence qui évoluent au cours des époques traversées par les intrigues. Néanmoins, dans

---

<sup>90</sup> Adrienne RICH, *La Contrainte à l'hétérosexualité et autres essais*, op. cit., p. 71.

les sociétés occidentales dans lesquelles elles s'inscrivent, ces normes se cristallisent toujours plus ou moins autour de l'idéal blancheur-minceur-jeunesse, sans pour autant tomber dans l'excès sous peine de jugement, comme c'est par exemple le cas de la fille de Klüssendorf. Comme le dénotent les chercheuses Julie Lavigne et Chiara Piazzesi :

Toute forme de pouvoir n'est attribuée aux femmes qu'à une condition : qu'elles respectent les injonctions sociales (quoique ces dernières soient contestées) liées au paraître féminin, qu'elles ne contreviennent pas à la discipline de l'apparence (sexualisée) qu'il leur est demandé d'afficher dans les contextes de visibilité<sup>91</sup>.

Ce pouvoir, qui se traduit chez beaucoup d'entre elles par l'épanouissement du désir individuel via la réappropriation du statut d'objet (hétéro)sexuel et donc une certaine performance de l'hétérosexualité, est rapidement amputé par le couperet (hétéro)normaliste du jugement de la sexualité excessive. Le désir individuel féminin ne peut exister par et pour lui-même ; par son effacement, il doit servir la conjugalité. Exception faite de la figure racisée de *Vernon Subutex*, il est possible de constater que les romans germanophones étudiés jusqu'à présent donnent une place plus prépondérante aux enjeux de la vie de couple : le lien logique entre individus (hétéro)sexuels et compagnes y est donc plus net. Dans le prochain chapitre, je vais démontrer que le rôle socio-culturel de compagne suit également, dans les histoires qui se déroulent dans la période plus contemporaine, divers codes (hétéro)normalistes qui rendent difficile l'épanouissement de la singularité.

---

<sup>91</sup> Julie LAVIGNE, Chiara PIAZZESI, « Femmes et pouvoir érotique », *Recherches féministes*, vol. 32, n° 1, 2019, p. 3.

## Chapitre 2 : La compagne

L'analyse du rôle socio-culturel de la compagne s'est d'abord heurtée à un obstacle de taille, à savoir qu'il existe encore très peu d'études sur la position précise d'épouse ou de conjointe du point de vue littéraire ou philosophique. De plus, j'ai pu constater, à l'instar de Michel Bozon dans *Pratique de l'amour*<sup>1</sup>, la difficulté à trouver des ressources sur le couple non pas en tant qu'entreprise familiale et conjugale, mais en tant qu'entité réunissant deux individus et abritant des dynamiques de pouvoir et de contre-pouvoir amoureux. En effet, selon Eva Illouz, le paradigme du couple a changé au début du XX<sup>e</sup> siècle, érigeant l'amour comme « valeur suprême » au détriment de la nécessité économique et sociale de l'union<sup>2</sup>. Ainsi, de nombreux·ses chercheur·ses sont unanimes : c'est au sein du couple, l'instance de vie la plus intime d'une personne, que l'on observe les plus francs progrès en termes d'égalité de genre, car l'amour met théoriquement la priorité sur le bien-être de l'individu aimé, indépendamment d'autres paramètres sociaux. Toutefois, cela ne signifie pas pour autant que les normes de genre n'ont plus aucune prise sur la manière de faire couple à l'époque contemporaine<sup>3</sup>.

Il s'agit donc ici de procéder avec toutes les nuances nécessaires et particulières au statut de compagne. Certes, j'aspire à montrer que le rôle de conjointe s'inscrit sur le chemin de l'(hétéro)normalisme. En tant que deuxième étape de ce processus de détermination genrée, il constitue le rôle qui fait basculer l'(hétéro)normalisme dans un parcours logique et par conséquent systémique. Mais je souhaite également prendre en considération les remarques de Claudia Gather sur la fixité sociale qu'implique le terme de « rôle de genre<sup>4</sup> ». En ce sens, je tiens à analyser la position de compagne de manière critique, en soulignant d'ores et déjà les désirs d'individualité latents des protagonistes.

---

<sup>1</sup> Voir Michel BOZON, *Pratique de l'amour : le plaisir et l'inquiétude*, Paris, Payot, 2016, p. 84-85.

<sup>2</sup> Eva ILLOUZ, *Consuming the Romantic Utopia : Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*, Berkeley ; Los Angeles ; London, University of California Press, 1997, p. 8.

<sup>3</sup> Voir entre autres Karin JURCZYK, « Individualisierung und Zusammenhalt : Neuformierungen von Geschlechterverhältnissen in Erwerbsarbeit und Familie », dans Margrit BRÜCKNER et Lothar BÖHNISCH (éds.), *Geschlechterverhältnisse : gesellschaftliche Konstruktionen und Perspektiven ihrer Veränderung*, Weinheim ; München, Juventa, 2001, p. 15 ; Eva ILLOUZ, *Die neue Liebesordnung : Frauen, Männer und Shades of Grey*, trad. Michael ADRIAN, Berlin, Suhrkamp, 2013, p. 67 ; Cornelia KOPPETSCH, Günter BURKART, *Die Illusion der Emanzipation : zur Wirksamkeit latenter Geschlechternormen im Milieuvvergleich*, Konstanz, UVK Universitätsverlag Konstanz, 1999, p. 1.

<sup>4</sup> Claudia GATHER, « Zu einigen Begrifflichkeiten : Geschlechtsrollen und Weiblichkeitsmythen », dans Kornelia HAHN et Cornelia KOPPETSCH (éds.), *Soziologie des Privaten*, Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften, 2011, p. 58.

Cette partie ayant pour objectif de baliser encore plus précisément le chemin (hétéro)normaliste, il va de soi que ne seront étudiées ici que les figures féminines en couple hétérosexuel<sup>5</sup>. Dans un premier temps, je me pencherai sur la dépendance affective qui pousse les personnages féminins à rechercher dans le couple une stabilité émotionnelle, sociale et culturelle. Puis, le deuxième temps de ce chapitre portera sur la manière dont la pression à maintenir cette stabilité se répercute sur la sexualité conjugale et la vie quotidienne. Il s'agira, dans cette dernière partie, de mettre simultanément en lumière les volontés de déstabilisation de cet ordre vers plus d'individualité.

---

<sup>5</sup> Les protagonistes *queer* du corpus ne se trouvent de toute façon jamais dans une dynamique de couple au sens institutionnel du terme et tel qu'on l'entend pour ce chapitre, à savoir une relation exclusive au sein d'un même foyer. Il ne va pas non plus sans dire que les figures *queer*, par leur performance du genre et de la sexualité, disposent d'un pouvoir de réinvention des normes qui s'inscrit en tant que contrepoint à l'(hétéro)normalisme et qui fera l'objet du Chapitre 5 de la deuxième partie.

# I. Colmater la brèche : de la stabilité affective à l'acquisition d'un statut social et culturel

Postulant d'une (in)visibilité sociale de la norme<sup>6</sup>, le premier chapitre est parvenu à démontrer que les figures féminines sont d'abord et avant tout percevables (hétéro)sexuellement. Même si elles ont le pouvoir – ou du moins ont l'illusion d'avoir le pouvoir – de remplir les conditions d'(in)visibilisation en soignant notamment leur apparence, la validation de leur statut, de leur (in)visibilité en tant qu'individu (hétéro)sexuel dépend d'un tiers, plus précisément des hommes dans cette configuration. D'ailleurs, comme l'établit Stefan Hirschauer, la qualification « hétérosexuelle » ne renvoie pas à une préférence sexuelle individuelle, mais à la distinction des personnes qui composent l'union. L'attention est alors portée sur la reconnaissance de l'autre comme différent de soi, et pas uniquement sur soi<sup>7</sup>. La dépendance se situe donc à la base des relations hétérosexuelles, et a une importance d'autant plus grande pour les personnages féminins. Effectivement, mentionnant les raisons qui motivent une femme à se séparer d'un homme, Sven Hillenkamp évoque la conscience que ce lien « repose sur une idéalisation, une compensation et une faiblesse<sup>8</sup> ». De quel genre de compensation et de faiblesse s'agit-il ?

Dans le roman de Charlotte Roche *Schoßgebete*, l'histoire est celle de la protagoniste Elizabeth Kiehl, surnommée Eli, et de ses efforts pour concilier la stabilité familiale et conjugale et ses désirs individuels. Lorsqu'elle et son époux Georg se sont rencontrés, ils se trouvaient tous·tes les deux dans une situation émotionnelle qu'Eli apparente à un « pont suspendu<sup>9</sup> » en plein vent (S, 29). Elle souscrit à cette théorie affirmant que l'on est plus susceptible de s'attacher à une personne quand on partage avec elle une situation extrême que lorsque l'on est en position d'équilibre. Cette métaphore indique donc qu'Eli était dans une posture parfaitement instable, qui nécessitait de s'accrocher à son mari pour ne pas tomber.

On retrouve ainsi le lien de dépendance évoqué plus tôt, un lien formé en premier lieu par le genre, mais pas seulement. En effet, Gérard Neyrand explique que le manque ressenti par

---

<sup>6</sup> Voir « Au commencement : l'expression de l'(hétéro)normalisme », p. 33.

<sup>7</sup> Voir Stefan HIRSCHAUER, « Geschlechts(in)differenz und geschlechts(un)gleichen Paaren. Zur Geschlechterunterscheidung in intimen Beziehungen », dans Alessandra RUSCONI, Christine WIMBAUER, Mona MOTAKEF, et al. (éds.), *Paare und Ungleichheit(en) : eine Verhältnisbestimmung*, Opladen ; Berlin ; Toronto, Barbara Budrich, 2013, p. 46.

<sup>8</sup> Sven HILLENKAMP, *Das Ende der Liebe : Gefühle im Zeitalter unendlicher Freiheit*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2009, p. 25. « Sie trennt sich, weil sie weiß, dass die Verbindung zu diesem Mann auf einer Idealisierung, einer Kompensation und einer Schwäche beruht ». Trad. AD.

<sup>9</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts*, trad. Sophie Andrée HERR, Paris, Flammarion, 2013, p. 34. « Hängebrücke ».

l'un·e des amant·es dans un couple provient de « l'identité personnelle<sup>10</sup> », étonnamment sans mentionner les mécanismes de genres à l'œuvre. Cela se confirme effectivement dans le cas d'Eli, dont le précédent mariage est tombé à l'eau suite à la mort de ses trois frères dans un accident de voiture sur la route de la cérémonie. Elle admet d'ailleurs elle-même l'importance de cet événement dans sa recherche de stabilité :

Mit meinem früheren Mann war ich hoch verschuldet. Mein neuer Mann hat als Erstes all meine Schulden bezahlt, und dadurch werde ich nie das Gefühl los, dass er mich wie ein altes Kamel meinem Exmann abgekauft hat. Ich glaube, ich habe mich auch tatsächlich kaufen lassen, weil ich dringend Sicherheit brauchte, weil ich von meinem Trauma so durcheinander war, dass ich psychisch nicht auch noch ein schuldenbeladenes Leben verkraftet hätte. Georg ersetzt nicht nur das finanzielle Erbe des Vaters, sondern damit auch psychisch beide Elternteile<sup>11</sup>. (S, 61)

Une dépendance financière est d'abord à l'œuvre, avec le remboursement de ses dettes à l'ancien mari. Comme l'attestent les occurrences des mots « Schulden » et « (ab)kaufen » et la présence du champ lexical de l'argent (« bezahlen », « Erbe »), Eli est ici un bien au milieu d'une transaction. Ce fait illustre ainsi les propos de Michel Bozon : « On n'obtient un accès amoureux à l'autre qu'en étant accepté soi-même comme moyen de paiement<sup>12</sup> ». On verra un peu plus loin comment cette première dépendance économique agit sur les devoirs conjugaux d'Eli. De plus, Eli se compare à la représentation de la dépendance affective par excellence, à savoir l'enfant, puisqu'elle assimile son mari à ses parents. On relève d'ailleurs qu'elle reconnaît une différence genrée dans les rôles parentaux. Même sans mentionner la mère, elle laisse deviner que la dépendance financière s'établit envers le père et la dépendance affective à l'égard de l'autre parent, ici la figure maternelle.

De même, l'héroïne de la trilogie d'Angelika Klüssendorf, April, se trouve dans cette configuration où la dépendance sentimentale est principalement due à un traumatisme personnel indépendant de son genre. Durant toute son enfance, elle a en effet subi des violences morales et physiques quotidiennes de la part de sa mère. Comme on a pu le mentionner dans le premier chapitre, ces agressions sont à l'origine d'un important manque d'amour et de confiance en soi

---

<sup>10</sup> Gérard NEYRAND, *L'Amour individualiste*, Toulouse, Érès, 2018, p. 20.

<sup>11</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts*, *op. cit.*, p. 71. « Avec mon ancien mari j'étais surendettée. Mon nouveau mari a commencé par payer toutes mes dettes, c'est pourquoi je ne peux pas me défaire du sentiment qu'il m'a rachetée à mon ex-mari comme un vieux chameau. D'ailleurs, je crois que je me suis vraiment laissé acheter, car j'avais un besoin urgent de sécurité. J'étais complètement déstabilisée par mon traumatisme, et psychologiquement je n'aurais pas pu gérer en plus une vie plombée de dettes. Georg ne remplace pas seulement l'héritage financier de mon père, mais aussi l'héritage psychique de mes deux parents ».

<sup>12</sup> Michel BOZON, *Pratique de l'amour*, *op. cit.*, p. 33.



qu'April tente de combler avec la nourriture : « April est un esprit vorace, elle veut se fourrer son amour dans la bouche, mais sa faim est insatiable<sup>13</sup> » (JS, 56). Son premier compagnon Hans ne fait pas que la nourrir, il la maintient même en vie :

Ich möchte tot sein, schreibt sie in ihr Tagebuch, wenn sie und Hans sich wieder einmal gestritten haben. [...] Er zieht sie aus dem Scherbenhaufen hoch, und sie, eine Gefallene, lässt es schuldbewusst geschehen. Wir sind eine Familie, sagt er, tu nicht immer so, als wärest du allein<sup>14</sup>. (A, 102)

On retrouve l'allusion à la dette dans l'adjectif « schuldbewusst », consciente de sa faute, de sa dette<sup>15</sup>. April doit la vie à Hans, car il lui offre un cadre émotionnel, une famille dont elle doit se montrer à la hauteur selon ses conditions, comme on le verra plus loin. Plus tard, avec son second mari Ludwig, April reproduit les mêmes schémas, bien qu'elle se rende compte cette fois des mécanismes qui sont à l'œuvre dans son couple :

Als sie Ludwig geheiratet hat, hatte sie diffuse Vorstellungen von einem Familienleben, helle Räume, in denen Geschirr klappert, die Sonne fällt auf den gedeckten Frühstückstisch, Personen reden miteinander, lachen, tauschen sich über die Welt aus, doch wenn sie sich die Szenen genauer betrachtet, sind die Menschen darin Marionetten. Dies hier ist real : Ludwig verbringt seine Zeit vorm Computer, und sie denkt, wenn sie ihn gewähren lässt, wird er sie lieben, so wie am Anfang<sup>16</sup>. (JS, 45)

La vie de famille doit lui apporter une stabilité « diffuse ». D'abord, la dimension affective et sociale est symbolisée par les pièces ensoleillées, probablement grâce à de grandes fenêtres par lesquelles on peut apercevoir un cadre familial idéal. Puis, les échanges intellectuels entre les conjoint·es illustrent l'aspect culturel de cette stabilité. Mais son engagement au sein du couple ne paye pas, et elle perçoit finalement que cette vie de famille parfaite n'est qu'une projection, un spectacle éloigné de la réalité. En comparant les acteur·rices de ce spectacle à des marionnettes, April évoque aussi l'idée que les rôles familiaux obéissent à une logique supérieure et dépouillent les personnes de leur capacité d'agir indépendamment, en tant

---

<sup>13</sup> « April ist ein gefräßiger Geist, sie will sich seine Liebe in den Mund stopfen, aber ihr Hunger ist unstillbar ». Trad. AD.

<sup>14</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *April, op. cit.*, p. 116. « J'aimerais être morte, écrit-elle dans son journal, un jour que Hans et elle se sont une nouvelle fois querellés. [...] Il la relève du tas de débris et, elle, à terre, le laisse faire, consciente de sa faute. Nous sommes une famille, dit-il, ne fais pas toujours comme si tu étais seule ».

<sup>15</sup> En allemand, le mot « Schuld » désigne à la fois la dette et la faute.

<sup>16</sup> Trad. AD : « Lorsqu'elle a épousé Ludwig, elle avait en tête des représentations diffuses de la vie de famille, des pièces baignées de lumière dans lesquelles on entend la vaisselle teinter, le soleil qui tombe sur la table dressée du petit-déjeuner, les personnes qui se parlent, qui rient, qui échangent sur le monde. Mais si elle regarde de plus près ces scènes, les gens à l'intérieur sont des marionnettes. Ici, c'est la réalité : Ludwig passe son temps devant l'ordinateur, et elle pense que si elle le laisse faire, il l'aimera comme au début ».

qu'individus. C'est exactement ce conflit qui l'habite, comme on le montrera un peu plus loin. Quoi qu'il en soit, c'est surtout April qui endosse les rôles familiaux, frustrée par le manque d'investissement de Ludwig. Selon Bozon, c'est justement lorsqu'une des deux parties attend constamment sa rétribution que s'installe la dépendance affective<sup>17</sup>. Bien souvent, ce calcul pénalise les protagonistes féminines.

Jusqu'ici, le *doing couple*<sup>18</sup>, défini par Alessandra Rusconi et Christine Wimbauer comme un espace de pouvoir et d'inégalité, consiste à combler une carence émotionnelle issue d'une faille dans l'histoire personnelle. Cette brèche concerne essentiellement les figures féminines et leur confère une position désavantageuse dans le couple. Néanmoins, en plus de la dépendance affective, certaines protagonistes assouvissent à travers la relation conjugale un manque de reconnaissance sociale et culturelle. Ce cas est plus largement illustré dans *Vernon Subutex*.

Chez Marie-Ange et la Véro comme chez les deux personnages précédents, la peur de la solitude est prégnante. Crainte de « ne plus jamais connaître la vie à deux » (VS2, 383) ou peur de « se sentir seule » (VS3, 50), il s'agit surtout de se contraindre à un mode de vie plus valorisé. Parlant de Charles, son défunt compagnon, la Véro « avait pensé “sois pragmatique, tu n'as pas les ressources pour prétendre à beaucoup mieux” » (VS3, 52). On retrouve une interprétation du couple comme transaction, dans laquelle on échange des ressources contre un bien. L'allusion à la sphère professionnelle est d'autant plus claire que la relation conjugale est envisagée ici, de la même manière que le travail, comme une opportunité de prestige social qui vaut de toute façon mieux que le célibat. On constate une évocation similaire chez Marie-Ange :

Son père l'avait prévenue. [...] « Rien ne peut arriver de pire à une femme que de mettre dans son lit un homme qui lui est inférieur. » Elle en avait conclu que ses parents ne se faisaient aucune idée du monde dans lequel elle vivait, elle, ce monde où Xavier était un grand fauve de l'asphalte, d'une insolence sexy, qui allait bouleverser le septième art. [...] Aujourd'hui elle réalise que c'est elle qui manquait de jugeote. Elle a misé sur un cheval défectueux. Le système aurait pu lui être favorable, si elle avait fait les bons choix. (VS2, 375)

Pour elle, le couple ressemble à une spéculation, une entreprise aussi incertaine que la loterie. Le gain, ici, aurait dû être la combinaison du désir érotique et de l'entrée dans la vie mondaine symbolisée par le monde du « septième art ». Contrairement à ce que déclare Sandra Beaufaÿs,

---

<sup>17</sup> Voir Michel BOZON, *Pratique de l'amour*, op. cit., p. 72.

<sup>18</sup> Voir Alessandra RUSCONI, Christine WIMBAUER, « Einleitung », dans Alessandra RUSCONI, Christine WIMBAUER, Mona MOTAKEF, et al. (éds.), *Paare und Ungleichheit(en)*, op. cit., p. 11.

l'amour n'est pas le refuge des femmes en dehors de la sphère professionnelle<sup>19</sup>. Sa manifestation représente justement l'accès à une sphère publique de classe supérieure et l'acquisition d'un certain statut social et culturel.

Si la position sociale de son mari est si importante pour elle, c'est que Marie-Ange aurait pu simplement « laisser son père la guider » (VS2, 375). Que ce soit celle d'un époux ou d'un père, la protagoniste a grandi en pensant que l'intervention d'un homme était nécessaire pour s'élever socialement. D'ailleurs, même si ses projets d'ascension sociale et culturelle ont manifestement échoué et que l'amour n'est plus le ciment de la relation conjugale, ce dernier reste la seule identité sociale à laquelle Marie-Ange peut se raccrocher. Il faut donc la préserver. Ainsi, évoquant l'idée de faire un deuxième enfant : « [...] c'est bizarre, un couple qui n'en fait qu'un. Ça dit quelque chose que Marie-Ange n'aime pas. Déjà qu'elle ne se sent pas satisfaite de sa vie, elle n'a pas besoin, en prime, de crier sur tous les toits : on n'a fait qu'un gamin parce qu'on n'est pas un couple qui marche très bien » (VS2, 381). Cela confirme les propos de Roger Behrens, selon qui le couple et la libido répondent à un principe de performance à partir du moment où les partenaires apparaissent dans la sphère publique<sup>20</sup>.

La volonté de faire couple, chez les protagonistes, naît la plupart du temps du désir de colmater une faille affective liée à leur histoire personnelle. Mais il s'agit parfois également d'acquérir un certain statut social et culturel. Voyons maintenant comment la reproduction des codes (hétéro)normalistes au sein de la relation conjugale se nourrit de ces failles.

---

<sup>19</sup> Voir Sandra BEAUFAYS, « Liebe zum Schicksal ? Symbolische Gewalt im Übergang von der Paarbeziehung zur Elternschaft », *GENDER – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft*, vol. 8, n° 2, 2016, p. 121.

<sup>20</sup> Voir Roger BEHRENS, « Die Endgültigkeit der Gefühle : Kritische Bemerkungen über Liebe », *Das Argument*, vol. 273, n° 5-6, 2007, p. 60.

## II. Des individualités au service de l'autre (masculin)

Comme indiqué dans l'introduction de ce chapitre, le couple hétérosexuel n'obéit plus strictement à la compartimentation féminin/privé/travail domestique et masculin/public/travail professionnel. Néanmoins, le couple reste, selon Gérard Neyrand, une « norme privilégiée de vie<sup>21</sup> », car en mettant la priorité sur l'épanouissement de l'individualité, il correspond au mode de vie favorisé par les sociétés modernes avancées. Par ailleurs, le sentiment amoureux s'impose comme ciment de la relation conjugale depuis le XX<sup>e</sup> siècle. Eva Illouz identifie ce phénomène comme étant l'amour romantique, qui met l'individu au centre de ses valeurs bien avant l'essor d'un capitalisme industriel qui servirait de base à la pensée moderne avancée<sup>22</sup>. En effet, en préférant les mariages d'amour aux mariages de raison, on fait passer son individualité et celle de l'individu aimé en premier.

Considérant ces premiers éléments de contexte et la première partie de ce chapitre, il paraît donc logique que les protagonistes oscillent constamment entre, d'un côté, désir et tentatives de faire prévaloir leur singularité et, de l'autre côté, volonté de se plier aux attentes de l'individu aimé (masculin) pour garantir la stabilité émotionnelle, sociale et culturelle du couple. Ces hésitations sont l'objet de la suite de cette réflexion sur le rôle de la compagne, tant du point de vue de la sexualité que de la vie quotidienne.

### II.1. Sexualité et conjugalité

Dans *Soziologie der Zweierbeziehung*, Karl Lenz propose une définition de ce qu'il nomme la « Zweierbeziehung », littéralement la « relation à deux » :

Unter einer Zweierbeziehung soll ein Strukturtypus persönlicher Beziehung zwischen Personen unterschiedlichen oder gleichen Geschlechts verstanden werden, der sich durch einen hohen Grad an Verbindlichkeit (Exklusivität) auszeichnet, ein gesteigertes Maß an

---

<sup>21</sup> Gérard NEYRAND, « Le couple hypermoderne ou l'avenir d'une illusion », *op. cit.*, p. 28.

<sup>22</sup> Voir Eva ILLOUZ, *Consuming the Romantic Utopia*, *op. cit.*, p. 8-9. Cela signifie qu'il n'est pas nécessaire de vivre dans une société à économie capitaliste pour que l'amour ait une importance primordiale dans le couple, comme c'est le cas pour April dans la trilogie d'Angelika Klüssendorf.

Zuwendung aufweist und die Praxis sexueller Interaktion – oder zumindest deren Möglichkeit – einschließt<sup>23</sup>.

Cette définition est donc une spécification de la relation personnelle (*persönliche Beziehung*) dans le cadre du couple. Elle est également une distinction nuancée de la relation de rôle (*Rollenbeziehung*) qui suggère que le lien conjugal n'est pas uniquement influencé par les normes de genre, mais aussi par la personnalité des individus qui le composent. Même s'il existe d'autres manières de faire couple sans obligation ni besoin d'interactions sexuelles<sup>24</sup>, Lenz érige la sexualité comme l'un des piliers de la relation de couple. Cela correspond à l'intention des romans du corpus étudiés dans ce chapitre, qui donnent à la sexualité conjugale une place de choix dans leur mise en scène de la relation de couple hétérosexuel. Analysons maintenant dans quelle mesure les oscillations entre les codes (hétéro)normalistes et le désir d'individualité se cristallisent autour de cette composante de la vie conjugale.

Dans la trilogie d'Angelika Klüssendorf, la protagoniste se trouve deux fois en couple : dans *April*, elle partage la vie de Hans et dans *Jahre später*, elle épouse Ludwig. Il n'est pas très souvent question de sexualité conjugale, mais les rares passages qui en font mention sont révélateurs d'un basculement au détriment de l'individualité :

Sie haben keinen Sex. April sorgt für sich selbst, zunehmend lustloser, doch sie sagt sich, dass es wichtig sei. Als sie einmal auf dem Balkon liegt und keines der ihr sonst geläufigen Bilder abrufen kann, starrt sie nach oben und beginnt die riesige Himmelsfläche zu ficken ; sie lässt ihre Schwurfinger kreisen, und während sie die Kontraktionen spürt, muss sie losheulen, weil ihr Orgasmus so einsam ist<sup>25</sup>. (JS, 83-84)

April se recentre paradoxalement sur ses désirs individuels, mais n'en retire aucune satisfaction puisqu'elle s'y sent obligée. Il semble que l'appétit sexuel est tout ce qui lui appartient encore dans la relation toxique qu'elle entretient avec Ludwig<sup>26</sup>, et pourtant elle aimerait le partager

---

<sup>23</sup> Karl LENZ, *Soziologie der Zweierbeziehung : eine Einführung*, Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften, 2009, p. 48. Trad. AD : « La relation à deux désigne un type de structure de la relation personnelle entre deux individus de même genre ou de genres différents et qui se caractérise par un grand niveau d'engagement (exclusivité), qui démontre une mesure accrue du don et inclut la pratique d'une interaction sexuelle – ou du moins sa possibilité ».

<sup>24</sup> Comme c'est le cas par exemple des personnes asexuelles, qui ne ressentent pas de désir sexuel pour autrui, mais ne renoncent pas pour autant à l'idée de faire couple. Voir l'Asexual Visibility and Education Network, <https://www.asexuality.org/>, consulté le 1<sup>er</sup> février 2021.

<sup>25</sup> Trad. AD : « Ils n'ont plus de relations sexuelles. April comble elle-même ses besoins, de moins en moins désirante, mais elle se dit que c'est important. Un jour qu'elle est allongée sur le balcon et qu'elle ne parvient pas à invoquer les images familières, elle fixe son regard au-dessus d'elle et commence à baiser l'immensité du ciel ; elle laisse son index et son majeur tourner, et alors qu'elle ressent les contractions, elle ne peut pas s'empêcher de laisser couler ses larmes, tant son orgasme est solitaire ».

<sup>26</sup> Le début de leur relation obéit dès le départ à une logique d'isolement : Ludwig subvient à ses besoins et ne voit plus la nécessité pour April de travailler ; il la fait déménager avec lui à Hambourg pour la tenir éloignée de ses ami·es. Alors que, pendant la phase de séduction, Ludwig était attentionné et racontait tout le temps à April les

avec lui, que ses orgasmes ne soient plus si « solitaires ». Elle souhaiterait que leur sexualité conjugale corresponde à la définition qu'en donne Michel Bozon, « une expérience interpersonnelle indispensable à l'existence du couple<sup>27</sup> ». Parallèlement, le seul moyen pour maintenir son désir en vie, dans l'espoir peut-être de retrouver une sexualité conjugale, est de s'imaginer « baiser l'immensité du ciel », autrement dit de rêver de la liberté infinie qu'elle a perdue en se mariant à Ludwig. Pour autant, cette image ne lui apporte aucun réconfort. L'emploi du verbe « losheulen » en lien avec les contractions utérines de l'orgasme est remarquable. En effet, le préfixe -los suggère l'idée d'un laisser-partir, d'un lâcher-prise. Les « contractions », dont la présence interpelle également par leur dimension biologique très éloignée de celle du plaisir de la jouissance, font référence à l'expulsion (d'un bébé, ou même du sang des règles). L'orgasme évacué, fait partir les larmes et la tristesse, mais alors il ne reste plus rien. Au lieu de la combler ou au moins de la soulager, la sexualité solitaire, à défaut de conjugale, vide April de sa substance. Bien qu'elle rêve de pouvoir la concrétiser, l'individualité ne permet pas de la remplir à nouveau. Elle ne retrouvera pas non plus de sexualité conjugale : à deux reprises, April avoue ressentir une trop grande honte de sa libido pour demander quoi que ce soit à Ludwig (JS, 51-52, 56). Ces éléments rappellent les conclusions du premier chapitre : déjà avec Hans, April ne voulait pas confier son désir sexuel, car cela ne correspondait pas aux normes véhiculées par les films d'amour<sup>28</sup>. Les codes (hétéro)normalistes au sein du couple l'emportent donc encore une fois ici sur ses envies de singularité, pourtant bien présentes.

Contrairement à la trilogie de Klüssendorf, la sexualité conjugale occupe un rôle majeur dans le roman de Charlotte Roche, *Schoßgebete*. Le résumé du livre, sur la quatrième de couverture, indique que la protagoniste, Eli, est obsédée par le contrôle sur sa vie, sauf pendant le sexe durant lequel elle peut se détendre entièrement. Eli valide cette version presque dès le début du récit : « C'est le seul moment de la journée où je respire vraiment à fond. D'habitude ma respiration est faible, saccadée. Toujours à l'affût, toujours contrôlée, toujours à s'attendre au pire. Quand on baise, je change complètement de personnalité<sup>29</sup> » (S, 7-8). Son mari est

---

histoires incroyables de son lieu de travail, l'hôpital, tout cela cesse une fois qu'ils sont mariés. Enfin, quand elle demande le divorce, Ludwig l'humilie à plusieurs reprises, lui rappelant qu'elle n'est rien sans lui. Il l'exhorte à lui rendre certains papiers compromettants qu'April a jetés et lui signale que « même une phrase écrite de ma main sur un morceau de papier toilette, tu ne peux en aucun cas la détruire » (JS, 135).

<sup>27</sup> Michel BOZON, « Sexualité et conjugalité », dans Thierry BLÖSS (éd.), *La Dialectique des rapports hommes-femmes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 240.

<sup>28</sup> Voir Chapitre 1, p. 61.

<sup>29</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts*, op. cit., p. 10. « Das ist der einzige Moment am Tag, wo ich richtig durchatme. Sonst habe ich nur flache Schnappatmung. Immer auf der Lauer, immer kontrolliert, immer aufs Schlimmste gefasst. Beim Sex verändere ich komplett meine Persönlichkeit ».

également de cet avis, pensant qu'elle jouit systématiquement pendant leurs ébats car c'est le seul instant où elle peut lâcher prise (S, 212). Mais qu'en est-il réellement ? L'analyse de l'incipit du roman permet, à mon avis, de donner une tout autre interprétation.

En effet, le récit débute sur une scène de sexe très ritualisée entre Eli et son époux Georg, qui se déroule sur quatorze pages. D'abord, les amant-es installent méticuleusement leurs couvertures chauffantes. Puis s'ensuit une description détaillée et technique d'une fellation, qui s'apparente à une recette de cuisine par l'emploi des verbes à l'infinitif :

Ich überlege genau, welchen Rhythmus was haben muss, um ihn in den Wahnsinn zu treiben.  
Erst mal nur ärgern. Bei den Leisten bleiben, die Eier immer noch fest in der Hand  
umschlossen. Vom Küssen langsam ins Lecken übergehen<sup>30</sup>. (S, 8)

La présence du verbe « überlegen », « réfléchir », renforce l'idée de technicité et ne donne aucunement l'impression d'un lâcher-prise, bien au contraire. L'intégralité de l'acte permet à la protagoniste de réinvestir des savoirs sexuels issus de la pornographie ou de livres sur la sexualité (S, 10). Il s'agit d'un engagement de tous les instants de la relation sexuelle, car lorsqu'Eli se met à observer les ébats comme une spectatrice extérieure, elle reprend rapidement ses esprits et « tout le sérieux requis<sup>31</sup> » (S, 11). Finalement, elle avoue : « Moi, ça me rend très fière, tout ce que je sais faire avec mon mari<sup>32</sup> » (S, 12). La protagoniste exprime presque une satisfaction professionnelle à être capable de tant de technicité. D'ailleurs, à plusieurs reprises dans le roman, sexualité conjugale et travail du sexe sont mises en parallèle. Dans cette scène justement, Eli utilise en allemand le verbe « leisten » dans le cadre de la fellation, ce qui renvoie clairement à la performance, au service réalisé<sup>33</sup> (S, 10). Plus loin, le lien entre conjugalité et travail du sexe est plus explicite encore. Elle se compare notamment à sa belle-mère qui, comme elle, reste avec son époux pour l'argent : « Mais ce n'est pas différent de la prostitution, n'est-ce pas ? Encore que c'est de la prostitution bon marché, si je peux me permettre, pas même payée à l'heure et puis, faut pas s'attendre à être traitée rubis sur l'ongle, juste de quoi manger et quelques produits ménagers<sup>34</sup> » (S, 177). Ce passage rappelle très distinctement les propos

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 11. « Je réfléchis au bon rythme pour chaque chose, histoire de le rendre fou. L'énerver et c'est tout. En rester à l'aine, les couilles toujours fermement dans la main. Après les baisers, je commence doucement à lécher ». La traduction française ne demeure pas fidèle jusqu'au bout à l'emploi des verbes à l'infinitif, ce qui a pour conséquence de perdre le côté technique de l'acte sexuel, quand bien même la description de l'acte en lui-même reste longue et détaillée.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 14. « mit dem gebotenen Ernst ».

<sup>32</sup> *Ibid.* « mich macht das sehr stolz, was ich so alles kann mit meinem Mann ».

<sup>33</sup> On notera qu'en français, le verbe « leisten » est traduit par « accorder », ce qui ne renvoie pas au même aspect de la transaction.

<sup>34</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts*, op. cit., p. 210. « Aber das ist doch nichts anderes als Prostitution, oder ? Und zwar ganz schön billige Prostituierte, wenn ich das mal sagen darf, nicht pro Stunde bezahlt und auch nie richtig Cash auf die Krallen, sondern nur so für Essen und ein bisschen für Putzmittel ».

de Virginie Despentes dans *King Kong Théorie* : « [...] si le contrat prostitutionnel se banalise, le contrat marital apparaît plus clairement comme ce qu'il est : un marché où la femme s'engage à effectuer un certain nombre de corvées assurant le confort de l'homme à des tarifs défiant toute concurrence. Notamment les tâches sexuelles<sup>35</sup> ».

La sexualité conjugale s'inscrit donc ici comme une profession, mais aussi, par sa ritualisation, comme ce que Michel Bozon décrit comme un « script conjugal », « servant à réaffirmer symboliquement et périodiquement l'existence du lien conjugal ». Bozon poursuit : « Le caractère répétitif du script conjugal exerce un effet rassurant sur les partenaires qui deviennent plus sûrs d'eux. Il crée sécurité et confiance, la certitude de retrouver ce qu'on aime et de ne pas avoir à craindre d'actes déplaisants<sup>36</sup> ». Le script dépeint au début de *Schoßgebete* ne correspond pas tellement à cette interprétation, malgré sa répétition. En réalité, s'il repose sur une technicité professionnelle à laquelle il ne faut pas déroger pour maintenir la performance du plaisir maximal, alors il n'est pas rassurant, mais plutôt source de pression. En outre, il s'avère certes, comme le montre la suite de ce raisonnement, que ce script entre dans une démarche de réaffirmation du lien conjugal par la sexualité. Mais la définition de Bozon suggère que les deux partenaires sont tous les deux également impliqués dans cette démarche. Or, dans le couple hétérosexuel formé par Eli et Georg, c'est la performance d'une sexualité féminine au service du plaisir masculin qui vient consolider la conjugalité.

Pour démontrer cela, il faut d'abord dire un mot du point de vue féministe d'Elizabeth. Elle a grandi dans une famille dans laquelle sa mère était une fervente adepte des réflexions d'Alice Schwarzer<sup>37</sup>, qu'Eli assimile à la haine des hommes. La protagoniste ne peut pas souscrire aux idées du féminisme misandre tel que le lui a transmis sa mère. Elle ne veut pas placer les femmes au-dessus des hommes, mais les positionner sur le même plan d'égalité, y compris au niveau de la sexualité :

Früher hatte [Georg] immer Frauen, die er bis zum Abwinken bedienen musste, und dann blieb nicht mehr viel für ihn übrig. Na, vielen Dank, liebe Frauenbewegung ! So war das doch auch nicht gedacht. Dass nur noch die Frauen kommen und die Männer gucken müssen, wo sie bleiben<sup>38</sup>. (S, 12)

---

<sup>35</sup> Virginie DESPENTES, *King Kong théorie*, op. cit., p. 59.

<sup>36</sup> Michel BOZON, *Pratique de l'amour*, op. cit., p. 107.

<sup>37</sup> Alice Schwarzer est une des figures éminentes du féminisme allemand matérialiste de la deuxième vague (années 60-70).

<sup>38</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts*, op. cit., p. 16. « [Georg] avait l'habitude d'être avec des femmes qu'il fallait gêner jusqu'à épuisement, et il ne lui restait plus grand-chose. Alors merci bien, cher mouvement féministe ! Ce n'était pas non plus le but de la chose. Que seules les femmes prennent leur plaisir et puis les hommes, on s'en fout ».



Ainsi, un des rituels du script conjugal d'Eli et Georg consiste à alterner entre procurer et recevoir le plaisir : « Si je me montre aussi généreuse dans les préliminaires, c'est parce que je sais que j'en recevrai autant en retour, si ce n'est plus<sup>39</sup> » (S, 14). Cependant, la scène où Eli reçoit les caresses sexuelles ne donne pas l'impression d'un plaisir également partagé. En effet, alors qu'Eli prodigue elle-même la fellation, son mari, en retour, lui demande de se masturber devant lui. À ce moment, elle explique qu'elle n'aime pas se masturber, car elle se sent trop honteuse. Elle décide quand même de passer à l'acte et d'offrir à son époux le « plus grand show de masturbation de tous les temps<sup>40</sup> » (S, 16). Alors qu'elle prodigue directement des actes sexuels à son mari, l'inverse ne se produit donc pas. En plus, elle pratique sur elle-même un acte qui ne lui procure pas de plaisir à elle, mais bien en premier lieu à Georg. Finalement, c'est le désir masculin qui est ici satisfait avant celui d'Eli, donnant ainsi à voir une sexualité uniquement tournée vers la conjugalité. D'ailleurs, Eli admet elle-même que, dans l'espace conjugal, elle ne parvient à exprimer aucun désir personnel, comme si son excitation n'existait qu'en miroir de celle de son époux : « Mon excitation n'existe qu'en tant que reflet de son excitation<sup>41</sup> » (S, 78). À plusieurs reprises, Eli avoue même ne pas avoir envie de sexe lorsque les ébats commencent (S, 14, 197-198, 223, 266). Elle confirme les réflexions de Michel Bozon, qui avance que, « passés les débuts du couple, la sexualité deviendrait un domaine masculin, dans lequel le rôle de la femme serait de répondre à la sollicitation de l'homme, plutôt que de proposer<sup>42</sup> ».

Eli ne se rend pas compte de la violence de ces rapports qui ne respectent pas son consentement. Pour elle, la sexualité est une étape obligatoire du couple, celle qui permet justement de continuer à faire couple, de payer la dette dont il était question au début du chapitre :

Ich möchte für meinen Mann die coolste Frau sein, die er sich vorstellen kann. Ich möchte ihm das schenken, weil er mir auch so viel geschenkt hat. Alles, was er hat, teilt er mit mir. Geld. Zeit. Wohnung. Alles. [...] Ich mache dafür alles für ihn, was ich kann, bis zur Selbstaufgabe. Für immer. Hoffentlich schaffe ich das. Das ist jedenfalls der Plan. Er soll aber nicht merken, dass es Selbstaufgabe ist, ist ja unsexy. Ich spiele vor, dass mir ein Puffbesuch mit ihm nichts ausmacht. Ich bin eine gute Schauspielerin<sup>43</sup>. (S, 72)

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 17. « Beim Vorspiel kann ich nur so selbstlos sein, weil ich genau weiß, dass ich das alles immer noch und nöcher zurückkriege, später ».

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 19. « die größte Selbstbefriedigungsshow aller Zeiten ».

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 91. « Meine Geilheit existiert nur, wenn ich seine Geilheit spiegele ».

<sup>42</sup> Michel BOZON, « Sexualité et conjugalité », *op. cit.*, p. 251.

<sup>43</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts*, *op. cit.*, p. 85. « J'aimerais être pour lui la femme la plus cool qu'il puisse s'imaginer. C'est une chose que j'aimerais lui offrir car lui aussi m'a tout donné. Tout ce qu'il a, il le partage avec

Ce passage illustre le rôle, au sens théâtral, de la compagne dans la sexualité selon Eli : offrir son dévouement sexuel en échange de la stabilité financière, sociale et émotionnelle. Mais la présence du terme « Schauspielerin », la « comédienne », suggère qu'il y a quelqu'un, une identité derrière le statut de l'épouse parfaite, un individu qui s'en distingue.

Comme l'indique en effet Emmanuelle Santelli, « former un couple ne correspond pas seulement à devenir un “nous” : le “je” doit être présent. Les femmes ne veulent plus, comme c'était souvent le cas pour les générations antérieures, oublier ce “je”<sup>44</sup> ». Effectivement, Eli formule à plusieurs reprises son envie d'avoir des relations sexuelles avec d'autres hommes, d'avoir également droit de mettre en pratique son désir de non-exclusivité, comme son mari le fait déjà en l'emmenant régulièrement coucher avec des travailleuses du sexe. Elle souhaite participer, au même titre que Georg, à la réécriture du contrat conjugal qui, selon Gérard Neyrand, est propre à chaque couple<sup>45</sup> et perd de son institutionnalisation.

Cependant, ce vœu d'infidélité ne témoigne pas uniquement d'une volonté individuelle :

Jedenfalls bleibe ich bei meinem Mann, bis ich sterbe, würde es aber gerne, bevor ich sterbe, hinkriegen, dass ich nicht heimlich, sondern erlaubt, ganz legal, wie früher bei den Hippies, mit einem anderen Mann schlafen darf. [...] Ich möchte gerne frei sein dabei und, während ich endlich mal einen anderen Schwanz in mir habe, die ganze Zeit denken : Ich darf das. Ich habe den coolsten Mann der Welt, er hat es mir erlaubt. [...] Zu Hause hätte ich dann, auch wenn Georg mir das ja erlaubt haben wird, hoffentlich trotzdem ein kleines schlechtes Gewissen und würde noch mehr in meinen Mann verliebt sein, weil schlechtes Gewissen macht manchmal Dinge aufregender, als sie vorher waren. Dass man nicht immer *take it for granted*. [...] Bitte, mein lieber Mann, erlaube es mir, erlaube es uns, du musst mich mal weglassen, damit ich freiwillig wiederkomme<sup>46</sup>. (S, 86-87)

---

moi. Son argent. Son temps. Son appartement. Tout. [...] C'est pourquoi je fais tout ce que je peux pour mon mari, même si je dois pour cela renoncer à ma propre personne. Pour toujours. J'espère que je vais y arriver. En tout cas, c'est mon but. Mais il ne faut pas qu'il se rende compte que c'est du renoncement, ça ne serait pas très sexy. Je lui fais croire qu'une visite au bordel ne me pose aucun problème. Je suis bonne comédienne ».

<sup>44</sup> Emmanuelle SANTELLI, « Faire couple aujourd'hui chez les jeunes », dans Gérard NEYRAND (éd.), *Faire couple, une entreprise incertaine*, op. cit., p. 175.

<sup>45</sup> Voir Gérard NEYRAND, *L'Amour individualiste*, op. cit., p. 36.

<sup>46</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts*, op. cit., p. 101-102. « En tout cas, je resterai avec mon mari jusqu'à ce qu'il meure, mais j'aimerais bien coucher avec un autre homme, avant de mourir, et ce, non pas en cachette, mais légalement et avec son autorisation comme dans le passé chez les hippies. [...] J'aimerais me sentir libre de le faire. Et pendant tout le temps où j'aurai enfin une autre queue en moi, j'aimerais pouvoir me dire : j'ai le droit. J'ai le mari le plus cool au monde, il m'a donné son autorisation. [...] Une fois chez moi, j'aurais, en dépit de l'autorisation de Georg, un soupçon de mauvaise conscience mais j'en aimerais d'autant plus mon mari car la mauvaise conscience rend parfois les choses plus excitantes qu'elles ne l'étaient auparavant. Que ce ne soit pas *granted*. [...] Je t'en supplie, mon cher mari, donne-moi la permission, donne-nous cette permission, il faut que tu me laisses partir pour que je revienne de mon plein gré ! ».

Ce qui l'excite le plus n'est pas de savoir qu'elle peut tromper son époux, mais qu'elle peut le faire avec son consentement. Lorsqu'elle voudrait qu'il soit « le mari le plus cool du monde », elle reprend une expression qu'elle utilise généralement pour se définir elle-même. En réalité, elle souhaiterait rééquilibrer l'investissement dans la relation en faisant participer Georg à la vie conjugale par le biais d'un compromis. Cependant, la construction parallèle « erlaube es mir, erlaube es uns » montre qu'Eli se confond avec l'entité que représente le couple. Cela va dans le sens des propos de Christine Détrez, qui considère que l'adultère est un moyen « de sauvegarder le couple une fois constitué<sup>47</sup> ». Même les désirs individuels sont donc au service de la conjugalité hétérosexuelle<sup>48</sup>.

D'ailleurs, presque toutes les figures étudiées dans ce chapitre trompent ou ont trompé leur conjoint ou leur mari. Eli souhaite pouvoir être infidèle en échange de tous les compromis qu'elle a déjà faits ; Marie-Ange a de nombreux amants qui lui permettent de s'échapper d'un quotidien qu'elle est la seule à prendre en charge et qui annihile son désir pour son époux ; April trompe Hans avec Silvester, au moment où ce dernier lui fait prendre conscience de l'emprise de Hans sur elle ; Christine, l'héroïne de *Mädchen für alles*, trompe également son mari pour se dérober à son contrôle. À chaque fois, l'adultère semble donc être une « transgression normative<sup>49</sup> », ce que Marie-Carmen Garcia appelle aussi une « réponse à une “crise de soi”<sup>50</sup> ». Seule la Véro reste fidèle à Charles, mais elle est la seule à appartenir à une classe sociale inférieure. Ancienne professeure virée de l'Éducation Nationale, alcoolique de longue durée, elle ne pense ni mériter autre chose ni être de toute façon désirable :

Tout ce temps avec Charles, elle aura fait des promesses qu'elle n'a pas tenues. Arrêter de boire. Se remettre à étudier. Se tirer, le larguer, se trouver une piaule à elle, se faire une autre vie. Parfois il était assez bourré pour que lui vienne l'idée de lui monter dessus et quand il réussissait à bander elle lui mettait des coups de pied pour qu'il la laisse tranquille. Il était de la vieille école : ça lui paraissait normal qu'elle dise non et qu'il insiste quand même. Aujourd'hui, les gens ne sont plus comme ça. Ils se sont civilisés. Mais de sa génération, ils étaient des animaux. Ça la révoltait quand il réussissait à l'enfiler. Enfin tu vois bien que je n'y prends aucun plaisir. Il rigolait. Je fais pas ça pour te faire plaisir je fais ça pour me vider les couilles. Pas gêné. À l'ancienne. (VS3, 44-45)

---

<sup>47</sup> Christine DETREZ, « Conjugalisme et familialisme de l'immoral chez les romancières contemporaines », dans Murielle Lucie CLEMENT et Sabine VAN WESEMAEL (éds.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Harmattan, 2008, p. 337.

<sup>48</sup> Pour une lecture en biais, *queer*, de la sexualité d'Eli, voir Chapitre 5.

<sup>49</sup> Marie-Carmen GARCIA, « “La crise du milieu de vie” comme principe explicatif de l'infidélité conjugale », dans Gérard NEYRAND (éd.), *Faire couple, une entreprise incertaine, op. cit.*, p. 66.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 70.

Ce passage met en scène un certain imaginaire stéréotypé de la sexualité des classes sociales inférieures : des corps alcooliques dont le manque de perspective d'ascension sociale se reflèterait dans l'animalité de leurs interactions sexuelles et dans l'incapacité à intégrer la bienséance et les évolutions du monde « civilisé ». Les désirs (et les non-désirs) individuels n'auraient pas la possibilité d'être exprimés et donc réalisés, car ils passeraient au second plan, derrière l'enjeu de la survie. Ainsi, seules les normes (hétéro)normalistes de genre auraient encore prise dans ce couple de personnes au ban de la société. Tel que l'indiquent Cornelia Koppetsch et Günter Burkart, la classe sociale est une donnée d'une pertinence majeure dans l'étude des relations de couple<sup>51</sup>. Malgré tout, la sexualité conjugale reste aussi empreinte des codes (hétéro)normalistes dans les classes sociales supérieures, quoique de manière plus subtile.

Le troisième roman de Charlotte Roche, *Mädchen für alles*, met en scène Christine, une jeune femme mariée et mère d'une petite fille âgée d'un an. Elle est femme au foyer et son époux Jörg occupe un poste important. Cela leur permet d'évoluer dans un cadre de vie aisé, dans une grande maison et sans aucun problème financier, comme l'attestent les achats intempestifs de Christine, parmi lesquels une Rolex (MfA, 30). Pour autant, Christine non plus n'exprime aucun désir sexuel, non seulement parce qu'elle a honte, comme Eli, mais aussi car la sexualité est au cœur d'un rapport de pouvoir flagrant entre elle et Jörg :

Es ist jedenfalls sehr einfach, Jörg einen Orgasmus vorzuspielen, weil ihn eh kaum interessiert, wie ich komme und ob überhaupt. Ich habe schon ein paarmal versucht, das anzusprechen, aber es ist mir selber eher richtig peinlich, wenn er dann abwiegelt, lass ich mich auch leicht abwimmeln<sup>52</sup>. (MfA, 78)

Même si Jörg semble avoir l'ascendant dans ce rapport de pouvoir, puisque seul son plaisir compte, Christine reconnaît sa propre culpabilité dans son incapacité à formuler ses envies. Cependant, elle ne veut raconter à personne qu'elle ne jouit pas avec son époux, car elle considère cet aveu comme une « trahison envers son mari ». Cela confirme que, selon Karl Lenz, la sexualité conjugale est aujourd'hui « un indicateur important de la qualité de la relation<sup>53</sup> ». Christine semble ainsi vouloir préserver l'image de son couple, tout en souhaitant elle-même le détruire. Un peu plus tôt dans le roman, elle parle déjà du fait qu'elle n'ose pas exprimer ses désirs à Jörg : « D'une certaine manière, je trouve ça gênant, ou alors je ne veux

---

<sup>51</sup> Voir Cornelia KOPPETSCH, Günter BURKART, *Die Illusion der Emanzipation*, op. cit., p. 5.

<sup>52</sup> Trad. AD : « De toute façon, c'est très facile de simuler un orgasme à Jörg, car cela lui importe pas mal de savoir comment je jouis ou même si je jouis. J'ai déjà essayé plusieurs fois de lui en parler, mais cela me gêne vraiment beaucoup, alors quand il dédramatise, je me laisse facilement convaincre ».

<sup>53</sup> Karl LENZ, *Soziologie der Zweierbeziehung*, op. cit., p. 228. « ein wichtiger Indikator für die Qualität der Beziehung ». Trad. AD.

pas lui faire ce plaisir<sup>54</sup> » (MfA, 54). On assiste donc ici à un positionnement très ambigu de la part de Christine, entre soumission au couple et envie d'en sortir, qui transparaît aussi dans sa relation extra-conjugale avec Marie, la baby-sitter de sa fille.

En effet, Christine confie à plusieurs reprises son attirance sexuelle pour Marie. Certaines scènes d'interaction entre les deux femmes sont très érotiques et se cristallisent surtout autour du téton gauche blessé de la protagoniste, sur lequel elle a renversé du café brûlant : « [Marie] caresse mon épaule, et ses deux doigts passent délicatement sur ma blessure au sein gauche<sup>55</sup> » (MfA, 104). Christine demande également à Marie de lui mettre de la crème sur son téton, ce que la baby-sitter accepte avec enthousiasme : « Et maintenant, elle me regarde aussi comme le faisaient autrefois les hommes, tout est vraiment, vraiment bien avec elle<sup>56</sup> » (MfA, 85). L'importance de cette relation pour Christine apparaît clairement quand elle avoue que Marie est son « mari » préféré<sup>57</sup> (MfA, 130). Stefan Hirschauer avance justement que l'emploi du terme « mon mari » ou « ma femme » fait écho à un certain imaginaire des rôles (hétéro)normalistes, qui disparaît lorsque des personnes de même genre prononcent ces mots<sup>58</sup>. C'est ici que l'ambivalence (hétéro)normaliste de la liaison commence à transparaître : Marie ne pourrait pas remplacer Jörg en tant qu'épouse, mais précisément en tant que mari.

Même dans une relation entre femmes et aussi dans les interactions sexuelles, les codes (hétéro)normalistes sont donc bel et bien présents, comme le prouve le passage suivant :

Ich kenne das Gefühl, das sie jetzt haben muss. Eigentlich tut's eher fast weh jetzt, da berührt zu werden, ich mach's trotzdem, ist ja nicht mein Problem ! Ich packe die ganze Pflaume in eine Hand und drücke zu. Ich quetsche richtig die Faust zusammen, als würde ich eine Kiwi zerquetschen<sup>59</sup>. (MfA, 197)

La comparaison entre la vulve de Marie et le fruit est à la fois érotique, car elle rappelle l'humidité de l'excitation, mais également très violente. Tandis que Marie offre à Christine la sollicitude qu'elle n'arrive pas à obtenir de la part de son mari, Christine, elle, reproduit les comportements de Jörg en n'ayant aucune considération pour le plaisir de son amante. En effet,

---

<sup>54</sup> « Ich finde das irgendwie peinlich, oder ich gönne ihm diese Freude nicht ». Trad. AD.

<sup>55</sup> « Sie streichelt meine Schulter, und ihre beiden Finger streichen über meine Wunde an der linken Brust ». Trad. AD.

<sup>56</sup> « Und jetzt guckt sie mich auch noch an, wie es früher Männer gemacht haben, ganz schön schön mit ihr ». Trad. AD.

<sup>57</sup> « Marie ist mir der liebere Ehemann ». Trad. AD.

<sup>58</sup> Voir Stefan HIRSCHAUER, « Geschlechts(in)differenz und geschlechts(un)gleichen Paaren. Zur Geschlechterunterscheidung in intimen Beziehungen », *op. cit.*, p. 53.

<sup>59</sup> Trad. AD : « Je connais la sensation qu'elle doit avoir en ce moment. À vrai dire, ça fait presque mal d'être touchée à cet endroit, je le fais quand même, ce n'est pas mon problème après tout ! Je saisis sa chatte à pleine main et je la presse. Je serre vraiment mon poing, comme si je broyais un kiwi ».

Christine la touche à trois reprises en la laissant à chaque fois délibérément au bord de la jouissance (MfA, 174, 192, 197-198). Cela vient corroborer les réflexions de Katja Kauer. La chercheuse ne voit dans les romans de la littérature pop allemande qui présentent une relation lesbienne, comme ceux de Charlotte Roche, ni une critique de l'(hétéro)normalisme ni une *queerisation* des identités féminines. Selon elle, il s'agirait simplement d'une rébellion contre les rôles socio-culturels attribués aux femmes, sans portée vraiment politique<sup>60</sup>.

En réalité, Christine va jusqu'à performer le genre masculin lorsqu'elle est avec Marie. Dans cette perspective, elle renie par exemple sa poitrine, car elle l'empêche d'enlacer Marie de façon plus rapprochée ; elle a honte des poils autour de ses tétons vis-à-vis de son mari, mais trouve cela excitant si c'est la baby-sitter qui les voit (MfA, 39-40, 53). Surtout, elle perçoit la frustration qu'elle fait naître chez son amante comme une manière de se l'attacher, tel un nœud papillon, attribut vestimentaire masculin (MfA, 192). Le but de la démarche n'est donc pas simplement de performer le genre masculin, mais principalement d'adopter les normes d'oppression virile. Christine investit de cette manière les codes (hétéro)normalistes de la masculinité dans la relation « homosexuelle », un adjectif que Maja S. Maier utilise lorsque l'union est uniquement centrée sur la sexualité entre personnes de même sexe<sup>61</sup>. Bien que je n'adhère habituellement pas à l'emploi de cet adjectif, il convient parfaitement dans cette situation. Le qualificatif « lesbien » suggère à mon sens une distanciation ou une parodie performée de l'(hétéro)normalisme qu'on ne retrouve pas dans ce cas précis<sup>62</sup>.

Mais Christine fait surtout valoir son statut social supérieur pour obtenir l'ascendant sur Marie : « Je pense à Marie. En fait, je veux vraiment la séduire par ma froideur. Mais cette stratégie n'a pas l'air de marcher. En tout cas, j'adore être employeur ! Ça se répercute directement dans mon entrejambe<sup>63</sup> » (MfA, 98). Ce passage renvoie à l'image d'un homme au cœur froid (éloigné de la sphère sentimentale traditionnellement attribuée à la féminité) en position de domination sociale : Christine est son « employeur » (« Arbeitgeber »), pas son employeuse (« Arbeitgeberin »). Finalement, la protagoniste de *Mädchen für alles* réinvestit tous les codes genrés et sociaux qui l'enferment elle-même sous l'emprise de son mari.

---

<sup>60</sup> Voir Katja KAUER, *Queer lesen*, op. cit., p. 169.

<sup>61</sup> Voir Maja S. MAIER, « Eigengeschichten von homosexuellen Paaren », dans Karl LENZ (éd.), *Frauen und Männer : zur Geschlechtstypik persönlicher Beziehungen*, Weinheim ; München, Juventa, 2003, p. 183-184.

<sup>62</sup> « Homosexuel » est un adjectif générique pour qualifier les personnes qui aiment d'autres personnes de même sexe. À mon sens, il ne rend ni justice au genre, ni à l'histoire culturelle différente entre les lesbiennes et les gays. Pour une étude détaillée de la parodie de l'(hétéro)normalisme dans la sexualité *queer*, voir Chapitre 5.

<sup>63</sup> « Ich denke an Marie. Eigentlich will ich sie doch eiskalt verführen. Aber das mit dem eiskalt scheint nicht zu klappen. Auf jeden Fall gefällt mir, Arbeitgeber zu sein ! Das schlägt sich im Schritt direkt nieder ». Trad. AD.

« Je la regarde de manière complètement totale, je m'en fous si elle trouve ça désagréable, elle peut déjà s'y habituer [...]. Ça fait partie du truc, aussi pour gagner contre Jörg. Elle est à moi et pas à lui<sup>64</sup> » (MfA, 122). En plus de réifier Marie de façon exagérée, comme le soulignent les deux adverbes concomitants « komplett » et « total », l'enjeu consiste à se placer en compétition avec Jörg. La présence de termes du champ lexical militaire comme « attaque » (« Angriff »), « guerre » (« Krieg »), « victoire » (« Sieg ») (MfA, 72, 208) l'atteste. La liaison avec Marie contribue par conséquent à compenser une position inférieure au sein du couple, en reproduisant des schémas identiques de domination. Même dans la sexualité adultérine, le poids du couple (hétéro)normaliste est palpable.

La sexualité, même lorsqu'elle est pratiquée en accord avec un désir d'individualité, reste ainsi au service de la conjugalité hétérosexuelle. Voyons maintenant comment les autres domaines de la vie quotidienne servent également à consolider la relation conjugale (hétéro)normaliste.

## II.2. Conjugalité et vie quotidienne

Comme indiqué précédemment, le schéma familial de Christine dans *Mädchen für alles* se calque sur ce que des chercheur·ses comme Alessandra Rusconi et Christine Wimbauer nomment le « Ernährermodell », le modèle de l'homme qui nourrit la famille. Ces dernières expliquent que « comme le travail domestique et de soin n'est pas rémunéré et donc peu reconnu, les femmes peuvent à peine en tirer une position sociale autonome, du prestige ou du pouvoir – contrairement à l'activité professionnelle<sup>65</sup> ». Pourtant, Christine a d'abord pensé que le statut de femme au foyer serait plus agréable que celui d'employée. En effet, elle raconte qu'elle n'a pas supporté la concurrence avec une de ses collègues du temps où elle avait un travail en dehors de la maison, et que c'est pour cette raison qu'elle a décidé de faire un enfant. La famille semble être dans ce cas un refuge contre les valeurs plutôt masculines de l'espace public et du marché concurrentiel.

---

<sup>64</sup> « Ich gucke sie komplett total an, ist mir scheißegal, wenn es ihr unangenehm ist, kann sie sich schon mal dran gewöhnen [...]. Das gehört einfach dazu, auch um gegen Jörg gewonnen zu haben. Sie ist mein und nicht sein ». Trad. AD.

<sup>65</sup> Alessandra RUSCONI, Christine WIMBAUER, « Einleitung », *op. cit.*, p. 13. « Da unbezahlte Haus- und Pflegearbeit nicht entlohnt und wenig anerkannt werden, können Frauen durch sie – anders als durch Erwerbstätigkeit – kaum eine eigenständige gesellschaftliche Stellung, Prestige oder Macht erzielen ». Trad. AD.

Pour autant, tel que l'avance Karin Jurczyk, le retrait vers la sphère familiale n'est plus la garantie d'une existence décente<sup>66</sup>. Preuve en est qu'à plusieurs reprises, Christine confie ne pas se sentir chez elle dans le domicile conjugal, qu'elle appelle « Jörgs Haushalt », « la maison de Jörg » (MfA, 65) :

Es ist nicht mein Zuhause, ich habe Angst vor meinem Mann. Er macht mir Vorwürfe, er kontrolliert mich, aber ohne was zu sagen, alles immer nur im Stillen. Ganz subtiler Terror ist das. Wenn ich draußen getrunken oder sonst was gemacht habe und ich muss nach Hause, dann fühle ich mich wie eine Jugendliche mit strengen Eltern, die der sichere Ärger erwartet. [...] [I]ch frage mich, ist das bei anderen Frauen auch so ? Wirken deren Beziehungen von außen ganz gleichberechtigt und modern, aber der Mann dominiert die Beziehung, bestimmt, was die Frau macht ? Oder bin ich einfach zum Opfer geboren<sup>67</sup> ? (MfA, 32-33)

La relation que Christine décrit ici correspond à ce que Cornelia Koppetsch et Günter Burkart nomment une relation en milieu individualisé, qui s'appuie sur une volonté égalitaire entre les deux conjoint-es, mais qui, dans les faits, est loin de l'être<sup>68</sup>. Jörg traite effectivement sa femme comme une enfant, à tel point que Christine se sent avec lui comme avec sa mère (MfA, 29). Il prend des décisions sans lui demander son avis, comme le fait d'engager une baby-sitter ou de prêter la maison à son frère pour son mariage, ce que Christine ressent comme un « viol ménager<sup>69</sup> » (MfA, 20-21). Toute l'ambiguïté du personnage est encore une fois révélée : elle ne se considère pas chez elle dans cette maison, mais s'estime agressée dans son intimité lorsque des personnes indésirables y entrent.

D'un côté, Christine est donc infantilisée et dépouillée de toute responsabilité ; de l'autre, elle se considère malgré tout comme étant en charge des rôles au sein de la famille : « Toujours dans le contrôle, toujours être mère, maîtresse de maison, toujours être épouse, même si on n'est pas fait pour ça. Me suis toujours dit que le renoncement était la clé pour réaliser tout ça<sup>70</sup> » (MfA, 163). Christine parle ici de l'abandon de sa propre individualité, et

---

<sup>66</sup> Voir Karin JURCZYK, « Individualisierung und Zusammenhalt : Neuformierungen von Geschlechterverhältnisse in Erwerbsarbeit und Familie », *op. cit.*, p. 26.

<sup>67</sup> Trad. AD : « Ce n'est pas ma maison, j'ai peur de mon mari. Il me fait des reproches, me contrôle, mais toujours sans rien dire, tout en silence. C'est une terreur tout à fait subtile. Si j'ai bu dehors ou que j'ai fait autre chose et que je dois rentrer à la maison, je me sens comme une adolescente avec des parents sévères qui s'attendent au pire. [...] [J]e me demande, c'est pareil chez les autres femmes ? Leurs relations donnent-elles l'impression d'être égalitaires ou modernes, alors qu'en fait le mari domine la relation et décide de ce que fait la femme ? Ou est-ce que je suis simplement née victime ? »

<sup>68</sup> Voir Cornelia KOPPETSCH, Günter BURKART, « Das individualisierte Milieu », dans *Die Illusion der Emanzipation*, *op. cit.*, p. 145-201.

<sup>69</sup> « ich fühle mich hausmäßig vergewaltigt ». Trad. AD.

<sup>70</sup> « Immer kontrolliert, immer Mutter sein, Chefin eines Haushalts, immer Ehefrau sein, auch wenn man gar nicht dafür gemacht wurde. Habe mir immer eingeredet, dass das alles nur mit Verzicht zu bewerkstelligen ist ». Trad. AD.



pourtant, là aussi sa position est ambivalente, car elle a délaissé les responsabilités dont il est question depuis longtemps. En effet, elle ne partage plus rien d'intime avec son mari et ne s'occupe plus de sa fille, au point de devoir engager une baby-sitter. En revanche, elle passe son temps à regarder des séries télévisées, fuyant si possible les représentations féminines vers quelque chose de plus aventureux et de plus masculin. D'ailleurs, lorsque Marie dit aimer la série *Orange is the New Black*, Christine s'exclame : « Oh, d'accord, mais c'est plutôt une sitcom, non ? Pas *True Blood* ou *Walking Dead* ou *Breaking Bad*, enfin quelque chose de plus sombre<sup>71</sup> ? » (MfA, 82). La particularité d'*Orange is the New Black* est que tous les personnages principaux sont des femmes incarcérées dans une prison de sécurité minimale aux États-Unis. Cette série est loin d'être une sitcom, puisqu'elle traite de sujets sérieux et sombres tels que la violence en milieu carcéral, la sexualité, le racisme, la transidentité, etc. Mais Christine apprécie plutôt les autres séries dont les personnages principaux sont exclusivement des hommes<sup>72</sup>. Que ce soit dans la sexualité, comme on a pu le voir au début de cette partie, dans la vie quotidienne ou dans la vie fantasmée, Christine considère la féminité comme problématique. Elle refuse de se plier aux rôles qui s'y apparentent dans une conception (hétéro)normaliste et se protège derrière une certaine conception de la virilité.

De plus, au-delà des séries télévisées, Christine pratique à l'extérieur une activité sportive qui lui permet de s'échapper de la maison et des rôles qui semblent lui incomber. Mais cette activité doit se faire à l'insu de Jörg qui lui interdit le sport. « Jörg ne doit jamais trouver mes muscles. Tout doit rester secret. Quand je dois quand même faire l'amour avec lui [...] pour avoir la paix, je décontracte tout pour qu'il ne sente jamais mes muscles, je suis allongée là comme un morceau de viande morte<sup>73</sup> » (MfA, 144). La comparaison parle d'elle-même : l'individualité ne peut pas vivre au sein du foyer, quand bien même toutes les tâches liées à ce foyer sont rejetées.

Dans tous les cas, il ne faut pas oublier qu'on ne dispose que du point de vue de Christine dans le roman. L'idée que la terreur de Jörg s'exercerait silencieusement peut éventuellement suggérer que l'emprise dont Christine se sent victime soit le produit de la pression (hétéro)normaliste, sans forcément trouver de prise concrète de la part de son époux. La même

---

<sup>71</sup> « Oh, ach so, aber das ist ja eher eine Sitcom, oder ? Nicht *True Blood* oder *Walking Dead* oder *Breaking Bad*, also was Düsteres ? ». Trad. AD.

<sup>72</sup> À l'exception de *True Blood*, qui suit simultanément *un* vampire et *une* jeune humaine, mais qui rejoint malgré tout le schéma du personnage masculin dangereux et sombre face à la figure féminine désarmée.

<sup>73</sup> « Die Muskeln darf Jörg niemals finden. Alles geheim. Wenn ich dann doch mal, um Ruhe zu haben, mit ihm schlafen muss, [...] lasse ich alles ganz locker, damit er niemals meine Muskeln fühlt, ich liege da wie ein totes Stück Fleisch ». Trad. AD.

configuration se retrouve chez Eli de *Schoßgebete*. Le point de vue de Georg est uniquement retranscrit à travers les yeux de sa femme : « ça l'énerve toujours que je ne propose jamais rien et que ce soit toujours à lui de le faire. Oui, c'est comme ça. Mais je fais des efforts, j'essaie de m'améliorer aussi sur ce point<sup>74</sup> » (S, 223). D'après Eli, Georg semble accorder de l'importance à l'égalité dans leur couple. Mais cela rajoute encore de la pression sur les épaules de la protagoniste qui veut se montrer à la hauteur de cette égalité. Elle oscille constamment entre la satisfaction des désirs de son mari et l'expression des siens, néanmoins toujours dans le but d'être une meilleure épouse. Le fait que Georg planifie leur visite au bordel sans la consulter illustre bien cette ambivalence :

Ich denke, wir planen zusammen ! Natürlich hat er schon einen Plan. Ihm macht das Spaß, drüber nachzudenken, mir macht es Angst, und wenn ich grad mutig und locker und frei bin und es mir keine Angst macht, dann macht es mich aufgeregt. Und ich hasse es auch, aufgeregt zu sein. Mir kann man es nicht recht machen. Ich wäre nicht gern mit mir zusammen oder womöglich noch mit mir verheiratet. Horror<sup>75</sup> ! (S, 73)

Eli doit participer activement à la concrétisation des fantasmes de Georg sous peine de ne pas mériter d'être en couple et d'être mariée. Cela renvoie à une conception de l'amour en tant que « travail acharné et force qui consume<sup>76</sup> », qu'Eva Illouz identifie comme faisant partie intégrante du modèle romantique américain. Sauf que, comme on a pu le montrer dans la partie sur la sexualité au sein de la conjugalité, c'est une perception qui s'applique plus fréquemment aux épouses.

Dans le cas d'Eli, ce surplus d'investissement peut être lié à son attirance pour la virilité de Georg. Elle avoue notamment être uniquement avec son mari pour sa force incommensurable (S, 13). Dans cette perspective, elle raconte que la cicatrice sur sa joue ou la forme inhabituelle de son coude à la suite de nombreuses opérations l'ont tout de suite fascinée et impressionnée (S, 33). Ces traces sur son corps montrent sa capacité à surmonter les épreuves douloureuses et sont une preuve de masculinité pour la protagoniste, attachée à l'idée d'avoir épousé un homme plus riche, plus vieux et plus viril qu'elle. En situation de dépendance affective, Eli a besoin d'un repère solide qui comble à la fois un bouleversement personnel (la mort de ses frères) et

---

<sup>74</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts*, op. cit., p. 267. « Es regt ihn immer auf, dass ich nicht mal was vorschlage, immer muss er es machen. Ja, so ist das. Aber ich arbeite dran, auch darin besser zu werden ».

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 86. « [Je croyais qu'on faisait un plan ensemble] ! Mais ça ne m'étonne pas qu'il en ait déjà un. Lui, ça l'amuse de [réfléchir] à tout ça, moi, ça me fait peur, et si pour l'instant je me sens courageuse, détendue et libre et que ça ne me fait pas peur, je suis tout de même [agitée]. Et je déteste tout autant être [agitée]. Je ne suis jamais contente. Je n'aurais pas envie d'être en couple avec quelqu'un comme moi et encore moins d'être mariée avec moi. Quelle horreur ! ». Modification trad. AD.

<sup>76</sup> Eva ILLOUZ, *Consuming the Romantic Utopia*, op. cit., p. 192.

un trouble normatif (une éducation féministe radicale tendant vers la misandrie). Il s'agit d'une tentative de renforcer le cadre (hétéro)normaliste dans le couple qui, selon Stefan Hirschauer, a tendance à s'effacer au XXI<sup>e</sup> siècle et qui demande ainsi des réajustements plus subtils<sup>77</sup>. Dans cette perspective, Georg motive sa femme à formuler ses propres désirs. Mais Eli convertit l'expression de sa propre individualité en nouvelle règle (hétéro)normaliste. Encore une fois, la singularité est au service du couple et plus généralement de la famille, quand bien même les rôles assumés au sein de cette dernière ne sont pas toujours réjouissants : « mari, enfant, toute la merde quoi<sup>78</sup> ! » (S, 41).

De la même façon, que ce soit dans le roman qui porte son nom ou dans *Jahre später*, April s'applique dans un rôle d'épouse qui la prive de son individualité. Néanmoins, dans un premier temps, le cadre (hétéro)normaliste est peu présent, contrairement au cas d'Eli. Effectivement, le lien entre les normes de genre et les rapports de pouvoir dans son couple avec Hans est beaucoup moins explicite. April est en admiration devant l'intelligence et la culture de son compagnon. Elle semble vouloir apprendre de lui pour s'insérer dans le monde littéraire et réaliser son rêve, comme l'atteste le fait qu'elle se compare à une « éponge » qui absorbe toutes les discussions avec Hans (A, 89). Cette analogie est souvent attribuée aux enfants en apprentissage, et d'ailleurs, elle se qualifie directement comme tel lors d'un voyage au bord de la mer avec son conjoint : « Lorsque Hans commence à en avoir assez, elle a l'impression d'être une enfant à laquelle on veut enlever son jouet<sup>79</sup> » (A, 104).

Dans un premier temps, Hans exerce donc sur April une emprise intellectuelle dont elle prend conscience grâce à son ami Silvester, qui la désigne comme « la Galatée de Pygmalion » (A, 113). Cette métaphore exprime la contrepartie à payer pour être aimée : accepter d'être modelée par son amant. Toutefois, ce lien de créateur à créature entre dans une dynamique de rapport de pouvoir impliquant une fluidité des positions au sein de ce rapport, tel que l'indique Michel Bozon<sup>80</sup>. « Elle compare ses réactions à chacune de ses pensées à celles d'un chien qui d'emblée ne peut s'empêcher de laisser sa marque. Quand ils se querellent, il reste stoïque, [...] elle voudrait bien pouvoir planter ses dents dans ses épaules de pierre<sup>81</sup> » (A, 139). Même si

---

<sup>77</sup> Voir Stefan HIRSCHAUER, « Geschlechts(in)differenz und geschlechts(un)gleichen Paaren. Zur Geschlechterunterscheidung in intimen Beziehungen », *op. cit.*, p. 48-49.

<sup>78</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts*, *op. cit.*, p. 48. « Mann, Kind, die ganze Scheiße ! ».

<sup>79</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *April*, *op. cit.*, p. 119. « Als Hans langsam genug hat, ist ihr zumute wie einem Kind, dem man das Spielzeug wegnehmen will ».

<sup>80</sup> Voir Michel BOZON, *Pratique de l'amour*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>81</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *April*, *op. cit.*, p. 159. « In ihrer Wahrnehmung reagiert er wie ein Hund, der sofort seine Spur auf jeden ihrer Gedanken setzen muss. Wenn sie sich streiten, bleibt er stoisch [...], am liebsten würde sie ihre Zähne in seine versteinerten Schultern schlagen ».

l'expression « épaules de pierre » renvoie certainement à l'insensibilité de Hans, on peut également la mettre en parallèle avec la métaphore de Pygmalion et Galatée, renforcée en plus par la présence de l'adjectif « stoïque », à la fois inspiré de la philosophie grecque et évoquant une statue. En se faisant maître des pensées de sa compagne, c'est Hans qui devient le résultat du processus créatif d'April, comme le suggère aussi l'analogie entre Hans et le chien qui se sent obligé d'uriner pour prouver qu'il s'agit bien de son territoire.

Quoi qu'il en soit, les allusions à un rapport de pouvoir au sein du couple en lien avec les normes de genre demeurent assez implicites. On a plus l'impression qu'April est en situation d'infériorité à cause du manque d'amour-propre relevé tout au début du chapitre. Dans *April*, l'unique remarque ouvertement sexiste est prononcée par Reinhard, le frère de Hans :

Die Treffen finden in Reinhard's Wohnung statt, und wenn April zufällig dabei ist, sitzt sie mit Babs [Reinhard's Frau] in der Küche. [...] April will aber unbedingt bei den Männern sitzen. Sie beginnt, Heidegger zu lesen, um mitreden zu können [...]. Beim nächsten Treffen sagt sie beiläufig etwas möglichst Tiefgründiges, und der Überraschungseffekt bleibt nicht aus. Reinhard sieht sie an, als hätte er Zahnschmerzen, Hans zeigt einen gewissen Stolz, schließlich ist sie sein Geschöpf, doch dann lachen die Männer prustend los, als wäre es ein Riesenwitz, dass ausgerechnet April den Namen Heidegger im Munde führt. Ist was dran an dem Gedanken, kommentiert Hans hinterher [...]. Ja, für eine Frau ganz gut, sagt Reinhard<sup>82</sup>.  
(A, 133)

Cette scène transcrit tout d'abord une conception très genrée de l'espace : les femmes sont confinées dans une seule pièce, la cuisine, tandis que les hommes détiennent le reste de la maison pour organiser leur discussion. C'est Reinhard qui exprime très clairement la raison pour laquelle les réactions ne sont pas très positives. Jusque-là, Hans n'a fait aucune remarque frontale qui laisserait deviner que son emprise repose de manière consciente sur les normes de genre.

En revanche, cette disposition change une fois qu'ils passent la frontière de la RDA vers la RFA. Le contrôle de Hans sur April évolue en même temps que le statut des femmes

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 151. « Les réunions ont lieu chez Reinhard, et quand April est là par hasard, elle reste assise à la cuisine avec Babs [la femme de Reinhard]. [...] Mais April veut absolument être avec les hommes. Elle se met à lire Heidegger pour avoir son mot à dire [...]. À la rencontre suivante, elle dit incidemment quelque chose de profond, autant que faire se peut, et l'effet de surprise ne manque pas de se produire. Reinhard la regarde de l'air d'avoir mal aux dents, Hans affiche une certaine fierté, après tout elle est sa créature, et les hommes se mettent alors à pouffer de rire, comme s'il s'agissait là d'une énorme farce, que ce soit précisément de la bouche d'April que sorte le nom de Heidegger. Il y a quelque chose dans cette pensée, commente Hans après coup [...]. Oui, pour une femme c'est très bien, dit Reinhard ».

d'un pays à l'autre<sup>83</sup> et que le marché de l'emploi devenu plus concurrentiel. Ainsi, lorsque Hans, chorégraphe renommé en RDA, doit retrouver un travail dans un pays où il est inconnu, la tâche s'avère difficile : « Je n'ai pas besoin de me vendre, dit-il, je ne serai jamais un lèche-bottes, ma fierté me l'interdit. Ce n'est pas de la faiblesse, poursuit-il, je veux rester fidèle à moi-même, tu comprends<sup>84</sup> ? » (A, 166). L'idée de devoir « se vendre » pour trouver un emploi fait clairement écho au travail du sexe, et plus particulièrement au métier de prostitué largement exercé par des femmes. En restant fidèle à lui-même, il souhaite rester fidèle à son statut d'homme, comme le montre par la suite leur quotidien :

Hans findet Arbeit bei einem Buchclub, er steht auf der Straße und wirbt Kunden. Kommt er nach Hause, verlangt er einen gedeckten Tisch und beschwert sich, wenn seine Hemden nach dem Waschen nicht ordentlich auf der Leine hängen. Abends beim Essen erschöpft es April schon, ihn anzusehen, sie muss sich klarmachen, dass da Hans sitzt, ein Mensch, den sie mal geliebt hat. Er habe noch nie geweint, hatte er ihr kurz nach ihrer ersten Begegnung stolz erzählt, und das erscheint ihr im Nachhinein nicht mehr als Zeichen von kindlichem Eigensinn, sondern einfach nur traurig<sup>85</sup>. (A, 166-167)

Finalement, de la même façon qu'un travailleur du sexe, Hans racole des clients dans la rue. C'est justement à ce moment-là qu'il exige plus durement d'April qu'elle remplisse son rôle de femme au foyer, comme si de cette manière il gardait l'illusion de sa virilité au moins dans la sphère familiale. Ici, le travail domestique et surtout le fait qu'April l'assume constituent le garant de la masculinité de Hans et du couple hétérosexuel, deux notions auxquelles April n'adhère plus du tout.

---

<sup>83</sup> Le modèle communiste à l'œuvre en Allemagne de l'Est était un peu plus égalitariste envers les femmes qu'en Allemagne de l'Ouest. En effet, la pensée marxiste considère que les oppressions contre les femmes et la classe ouvrière sont deux conséquences du capitalisme, et qu'en luttant contre lui, on inverse les rapports de pouvoir sur les deux fronts. Ainsi, les femmes étaient perçues en RDA comme des forces de travail au même titre que les hommes, même si l'égalité entre les genres était bien sûr loin d'être atteinte. Voir Corinne BOUILLOT, « Auferstanden aus Ruinen. Die Frauenbewegung in der DDR », *Bundeszentrale für politische Bildung*, <https://www.bpb.de/gesellschaft/gender/frauenbewegung/35279/neuanfang-im-osten>, consulté le 8 février 2021 ; Melanie STITZ, « Ungleiche Schwestern ? Frauenbewegung seit 1989 », *Bundeszentrale für politische Bildung*, <https://www.bpb.de/gesellschaft/gender/frauenbewegung/35296/ungleiche-schwester>, consulté le 8 février 2021.

<sup>84</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *April, op. cit.*, p. 190. « Ich habe es nicht nötig, mich zu verkaufen, sagt er, niemals werde ich mich anbiedern, das lässt mein Stolz nicht zu. Es ist keine Schwäche, fährt er fort, ich will mir treu bleiben, verstehst du ? ».

<sup>85</sup> *Ibid.* « Hans trouve du travail dans un club du livre, il est dans la rue et recrute des clients. Quand il rentre à la maison, il exige que la table soit mise et se plaint si, après la lessive, ses chemises ne sont pas correctement étendues. Le soir au dîner, April est épuisée rien que de le regarder, il lui faut comprendre que c'est Hans qui est assis là, quelqu'un qu'un jour elle a aimé. Je n'ai encore jamais pleuré, lui avait-il dit avec fierté juste après leur première rencontre, et après coup cela ne lui semble plus être le signe d'une obstination enfantine, mais triste tout simplement ».

Néanmoins, quelques années plus tard, April va de nouveau souscrire à ces deux illusions, au nom du « droit général au bonheur<sup>86</sup> » par le biais de la relation conjugale évoqué par Fleur Weibel. Comme précisé tout au début du chapitre, en épousant Ludwig, la protagoniste réalise un idéal familial et entretient l'espoir d'une stabilité affective. Ce souhait est si fort qu'elle en vient à ignorer les mêmes mécanismes qui étaient à l'œuvre au début de son union avec Hans. De la même manière que son premier amant, Ludwig infantilise April en l'appelant « sa fille », « sein Mädchen » (JS, 14). Ce surnom la prive de surcroît de toute existence puisque cela la projette en arrière, dans le premier tome de la trilogie, au moment où April n'avait ni nom ni identité. Il lui dénie aussi toute responsabilité dans la mesure où il lui propose très rapidement de subvenir entièrement à ses besoins financiers, ce qu'April accepte (JS, 20). Dans *April et Jahre später*, le même terme est employé pour décrire la manière dont la protagoniste est submergée par la personnalité et les actions de ses compagnons, dépouillée de son individualité : elle est « überwältigt », « subjuguée » par l'attention qu'on lui porte (A, 78 ; JS, 23).

Ainsi isolée du monde qui l'entoure, April n'a pas d'autre choix que de se tourner vers la sphère du foyer. Le couple qu'elle forme avec Ludwig correspond à ce que Josette Coenen-Huther appelle le couple compagnonnage, « le triomphe d'une forme "douce" du patriarcat » : « L'homme ne domine pas parce que la société lui accorde l'autorité sur son épouse et ses enfants ; il est l'élément dominant [...] parce qu'il est socialement légitimé à recevoir l'amour de la femme sans le lui rendre de façon équivalente<sup>87</sup> ». En effet, leur vie de couple se déroule dans les années 1990. Les comportements sexistes sont déjà remis en question, notamment lorsque l'hôpital dans lequel travaille Ludwig condamne les propos misogynes qu'il a prononcés à l'égard d'une collègue anesthésiste (JS, 70-71). Une autre fois, la conscience d'April, matérialisée par les fantômes des actrices de ses films d'horreur préférés, lui fait remarquer qu'elle se conduit à la maison comme dans les années 1950 (JS, 44). Les femmes ont déjà d'autres perspectives que d'accomplir l'intégralité du travail domestique. D'ailleurs, April a pu en faire l'expérience quand elle vivait en RDA ou quand elle était encore en RFA avec Hans, dont les ressources n'étaient pas suffisantes pour dispenser sa femme de travailler. April se plie ici au rôle de la femme au foyer dans l'espoir que Ludwig lui témoigne de

---

<sup>86</sup> Fleur WEIBEL, « Worin die Ehe besteht. Eine Rekonstruktion der staatlichen Anrufung von Liebespaaren auf dem Standesamt », *GENDER – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft*, vol. 8, n° 1, 2016, p. 45. « Allgemeines Recht auf Glück ».

<sup>87</sup> Josette COENEN-HUTHER, « Dominance et égalité dans les couples », *Cahiers du Genre*, n° 1, Harmattan, 2001, p. 196.

l'affection. Elle se trouve comme enfermée dans une cage dorée symbolisée par son mariage bourgeois, à l'intersection entre histoire personnelle, genre et classe sociale.

April ne parvient pas à obtenir de reconnaissance de la part de son époux, mais elle acquiert néanmoins un certain statut social en tant qu'épouse. D'ailleurs, Christine Détrez, reprenant les réflexions d'Émile Durkheim, déclare que le couple est à préserver comme « véritable instrument de l'ordre social<sup>88</sup> ». Lors d'une réception que la protagoniste et Ludwig organisent, « la concentration d'April est complètement focalisée sur le fait d'être une bonne hôte ; elle sourit, s'assoit avec les invité-es, et quand une femme lui dit : vous et votre mari êtes vraiment un formidable power couple, elle résiste à l'envie de lui faire ravalier sa phrase<sup>89</sup> » (JS, 78). Dans les trois tomes, aucun dialogue n'est signalé par des guillemets ; souvent, seul un changement de paragraphe sert à l'introduire. Ici, le discours direct qui se mêle au récit fait que la brutalité des intentions d'April surgit de façon très inattendue. Cela confère à l'extrait un certain aspect comique, qui renforce le cynisme ressenti par April, prise entre la négation de son individualité et son statut social élevé. De même qu'on pourrait facilement passer à côté de la violence de cet extrait, les observateur·rices extérieur·es de la relation conjugale sont incapables de voir la détresse d'April, obnubilé·es par l'image d'un couple riche et influent. L'épouse, par son travail de représentation, obtient son prestige social en mettant en lumière celui de Jörg.

Et pourtant, le conflit entre sa propre individualité et les tâches qu'elle accomplit en tant qu'épouse est si intense qu'il est bien souvent synonyme de mort. Effectivement, April ressent « le sentiment d'être dans un cimetière », « Friedhofsgefühl » (JS, 37), souhaite « être morte » lorsqu'elle étend le linge et fait à manger (JS, 49). Des esprits la hantent également, projections d'actrices de film d'horreur qui lui demandent pourquoi elle reste avec Ludwig : « J'attends par amour, dit April. Mon Dieu, comme c'est dévot<sup>90</sup> » (JS, 39). L'emploi de l'adjectif « scheinheilig », « dévot », renvoie à une hypocrisie pieuse, et donc dans un sens à une vie déconnectée du monde présent vers celui de l'au-delà.

Ainsi, April pense que c'est son individualité qui est incompatible avec la vie de famille, et pas l'inverse, comme le souligne le passage suivant : « Mais être elle-même signifie n'avoir aucune idée sur rien. Ne pas savoir qu'un homme, lorsqu'il rentre du travail, a besoin de se

---

<sup>88</sup> Christine DETREZ, « Conjugalisme et familialisme de l'immoral chez les romancières contemporaines », *op. cit.*, p. 335.

<sup>89</sup> « April konzentriert sich ganz darauf, eine gute Gastgeberin zu sein ; sie lächelt, setzt sich zu den Gästen, und als eine Frau zu ihr sagt : Sie und ihr [sic] Mann sind ja ein prächtiges Power-Couple, widersteht sie dem Drang, ihr den Satz zurück in den Mund zu stopfen ». Trad. AD.

<sup>90</sup> « Ich warte aus Liebe, sagt April. Mein Gott, wie scheinheilig ». Trad. AD.

reposer. Il ne veut féliciter aucun repas, et surtout pas voir l'attente dans les yeux de sa femme<sup>91</sup> » (JS, 44). Même si April est capable d'identifier les codes (hétéro)normalistes qui l'oppriment, elle n'est pas en mesure de les contester et de les rejeter pour le moment. Elle va plutôt tenter de faire taire ses désirs individuels comme s'ils étaient les seuls responsables de l'échec de son couple. Cela corrobore ainsi les propos de Sven Hillenkamp, Cornelia Koppetsch et Günter Burkart. Selon iels, l'amour romantique est érigé en valeur suprême de l'épanouissement individuel et du bonheur. De cette manière, la défaite de cet amour ne peut être que mise sur le compte de l'individu et plus sur celui d'autres paramètres sociaux extérieurs<sup>92</sup>. D'ailleurs, lorsque Ludwig la félicite de prendre des cachets pour son humeur : « Tu es devenue plus douce [...]. Meilleure à marier, répond-elle<sup>93</sup> » (JS, 83). Au début d'*April*, la protagoniste a du mal à croire qu'elle est apte à quoi que ce soit, « dass sie etwas taugt » (A, 78). Dans *Jahre später*, elle devient apte à assumer la lourde et exclusive responsabilité du travail domestique au prix de son individualité.

Enfin, dans *Vernon Subutex*, Marie-Ange est également en charge de l'intégralité des tâches ménagères. Dans le chapitre qui lui est consacré, elle est d'abord représentée en train de vider le lave-vaisselle et de compter les heures qu'elle passe à accomplir le travail domestique (VS2, 370). Son couple avec Xavier correspond plutôt au couple dit « bastion ». Selon Josette Coenen-Huther, la particularité de ce modèle de relation réside dans le fait que ce sont les épouses qui subviennent seules aux besoins financiers de la famille. En plus de cela, elles s'acquittent de tout le travail domestique, permettant de cette façon aux maris de continuer à se former professionnellement, quand bien même le sacrifice des conjointes se résout souvent par l'échec professionnel de leurs compagnons<sup>94</sup>. Ainsi, Marie-Ange se retrouve surtout en charge du bien-être émotionnel de son époux, un scénariste au chômage depuis longtemps, ayant déjà connu son heure de gloire, mais dont l'ego ne doit pas être froissé. Cela se traduit par exemple dans son soin à ne pas faire de bruit le matin, car Xavier dort encore, ou lorsque ce dernier lui présente le scénario qu'il a écrit :

Elle s'était sentie obligée de commencer à lire le soir même, elle était crevée et aurait préféré attendre le dimanche mais il était comme un gosse qui trépignait, tellement anxieux qu'elle s'était dit le sommeil attendra et elle avait lu les quarante premières pages. Elle l'avait

---

<sup>91</sup> « Doch so zu sein, wie sie ist, bedeutet, von nichts eine Ahnung zu haben. Nicht zu wissen, dass der Mann, wenn er von der Arbeit kommt, seine Ruhe braucht. Er will kein Essen loben, vor allem will er nicht die Erwartung in den Augen seiner Frau sehen ». Trad. AD.

<sup>92</sup> Voir Sven HILLENKAMP, *Das Ende der Liebe*, op. cit., p. 46 ; voir Cornelia KOPPETSCH, Günter BURKART, *Die Illusion der Emanzipation*, op. cit., p. 195.

<sup>93</sup> « Du bist sanfter geworden [...]. Ehetauglicher, antwortet sie ». Trad. AD.

<sup>94</sup> Voir Josette COENEN-HUTHER, « Dominance et égalité dans les couples », art. cit., p. 190.



embrassé, avant d'éteindre la lumière, elle avait fait semblant : « Je garde la deuxième moitié pour demain. Mais c'est génial, bravo mon Vévé. » C'est comme ça qu'elle l'appelait, dans l'intimité – mon Vévé. Son texte était mauvais. (VS2, 373-374)

Par deux fois, Marie-Ange compare son mari à un enfant : lorsqu'elle le nomme comme tel et lorsqu'elle confesse le surnom infantilisant qu'elle lui donne. Finalement, on voit ici que le rôle d'épouse consiste aussi à veiller au bien-être émotionnel des membres de la famille, au détriment de ses propres sentiments. Cette tâche trouve une plus grande expression encore dans le rôle de mère.

■ ■ ■

Le rôle socio-culturel de compagne s'inscrit comme deuxième étape du chemin (hétéro)normaliste dans la mesure où il obéit à une logique similaire de construction de la norme par rapport à l'autre (masculin). Les figures féminines étudiées dans ce chapitre sont toutes en charge de la sexualité et du travail domestique comme ciments de la conjugalité et de la vie quotidienne. Toutefois, dans le corpus germanophone, elles sont paradoxalement bien souvent infantilisées. Bien que leurs tentatives pour oser exprimer et imposer leurs désirs individuels soient clairement identifiables, les protagonistes cèdent la plupart du temps par manque d'affection ou désir de stabilité aux tâches qu'elles pensent leur incomber. Certes, dans les textes de langue allemande, ce manque affectif est plus fréquemment dû à une faille dans leurs histoires personnelles, indépendamment des normes de genre. Mais il se peut également, comme c'est le cas dans *Vernon Subutex*, que les personnages endossent ce rôle qui les prive d'un quelconque épanouissement personnel pour atteindre un certain statut social et culturel promis depuis longtemps, en fait depuis leur première (in)visibilisation en tant qu'individus (hétéro)sexuels.

Quoi qu'il en soit, et comme le disent si bien Cornelia Koppetsch et Günter Burkart, normes de genres et vie conjugale se nourrissent mutuellement<sup>95</sup>. Si les premières ne conditionnent pas forcément les raisons du faire couple, le *doing couple* et le *doing (in)equality*, selon Rusconi et Wimbauer<sup>96</sup>, sont toujours intrinsèquement liés. Cela se produit finalement à toutes les périodes du temps du récit, que ce soit au XX<sup>e</sup> comme au XXI<sup>e</sup> siècle, dans un système capitaliste comme communiste. Cela concerne également toutes les classes sociales, même si le corpus offre majoritairement des représentations des classes supérieures.

---

<sup>95</sup> Voir Cornelia KOPPETSCH, Günter BURKART, *Die Illusion der Emanzipation*, op. cit., p. 4.

<sup>96</sup> Voir Alessandra RUSCONI, Christine WIMBAUER, « Einleitung », op. cit., p. 11.

Dans son ouvrage *Faire couple*, Gérard Neyrand explique qu'on observe, à l'époque contemporaine, un retour de l'épanouissement individuel au centre de la conjugalité. Malgré cela, la « fonction sociale traditionnelle [du couple] de servir de base à la procréation et sa fonction psychique d'actualiser la dynamique de l'attachement comme support de l'identité et du bien-être psychique demeurent plus que jamais<sup>97</sup> ». Cette réflexion doit être mise en lien avec la prochaine étape de la logique (hétéro)normaliste dans la représentation des figures féminines : la maternité.

---

<sup>97</sup> Gérard NEYRAND, « Le couple hypermoderne ou l'avenir d'une illusion », *op. cit.*, p. 36.

## Chapitre 3 : La mère

La maternité est la troisième étape du chemin (hétéro)normaliste tracé jusqu'à présent. À l'instar du rôle de la compagne, elle s'ancre dans un contexte familial traditionnel en ce qu'il repose sur le régime hétérosexuel. Comme les rôles précédents, celui de mère occupe une place particulière dans le cadre (hétéro)normaliste. Si l'individu (hétéro)sexuel en est la porte d'entrée et la compagne le pivot institutionnalisant, la mère semble incarner la destination, le palier à atteindre pour parfaire les normes de la féminité. En effet, la maternité est l'expression ultime d'une concordance entre le genre comme construction socio-culturelle et le sexe biologique. C'est d'ailleurs ce qu'explique Judith Butler lorsqu'elle revient sur les critiques adressées à *Trouble dans le genre*. On lui reproche d'avoir mis de côté la matérialité des corps, c'est-à-dire leur tangibilité, la manière dont ils se constituent biologiquement. Selon Butler, la matérialité impliquée par cette objection est avant tout celle du corps féminin, étant donné que le terme « matérialité » lui-même renvoie étymologiquement à la matrice, *mater*, et donc à l'utérus<sup>1</sup>. « Lorsque la matière n'est pas explicitement associée à la reproduction, elle est plus généralement définie comme un principe de génération ou de causalité<sup>2</sup> » : la maternité est l'illustration d'une matérialité féminine à l'origine de la création. Elle apparaît ainsi comme une tâche lourde de responsabilités, mais qui, en contrepartie, offrirait une grande intégration et une importante (in)visibilité en tant que femme, envisagée comme une catégorie fixe.

Toutefois, le rôle de mère n'est pas toujours perçu de manière positive, car il ne confère pas que des avantages : dans la sphère domestique, Simone de Beauvoir parle d'« asservissement à la fonction génératrice<sup>3</sup> ». Comme les deux chapitres précédents, celui-ci propose donc un portrait nuancé de la maternité en tant que rôle socio-culturel. Cela signifie qu'il n'est aucunement question de juger les « bonnes » et les « mauvaises » mères, ni de glorifier ou, au contraire, de stigmatiser la maternité, mais bien de s'en tenir à l'expérience qu'en font les figures littéraires. Dans un premier temps, je montrerai dans quelle mesure le rôle de mère, du fait qu'il s'inscrit dans un schéma familial contextuel et à la suite du rôle de

---

<sup>1</sup> Les critiques qui reprochent à Butler son manque de considération pour les corps n'impliquent pas seulement la matérialité féminine, mais aussi, entre autres, l'évincement des corps *queer* en dehors de la théorie de la performativité de Butler.

<sup>2</sup> Judith BUTLER, *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe* [1993], trad. Charlotte NORDMANN, Paris, Éditions Amsterdam, 2018, p. 57. Cette réflexion n'invalide pas pour autant les critiques à l'encontre de Butler, car la matérialité demeure bel et bien un enjeu important de la performance.

<sup>3</sup> Simone de BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe : les faits et les mythes* [1949], Paris, Gallimard, 2012, p. 203.

compagne, s'avère plus ou moins synonyme de sacrifice d'individualité. Ensuite, dans la seconde partie de ce chapitre, je prouverai en quoi les textes du corpus interrogent la maternité comme point culminant du chemin d'intégration (hétéro)normaliste.

# I. Maternité et (sacrifice d') individualités

La majorité des œuvres du corpus principal et du corpus secondaire rattaché à ce chapitre a pour particularité de mettre en scène des protagonistes qui à la fois sont mères, mais également les filles de leur propre mère. Cette expérience est une première illustration de la maternité et s'avère presque à chaque fois déterminante dans leur manière de s'appréhender en tant que mère ou en tant qu'individu. Je propose donc de s'attarder un peu sur l'influence du rôle de fille sur celui de mère, avant d'examiner de façon plus approfondie les interférences entre maternité et individualité.

## I.1. Filles et mères : les prémisses du sacrifice ?

Comme j'ai déjà eu l'occasion de l'indiquer à plusieurs reprises, la trilogie d'Angelika Klüssendorf dépeint l'histoire d'une petite fille maltraitée, de son enfance jusqu'à l'âge adulte. Selon Chris Weedon, la violence maternelle sur les filles est une thématique récurrente de la littérature germanophone sur la figure maternelle depuis les années 1970 et 1980<sup>4</sup>. Certes, la mère n'est pas brutale avec sa fille uniquement, elle maltraite aussi ses deux fils. Mais le récit raconté du point de vue de la fille permet de constater l'influence de tels sévices sur la manière dont la protagoniste envisage la maternité, bien avant d'en faire elle-même l'expérience. Dès le premier tome, la fille instaure une distance avec la figure maternelle : pour nommer la seconde, la première emploie presque exclusivement l'article défini, « *die Mutter* », *la* mère, comme pour nier d'emblée le lien de filiation. Elle utilise en de rares occasions l'adjectif possessif « leur », « *ihre Mutter* », comme lorsqu'elle parle en son nom et en celui de son petit frère Alex (DM, 15).

Néanmoins, il lui arrive aussi de désigner la figure maternelle comme étant « sa mère », dans deux configurations distinctes. Il s'agit par exemple de « sa » mère quand elle tente de l'imaginer plus jeune : « Regarder des photos de cette époque la met curieusement mal à l'aise, et ce qu'elle trouve particulièrement [dérangeant], ce sont celles où sa mère, enfant, avec ses boucles blondes, patauge dans un baquet en tôle, une fillette joufflue au sourire déconcerté<sup>5</sup> »

---

<sup>4</sup> Voir Chris WEEDON, « Power and Powerlessness. Mothers and Daughters in Postwar German and Austrian Literature », dans Adalgisa GIORGIO (éd.), *Writing Mothers and Daughters : Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, Oxford ; New York, Berghahn Books, 2002, p. 225.

<sup>5</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *La Fille sans nom*, op. cit., p. 66. « Wenn sie Fotos aus dieser Zeit betrachtet, ist ihr das auf eine merkwürdige Art peinlich, und besonders verstörend findet sie die Kinderbilder, auf denen ihre Mutter

(DM, 57-58). On peut interpréter le malaise de la fille dans le sens où « sa » mère ne peut pas avoir été autre chose qu'une figure maternelle, et encore moins une « fillette jouffle » et heureuse, l'exact opposé de la protagoniste dont la maigreur témoigne du manque d'affection. « La » mère est donc réelle, tangible, unique, tandis que « sa » mère représente l'illusion d'une femme qui ne serait pas violente et aigrie par la maternité. Cette idée est confirmée dans le deuxième tome, alors qu'April montre de loin sa mère à David, un ami rencontré à l'hôpital psychiatrique :

Sie versucht, ihre Mutter mit seinen Augen zu sehen, ein breiter, runder Rücken, Arme und Hände, die schwer beladene Tablett durch die Gegend wuchten, eine sich müde arbeitende Frau mit schiefem Lächeln. Es strengt sie an, ihre Mutter zu betrachten. April sieht Hände, die kräftig zuschlagen können, sie sieht ein freudloses Gesicht und darüber wie festgezurr die blonde Perücke. Kurz befürchtet sie, ihre Mutter könnte gleich vor ihren Augen explodieren, in lauter scharfkantige Splitter zerspringen<sup>6</sup>. (A, 51-52)

À une perception extérieure d'ensemble, qui correspond à l'idéal de la travailleuse acharnée des pays socialistes, s'oppose une vision fragmentée et déshumanisée d'une violence presque incarnée par la figure maternelle. « Sa » mère exploserait presque sous la pression de ces deux représentations contradictoires : April ne peut la concevoir que sous l'angle d'une mère maltraitante. « Diese Mutter » (DM, 138), « cette » mère heureuse au travail, sans ses enfants, relève du fantasme pour la fille – elle n'existe pas, elle ne peut pas exister, sauf dans les blessures qu'elle inflige à sa progéniture.

Ainsi, l'adjectif possessif survient également lorsque la protagoniste rapporte une phrase violente de sa mère à son égard : « À en croire sa mère, elle serait la bâtarde la plus laide qui soit sur terre. [...] [E]lle ne sait tout bonnement pas si elle est vraiment laide ou non<sup>7</sup> » (DM, 30-31). L'emploi inhabituel du déterminant possessif souligne le crédit porté par la fille à la violence verbale de la mère, qui a une influence effective sur sa confiance en elle. On a

---

blond gelockt in einer Blechbadewanne planscht, ein pausbäckiges Mädchen mit einem verblüfften Lächeln im Gesicht ». J'ai légèrement modifié la traduction, notamment de l'adjectif « verstörend », traduit dans la version officielle par « bouleversant ». À mon sens, l'adjectif français revêt une dimension émotionnelle interne qui va à l'encontre de la version originale, qui instaure une distance entre la protagoniste et les représentations du passé de sa mère.

<sup>6</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *April, op. cit.*, p. 59. « Elle essaie de la voir avec les yeux de David, un dos large et rond, des bras et des mains qui se coltinent à travers la salle des plateaux lourdement chargés, une femme au sourire amer qui s'épuise au travail. Il lui est pénible d'observer sa mère. April voit des mains capables de frapper avec force, elle voit un visage sans joie et, comme amarrée au-dessus, la perruque blonde. L'espace d'une seconde, elle redoute que sa mère n'explode sous ses yeux, n'éclate en de multiples fragments aux arêtes vives ».

<sup>7</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *La Fille sans nom, op. cit.*, p. 37. « Wenn sie ihrer Mutter glaubte, dann müsste sie der hässlichste Bastard unter der Sonne sein. [...] [S]ie hat einfach keine Ahnung, ob sie wirklich hässlich ist oder nicht ».

d'ailleurs eu l'occasion de constater et d'interpréter ce manque et ses conséquences dans le premier chapitre de l'étude. Les sévices physiques et mentaux de la mère semblent ainsi correspondre à ce que Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich nomment « l'abus dénarcissant, où la souveraineté de la mère se nourrit de l'anéantissement psychique voire physique de la fille<sup>8</sup> ». Cette toute-puissance maternelle se retrouve une nouvelle fois dans l'utilisation des déterminants : si la fille parle plus facilement de « la » mère, elle est quant à elle « *ihre Tochter* », « *sa fille* ». On observe ce cas de figure quand la fille doit aider la mère en état d'ébriété à aller se coucher (DM, 43), ou encore lorsque la mère aborde l'éducation sexuelle :

Aus irgendeinem Grund beginnt die Mutter, über Körperhygiene zu sprechen, sie will wissen, wie oft sich ihre Tochter untenherum wäscht, ob sie schlechte Gedanken hat. Die Mutter kontrolliert ihre getragenen Schlüpfen, und natürlich kommt sie sich gedemütigt vor, auch deshalb, weil sie so tun muss, als ob sie von nichts eine Ahnung hätte. Was für schlechte Gedanken, fragt sie, und die Mutter spricht es nicht aus, Sex oder Ficken, Wörter, bei denen es ihr heiß wird<sup>9</sup>. (DM, 80-81)

Si la protagoniste met de la distance entre elle et « la » mère, il s'agit à l'inverse de « sa » fille, dont elle dispose du corps, des pensées et des envies, qu'elle objectifie. Elle exerce un tel contrôle sur sa fille que cette dernière, malgré ses efforts d'éloignement, ne parvient pas à se définir en dehors de cette relation destructrice. Alors qu'elle habite désormais avec son père et sa belle-mère aimante Ellen, la faim de la fille se tarit : « Elle regrette les plats de sa mère<sup>10</sup> » (DM, 91). Son manque affectif est comblé par Ellen, mais elle ne sait pas exister autrement que par ce vide créé par sa mère biologique, désirant retrouver sa cuisine qui ne la nourrit pas.

Par conséquent, la protagoniste de Klüssendorf se fait le témoin d'une conception exclusive de la maternité, dans le sens où elle annihile tout autre aspect de l'identité. En même temps, elle fait elle-même l'expérience d'un rôle de fille sous l'emprise de la mère abusive et dans lequel elle ne peut épanouir son individualité. Bien que la mère d'Eli de *Schoßgebete* ne

---

<sup>8</sup> Caroline ELIACHEFF, Nathalie HEINICH, *Mères-filles : une relation à trois*, Paris, Livre de Poche, 2003, p. 163.

<sup>9</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *La Fille sans nom*, op. cit., p. 90. « Pour on ne sait quelle raison, elle se met à parler d'hygiène corporelle, elle veut savoir avec quelle fréquence sa fille se lave le bas-ventre, si elle a de mauvaises pensées. La mère contrôle les slips qu'elle porte, et naturellement elle se sent humiliée, y compris parce qu'elle doit faire comme si elle était ignorante de tout cela. Quelles mauvaises pensées ? demande-t-elle mais la mère ne prononce pas les mots, "sexe" ou "baise", des mots qui lui donnent des suées ». Là aussi, la traduction ne rend pas tout à fait compte de l'original. Il n'est pas clair si les « suées » sont dues à la honte ou au désir, alors que la connotation de l'adjectif allemand « heiß » vers le désir, couplé au rapport d'April avec le sexe, indique clairement que les mots qui reflètent ces « mauvaises pensées » l'excitent.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 102. « Sie sehnt sich nach dem Essen ihrer Mutter ». Là aussi, la traduction française de « sich sehnen » par le verbe « regretter » est un peu faible en intensité : elle désire plutôt désespérément retrouver les plats de sa mère pour combler un vide.

soit pas physiquement maltraitante, on observe dans le roman de Roche la même aliénation dans le rôle de fille, qui se répète de génération en génération.

En effet, un premier détail troublant réside dans le prénom de la fille d'Eli : Liza. Comme le prénom de sa mère, celui de la fille est un diminutif du prénom « Elizabeth ». La protagoniste confirme que cela n'a rien d'une coïncidence :

Wir heißen alle Elizabeth in der Familie, alle Frauen jedenfalls, das einzige Geschlecht, das zählt in unserer Familie, leider. Alle haben versucht, einen leichten Anflug von Individualität in die Namen zu bringen. Wenn wir schon alle gleich heißen, hat wenigstens jede einen eigenen Spitznamen<sup>11</sup>. (S, 67)

Les identités de fille et de mère se juxtaposent donc parfaitement au sein d'un héritage féminin et maternel qui bride d'emblée l'individualité, en dépit des tentatives pour la faire exister. D'un côté, Eli essaie tout de même de ne pas reproduire les mêmes erreurs d'éducation avec sa fille Liza, notamment le manque d'amour (S, 28). Mais de l'autre, elle l'inscrit malgré tout dans cet héritage perpétuellement renouvelé par la mère qui donne le prénom. Ce passage semble apporter une réponse mitigée à la question que se pose Barbara Walter : « Peut-on imaginer une mère murmurer à sa fille : “Laisse-moi te découvrir en tant que sujet libre, permets-moi de te libérer de mon désir, accepte d'être toi, différente de moi...”<sup>12</sup> ? ».

En réalité, parmi les divers rôles familiaux qu'Eli se met à jouer, elle a d'abord endossé celui de fille. Après l'accident de voiture qui a causé la mort de ses trois jeunes frères, Eli met sa vie entre parenthèses pour aider sa mère, gravement blessée. Elle se considère comme sa « propriété » (S, 139), supprimant son individualité pour devenir son unique enfant restante. Elle est celle qui doit survivre et réussir là où la mère a échoué, notamment en assurant, depuis le jour de l'accident, tous les trajets en voiture et la sécurité des passagèr-es qu'elle transporte (S, 155). Les soins apportés à sa mère sont si importants qu'Eli se qualifie elle-même de « Tochtermutter », « mère-fille » (S, 160). Elle fait donc pour la première fois une expérience de la maternité avec sa propre mère, un rôle qui accapare son temps et son énergie.

Finalement, la protagoniste s'éloigne et coupe tout contact avec sa mère, ne supportant plus cette contrainte permanente du rôle de fille. Mais elle déplore parallèlement cette pression retrouvée avec sa fille Liza, qui l'empêche de faire vraiment ce qu'elle veut :

---

<sup>11</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts*, op. cit., p. 79. « Nous nous appelons toutes Elizabeth dans la famille, du moins les femmes, car seul le sexe féminin compte chez nous, malheureusement. On a toutes tenté d'insuffler un soupçon d'individualité à nos prénoms. Déjà qu'on s'appelle toutes pareil, que chacun ait au moins son propre surnom ».

<sup>12</sup> Barbara WALTER, *La Défaite des mères*, Paris, Desclée de Brouwer, 1994, p. 18.



Drogen nehmen, mich kaputtsaufen, rumficken, feiern und vor allem – sterben. [...] Aber ich wollte doch so sehr einen Kinderersatz für meine leidende Mutter. Und ich hänge jetzt selber so an ihr, ich liebe sie über alles, auch wenn sie mein Leben ruiniert hat, mir alle Lebenskraft absaugt, wie ein egoistisches kleines Vogelbaby, sie macht mir meinen Abgang so unglaublich schwer<sup>13</sup>. (S, 167)

Ce passage exprime clairement la confusion entre le rôle de fille et de mère. Eli parle-t-elle ici de sa fille, ou de sa mère ? Elle doit survivre pour sa mère, mais elle confie qu'elle doit aussi rester en vie pour Liza (S, 38). Souhaitait-elle faire à sa mère un enfant de rechange, pour compenser la perte de ses fils, ou Eli voulait-elle un enfant qu'elle pourrait mater comme sa mère lorsqu'elle était à l'hôpital ? De plus, Eli considère que les deux figures ont ruiné sa vie : sa mère, avec son éducation féministe reniant tout plaisir dans la sexualité, et sa fille, dont la responsabilité lui incombe. Enfin, le mot « Abgang », littéralement « départ », peut à la fois faire référence à sa rupture de contact avec sa mère ou à la mort qui la séparerait pour toujours de Liza. Le rôle de fille assumé par Eli est donc un avant-goût d'une maternité vécue comme aliénante, même lorsqu'elle devient effective. La narratrice de *Schoßgebete* se situe au centre d'un héritage maternel qui « connecte à autrui et éloigne de soi-même<sup>14</sup> », à l'instar de la procréation dans le cadre matrimonial selon Nathalie Heinich.

Cet héritage des femmes mères est également présent dans *Un amour impossible* de Christine Angot. Le roman, écrit du point de vue de Christine, retrace linéairement la vie de sa mère, Rachel Schwartz. Le récit part de sa rencontre avec Pierre Angot, en passant par le quotidien de mère célibataire et fusionnelle avec sa fille, la révélation de la relation incestueuse de Pierre avec Christine et ses conséquences dans le temps sur le rapport mère-fille. Malgré les obstacles, un lien indéfectible unit la mère et la fille, la première assistant même à l'accouchement de la seconde. « La ressemblance entre elle et ma fille m'a tout de suite frappée. [...] Je me suis concentrée sur le front, le regard. C'était le même mélange de profondeur et de rayonnement. — Elle a les mêmes yeux que toi maman » (AI, 175). Comme dans *Schoßgebete*, un héritage s'établit entre trois générations, voire entre quatre, en incluant la mère de Rachel. Cette dernière meurt au début du roman ; elle rend son ultime souffle une fois Rachel arrivée à son chevet, la fille serrant la main de sa mère dans la sienne (AI, 71). Le lien maternel unit donc

---

<sup>13</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts*, op. cit., p. 199. « Prendre des drogues, me saouler, baiser à tout va, faire la fête et surtout – mourir. [...] Mais j'avais tellement envie d'un enfant de rechange pour ma mère souffrante. Et maintenant je suis tellement attachée à elle, je l'aime par-dessus tout, et même si elle a détruit ma vie, si elle me pompe toute mon énergie vitale comme un petit oisillon égoïste, elle me rend la mort tellement plus difficile ».

<sup>14</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme*, op. cit., p. 114.

étroitement toutes les femmes de la famille<sup>15</sup>, une situation qui semble principalement vécue de manière épanouissante : « Dès que j'ai su écrire, j'ai écrit des poèmes sur sa beauté. Et sur les sentiments que j'éprouvais. Je faisais des projets de voyage avec elle, et je dessinais les plans de la maison idéale où on habiterait quand j'aurais grandi » (AI, 59).

Au cours de l'enfance heureuse de Christine, l'importance de la mère dans la construction de l'individualité de sa fille se révèle de façon plus subtile que dans les deux textes précédents. Par exemple, lorsqu'un psychologue demande à Christine d'ébaucher une famille, elle dessine une petite fille, un petit père, et une mère énorme, qui prend toute la page. Cela fait réagir Rachel : « Elle a renversé la tête en arrière. Elle a ri ouvertement » (AI, 101). Elle semble fière d'occuper cette place prépondérante dans la vie de sa fille. Elle remplit le dessin de Christine et l'empêche de se représenter elle-même plus grande. La narratrice finit d'ailleurs par exprimer explicitement ce mal-être entraperçu par rapport à sa mère : « Tu comprends pas, tu comprends pas la place exorbitante que tu as dans ma vie, tu comprends pas que tu as envahi ma vie ?... Que je peux pas vivre la mienne. Que pour moi tout tourne tellement autour de toi que je n'arrête pas de te chercher. Depuis toujours. D'essayer d'être toi » (AI, 185). Ce propos d'identification malgré soi à sa propre mère illustre celui de Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich sur la difficulté de la fille à être un individu plutôt qu'un enfant : « la culpabilité risquera fort de plomber sa vie future, parasitée par le regard extérieur de celle qui est toujours présente en elle, car elle ne veut pas la lâcher, car la fille elle-même ne sait pas s'en débarrasser<sup>16</sup> ».

Ainsi, avant même d'accéder elles-mêmes au rôle de mère, les protagonistes sont des filles qui témoignent du lien avec leur propre parente. Cette dernière leur donne déjà l'image d'une maternité qui évacue tout autre aspect de la personnalité, parfois au centre d'un héritage plus grand qu'elle-même. Le rôle de fille s'établit d'ailleurs souvent en miroir de cette maternité, ne permettant pas non plus l'épanouissement de l'individualité, même lorsque la relation est fusionnelle et emplit d'amour réciproque. Examinons maintenant la manière dont les figures incarnent concrètement le rôle de mère, pour voir si la maternité ne peut vraiment être envisagée que sous l'angle de l'aliénation.

---

<sup>15</sup> Et aussi physiquement par la symbolique des mains liées, comme je le montrerai dans le Chapitre 6.

<sup>16</sup> Caroline ELIACHEFF, Nathalie HEINICH, *Mères-filles : une relation à trois*, op. cit., p. 43-44.

## I.2. Maternités et individualités : la difficulté de la conciliation

La difficulté à concilier maternité et individualité vient bien souvent de l'opposition présumée stricte entre le public et le privé, la sphère sociale et la sphère domestique. Parallèlement, comme Barbara Vinken l'affirme, c'est aux femmes qu'incombe le plus souvent de trouver un compromis entre leur présence dans l'espace privé et dans l'espace public, notamment en ce qui concerne les rôles familiaux<sup>17</sup>. Mais il ne s'agit pas toujours d'un choix, comme dans le roman de Christine Angot.

En effet, en tant que mère célibataire, Rachel n'a pas d'autre option que de continuer à travailler à plein temps pour pouvoir subvenir aux besoins de sa famille. Elle vit donc à contre-courant des autres femmes mères de son époque, dans les années 1960. « Presque toutes les femmes s'arrêtaient de travailler au mariage, ou à la naissance de leur premier enfant. Le soir, elles étaient à la sortie des classes. Ma mère était une des rares qui n'y étaient pas, elle sortait du bureau trop tard » (AI, 64) : la question ne se pose pas ici de la répartition du temps et de l'investissement entre maternité et individualité, puisque travailler est une nécessité. Contrairement à d'autres figures que j'analyserai plus loin, l'activité professionnelle n'est de toute façon pas pour Rachel synonyme d'épanouissement de l'individualité. Dès que possible, elle passe du temps avec sa fille. Elle s'adonne pendant ses jours de repos à des occupations issues de la culture « féminine », comme le fait de regarder Christine défiler comme une mannequin, arborant le maquillage et les vêtements de sa mère. « — Tu vois Christine qu'on peut être bien ici. Tu t'amuses bien. On est quand même bien à l'intérieur. L'environnement on s'en fiche. L'extérieur est pas terrible, bon, mais l'extérieur c'est l'extérieur. On vit pas à l'extérieur » (AI, 83) : la dichotomie privé/public apparaît ici clairement, et doit même exister pour Rachel. La relation mère-fille représente un cocon protecteur contre l'extérieur, et notamment contre le positionnement social assez bas de Rachel. En effet, quand cette dernière mentionne « l'extérieur », elle fait allusion au fait qu'elles vivent en plein cœur d'une ZUP. Il s'agit d'une zone à urbaniser en priorité, dont le but est de pallier le surpeuplement de l'après-guerre et qui propose des logements accessibles aux personnes avec de bas revenus. L'intimité de la famille constitue par conséquent un rempart vis-à-vis de la pauvreté ambiante et du

---

<sup>17</sup> Voir Barbara VINKEN, *Die deutsche Mutter : der lange Schatten eines Mythos*, Frankfurt am Main, Fischer, 2007, p. 47.

manque de perspectives d'évolution. On retrouve donc ici la rhétorique, déjà abordée dans le deuxième chapitre, de la famille comme lieu de repli face à un monde social inégalitaire<sup>18</sup>.

En réalité, Rachel observe des difficultés à concilier non pas maternité et vie professionnelle, mais son rôle de mère avec celui de femme hétérosexuelle. Arrivée à l'adolescence de Christine, la mère tente d'expliquer à la fille qu'elle voudrait rencontrer un homme :

Je suis très heureuse comme maman. Mais je ne suis pas qu'une maman. J'ai aussi une vie de femme. Il faut que je vive ma vie de femme. J'ai beaucoup de chance de t'avoir, mais tu es une petite fille, tu vois ? Tu es ma petite fille. C'est pas pareil. J'aimerais bien rencontrer un monsieur de mon âge. [...] J'ai besoin d'avoir une vie de femme. Une femme a besoin d'être aimée par un homme. [...] [J]'ai une vie de femme. Mais pas complètement. Dans ma vie je suis seule comme adulte. Pour vivre ma vie. [...] Partir en vacances, partager des choses avec quelqu'un de mon âge. Tu vois bien qu'à part Nicole les gens qu'on connaît vivent tous en couple. (AI, 104-105)

Ici, Rachel entend le terme « femme » en lien avec l'hétérosexualité. Les nombreuses occurrences du mot insistent une nouvelle fois sur l'importance du rôle d'individu (hétéro)sexuel. C'est par ce rôle en premier lieu que la protagoniste a été visible en tant que femme, mais il ne s'agit pas de le remplacer par les étapes suivantes. Ce passage illustre donc une caractéristique capitale du chemin (hétéro)normaliste : la maternité, bien qu'apparaissant *a priori* comme le palier ultime de l'intégration en tant que femme, ne suffit pas pour s'épanouir<sup>19</sup>. Pourtant, il y a une incompatibilité, manifeste dans l'exemple, entre le rôle d'individu (hétéro)sexuel (de « femme ») et celui de mère. Les deux personnes semblent distinctes, ce que constate également Malika Madi dans *Maternité et littérature*<sup>20</sup>. Cette dernière compare la sexualité à un « phénix » qui reprend vie quand l'enfant gagne en autonomie, certaines femmes connaissant même une « résurrection plus belle, plus intense, mieux (ré) incarnée<sup>21</sup> ». Mais dans l'extrait cité, Rachel ne souhaite pas uniquement retrouver une individualité épanouie dans la sexualité. Elle veut surtout réinvestir le rôle d'individu (hétéro)sexuel pour pouvoir atteindre celui de compagne, qui apparaît comme étant la norme à suivre pour accomplir un besoin d'intégration. Cela souligne également l'importance d'un ordre

---

<sup>18</sup> Voir Chapitre 2, p. 87.

<sup>19</sup> Et elle ne suffit pas non plus à garantir une intégration sociale ultime, mais il s'agit de la théorie qui sera développée dans la prochaine partie de ce chapitre.

<sup>20</sup> Voir Malika MADI, *Maternité et littérature : création et procréation*, Paris, Éditions du Cygne, 2017, p. 83.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 91.

logique de succession entre les trois rôles<sup>22</sup>, chaque étape ayant sa pertinence. J'approfondirai cette idée un peu plus tard au cours du chapitre.

Quoi qu'il en soit, pour d'autres protagonistes, la sexualité ne s'inscrit pas dans un schéma d'intégration, mais est une source de plaisir en soi, entravée par la maternité. C'est notamment le cas de Stéphanie, une figure de la trilogie *Vernon Subutex*. Elle se situe dans la même configuration que Rachel : mère célibataire de Lucas, un jeune adolescent, elle organise sa vie entre son travail à temps complet et les tâches domestiques incluant la parentalité. Trouver du temps pour une activité sexuelle s'avère donc complexe : « Tu niques pendant les heures d'école, alors si le mec travaille – ben tu niques pas. [...] En cas de conflit d'intérêts entre le mec qui te plaît et ton fils – c'est pas ton fils que tu vas foutre dehors. [...] Ok : tu n'es plus jamais seule. Mais justement : tu n'es plus jamais seule » (VS3, 117). Stéphanie déplore ici un manque d'individualité, au sens figuré comme au sens propre du terme. Elle vient corroborer les propos de Malika Madi : « Être mère, c'est passer moins de temps dans l'univers de solitude dans lequel on aime se perdre et parfois ne plus s'y rendre pendant des mois, peut-être des années<sup>23</sup> ».

Paradoxalement, Stéphanie ne souffre pas uniquement de ne plus être jamais seule, mais aussi du défaut d'intégration dans la sphère sociale. Nathalie Heinich parle de la maternité comme d'une identité qui isole, « propre à séparer radicalement les mères de toutes celles qui ne le sont pas<sup>24</sup> ». Plus encore que diviser les femmes entre elles, la maternité sépare Stéphanie de ses collègues de travail :

Mais non, elle ne peut jamais rester deux heures de plus au bureau pour une urgence, et non, elle n'a jamais le temps de dîner avec l'équipe des thérapeutes, et non, elle ne peut pas postuler pour un poste à responsabilités pour lequel il faudrait voyager ou faire des heures supplémentaires. Personne n'a jamais pensé à elle pour une promotion. Mère célibataire, tout le monde sait ce que ça veut dire. [...] Du jour où elle a été maman, ça a été réglé – pas d'avancement. (VS3, 116-117)

Le manque de réseau professionnel, du fait d'un temps insuffisant passé à entretenir ces relations, entraîne une absence de perspective d'évolution salariale et *de facto* un sacrifice financier en faveur de Lucas et des soins dont il a besoin : « Tu négocies sur la monture, mais quand même, tu vas pas laisser ton môme se faire cracher dessus par toute sa classe parce qu'il

---

<sup>22</sup> Surtout au XX<sup>e</sup> siècle, époque à laquelle le mariage restait une institution capitale et devait précéder la naissance du premier enfant.

<sup>23</sup> Malika MADI, *Maternité et littérature*, op. cit., p. 14.

<sup>24</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme*, op. cit., p. 115.

a des lunettes de pauvre, donc tu raques... Pendant ce temps, toi, t'as pas acheté de nouvelles chaussures depuis 1997 » (VS3, 116). La maternité est donc également une entrave à son comportement de consommatrice.

Le discours de Stéphanie prend place alors que son amie Pénélope confie ses difficultés à avoir un enfant. Le pronom « tu », constamment présent, peut ainsi se référer à Pénélope. Mais il peut aussi être un pronom générique pour tout individu désirant devenir parent, et plus particulièrement aux futures mères, qui selon Stéphanie sont encore celles qui s'occupent le plus des enfants comparées aux pères (VS3, 121). D'après Corinne Cammareri, le style très parlé, voire vulgaire, de son discours est repris assez régulièrement par certaines auteures qui écrivent la maternité<sup>25</sup>. En tout cas, ce registre prouve l'honnêteté avec laquelle Stéphanie souhaite s'exprimer. Elle semble être dans la démarche de décrire le plus fidèlement possible une expérience comme une autre, avec ses avantages et ses inconvénients. Cela contribue également à désacraliser la maternité comme événement obligatoirement épanouissant : « Genre la maternité, c'est sacré, le bonheur des femmes passe par là » (VS3, 117). Cela lui vaut d'ailleurs les remarques outrées des autres mères présentes, comme Marie-Ange et Sylvie : « [elles] la dévisageaient en disant t'es une mère indigne, tu devrais avoir honte. Elle s'en fout. Elle a l'habitude » (VS3, 117). Stéphanie va jusqu'à avouer qu'elle regrette d'être devenue mère et qu'elle ne recommencerait pas si tout était à refaire (VS3, 114). « C'est comme l'excision, la maternité – les meufs se sentent obligées d'être celles qui vérifient que toutes les autres y passent » (VS3, 118). La comparaison entre la maternité et l'excision paraît brutale au premier abord. Mais elle figure bien de la façon dont Stéphanie envisage le fait d'être mère : une privation d'une part de son identité, et surtout une pratique culturelle à déconstruire en tant que passage obligatoire de la vie d'une femme.

Stéphanie fait donc un portrait sincère mais très sombre de son expérience maternelle. Or, comme l'indique Orna Donath dans le très retentissant ouvrage *Le Regret d'être mère*<sup>26</sup>, regretter la maternité en tant qu'expérience ne signifie aucunement que la mère n'aime pas ses enfants, bien au contraire<sup>27</sup>. Ainsi, dans le discours parfois violemment honnête de Stéphanie,

---

<sup>25</sup> Voir Corinne CAMMARERI, *Altérité, maternité création chez les écrivains du XX<sup>e</sup> siècle à nos jours*, thèse de doctorat, Université Paris Diderot, 2010, p. 281.

<sup>26</sup> Orna Donath est une sociologue israélienne dont l'ouvrage *Regretting motherhood*, publié initialement en 2016 en anglais, a été traduit dans de nombreuses langues dont très vite l'allemand. En effet, l'article « Regretting Motherhood : A Sociopolitical Analysis », paru en 2015 dans le numéro 40 du *Signs*, avait déjà bouleversé l'opinion publique en Allemagne sur le sujet tabou de la maternité.

<sup>27</sup> Voir Orna DONATH, « Le regret d'être devenue mère », dans *Le Regret d'être mère* [2016] [epub], trad. Marianne COULIN, Paris, Odile Jacob, 2019. Ayant eu accès à la version epub sans pagination officielle, j'indiquerai à chaque fois le chapitre de l'ouvrage dont le passage cité est issu, afin d'être la plus précise possible.

on observe aussi beaucoup de tendresse pour Lucas. Dès le départ, elle précise qu'elle « aime son fils » (VS3, 114), mais ne le fait pas pour se dédouaner. Derrière la taquinerie qu'elle emploie pour décrire le comportement de l'adolescent, on repère de véritables intentions tendres à son égard : « Elle a embrayé sur la nouvelle manie de Lucas de se branler tout le temps. [...] Lucas, depuis un an, il faudrait changer ses draps tous les jours. Elle achète des boîtes de Kleenex et elle en met partout dans la maison sinon il s'essuie n'importe où. Le pauvre, il doit être épuisé ». Elle veille également très attentivement sur la vie sociale de son garçon, vérifiant régulièrement son téléphone pour prévenir de tout harcèlement qu'il pourrait subir (VS3, 118).

Chez Stéphanie, la maternité apparaît donc malgré tout comme une expérience en demi-teinte, qui prive de l'individualité en même temps qu'elle apporte un grand amour. La transparence dont elle fait preuve dans son discours rappelle celle d'April à l'égard de sa propre maternité.

Effectivement, la protagoniste de Klüssendorf fait montre de la même sincérité assassine, cette fois au sens propre :

Julius ist ein Jahr alt. Wenn April mit ihm auf den Spielplatz geht, befriedigt sie einzig und allein die Vorstellung, die anwesenden Mütter und Kinder mit einer Kalaschnikow niederzumähen, und ihr falsches Lächeln überstrahlt das Schlachtfeld, wenn sie ihren Sohn am Sandkastenrand absetzt. Sie kann nicht glauben, dass die Mütter es ernst meinen, wenn sie einen Kuchen aus Sand backen und noch einen und vor Freude in die Hände klatschen<sup>28</sup>.  
(A, 99)

Comme dans le deuxième chapitre, lorsqu'April évoque qu'elle veut faire ravalier à une de ses invitées son compliment sur le « Power-Couple » qu'elle forme avec Ludwig<sup>29</sup>, le passage cité tranche avec le ton habituellement sérieux et réservé du personnage. La délectation de la violence fantasmée et le scepticisme exprimé envers les mères trop enthousiastes proposent une vision désacralisée de la maternité douce et dévouée.

À cette idée contribue également l'honnêteté dont April fait preuve lorsqu'elle avoue moins aimer son fils aîné, Julius, que son cadet Samuel. Cette confession ne se fait cependant pas sans culpabilité ni sans aucune remise en question. Quand Julius lui fait part de sa décision de partir vivre chez son père, elle tente sans grande conviction de le retenir, certaine que Hans

---

<sup>28</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *April, op. cit.*, p. 113. « Julius a un an. Quand April l'emmène sur l'aire de jeux, seule la comble l'idée de faucher les mères présentes et leurs enfants avec une kalachnikov, et son faux sourire inonde le champ de bataille quand elle dépose son fils au bord du bac à sable. Elle n'arrive pas à croire que les mères sont sérieuses quand elles moulent un gâteau de sable, puis un autre, et qu'elles applaudissent de joie ».

<sup>29</sup> Voir Chapitre 2, p. 94.

saura offrir de bonnes conditions de vie à leur fils, contrairement à elle (JS, 61). April rompt donc ici avec une vision binaire de la maternité, entre la « bonne » mère aimante et dévouée et la « mauvaise » mère démissionnaire voire maltraitante, en montrant qu'on peut avoir des difficultés à aimer son enfant tout en lui souhaitant le meilleur. Comme l'affirme Élisabeth Badinter, « il n'y a pas deux façons de vivre sa maternité, mais une infinité », qui « dépend étroitement de l'histoire personnelle et culturelle de chaque femme<sup>30</sup> ».

Malgré tout, April peine à se départir de cette perception de la maternité forcément dévouée. Elle vit ainsi sa propre expérience de mère comme une irréalité. Le temps se brouille, devient aussi flou que son quotidien est unidimensionnel lors des premières années de ses deux fils : avec Julius, « [...] elle était empêtrée dans la répétition quotidienne du lavage des couches, des bouillies, de la promenade<sup>31</sup> » (A, 99) ; avec Samuel, « elle est prise dans son petit monde : allaiter, changer les couches, préparer à manger<sup>32</sup> » (JS, 43). À deux reprises, la protagoniste mentionne le temps qui passe rapidement par une allusion aux saisons qui défilent « sans son intervention<sup>33</sup> » (A, 116). La maternité la condamne à la passivité, à l'enfermement et à l'immobilité, comme le confirment les rêves qu'April raconte. Dans l'un d'eux, elle est congelée vivante dans un congélateur dont elle sort uniquement pour nourrir Julius (A, 98). Cette représentation « la libère<sup>34</sup> », comme si le plus pénible n'était pas d'être réduite à son rôle de mère, mais d'en avoir encore conscience et de regretter son individualité étouffée. Dans un autre rêve, elle s'imagine en culbuto, sans jambes ni bras, une figure qui vient briser ses fantasmes de mère parfaite : « mais dès qu'elle s'endort, cette idée agréable s'effondre, et elle se retrouve dans sa demi-sphère, ne fait que tourner sur place<sup>35</sup> » (A, 125). Une analogie apparaît ici entre l'immobilité de la maternité et le mouvement de l'individualité. April est aux prises entre deux énergies contraires. Elle est figée dans son rôle maternel qu'elle ne peut accomplir selon l'image parfaite qu'elle s'en fait, car cette image va contre la nature mouvante du culbuto, qui incarne son désir de bouger vers plus d'individualité. D'ailleurs, April le dit elle-même lors des premiers mois de Samuel, « la fatigue rend ses pensées lourdes comme du

---

<sup>30</sup> Élisabeth BADINTER, *Le Conflit : la femme et la mère*, Paris, Flammarion, 2010, p. 83.

<sup>31</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *April, op. cit.*, p. 113. « Die Wochen, Monate sind im Zeitlupentempo an ihr vorbeigeschlichen, haben ihr das Gefühl gegeben, sie stecke fest im täglichen Einerlei aus Windeln waschen, Brei geben, spazieren gehen ».

<sup>32</sup> « Sie ist besetzt von ihrer kleinen Welt, stillen, Windeln wechseln, Nahrung zubereiten ». Trad. AD.

<sup>33</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *April, op. cit.*, p. 132. « ohne ihr Zutun ».

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 132. « Diese konfuse Vorstellung wirkt auf April befreiend ».

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 142. « Doch sobald sie einschläft, stürzt die behagliche Vorstellung zusammen, und sie steckt wieder im Gehäuse, steht trudelnd am Fleck ».



plomb, lorsqu'elle essaie d'écrire, les grands thèmes lui paraissent loin<sup>36</sup> » (JS, 43). La maternité est paralysante et ne lui permet pas de franchir la distance qui la sépare de son inspiration littéraire.

D'après Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, la clé d'une maternité qui ne serait pas vécue comme un fardeau réside dans « la justesse de la mobilité<sup>37</sup> ». Les deux chercheuses font certes ici allusion à la manière dont une femme peut concilier maternité et sexualité. Mais il est possible de réinterpréter ces propos selon les dispositions d'April et selon ce qui fait son individualité en plus de ses appétences littéraires : son état psychologique atypique<sup>38</sup>. Cette dimension constituante de son identité, qu'elle a héritée des années de maltraitance de la part de sa propre mère, influence grandement et négativement sa perception d'elle-même en tant que mère. « April a l'impression que son fils ne perçoit que des bribes d'elle-même, une partie de son nez, l'extrémité d'un doigt, un pied ; au bout d'un moment, elle comprend que c'est juste sa façon à elle de percevoir les choses<sup>39</sup> » (A, 196). Cette fragmentation est pour elle synonyme d'une instabilité qui n'est pas compatible avec le fait d'être une mère fiable, sur laquelle Julius peut se reposer. Ainsi, April semble en proie à une sorte de dissociation de la personnalité, entre celle qui veut être à la hauteur et celle qu'elle appelle la « Dame Panique » :

April ist zu sehr mit sich selbst beschäftigt, mit ihren Dämonen, die überall lauern. Da ist die wütende Panikdame mit dem Gesicht ihrer Mutter. Wenn sie außer sich ist, nennt April sie eine gemeine Fotze, was dieser offenbar gefällt ; die ängstliche Panikdame treibt sie hinaus auf die Straßen, und April läuft, getrieben von Angst, läuft hierhin, läuft dorthin, ohne Ziel. [...] Es ist so beruhigend, ein Niemand, ein Nichts zu sein, nicht kämpfen zu müssen, damit einem das Schlimmste erspart bleibt. Ihre Dämonen machen auch Julius Angst. Es ist ihm peinlich, wenn April mit ihm und seinen Freunden wild durch die Straßen tobt, sie spielen Gummitwist und Verstecken, und seine Mutter will die Beste sein. Wenn seine Freunde bei ihm schlafen, gibt sie sich Mühe beim Abendessen, bereitet die Eier so zu, dass sie wie Fliegenpilze aussehen und Radieschen wie Rosen. Hat Julius Streit mit seinen Freunden, sorgt April dafür,

---

<sup>36</sup> « Müdigkeit macht ihre Gedanken schwer wie Blei, wenn sie versucht zu schreiben, die großen Themen erscheinen ihr weit weg ». Trad. AD.

<sup>37</sup> Caroline ELIACHEFF, Nathalie HEINICH, *Mères-filles : une relation à trois*, op. cit., p. 380.

<sup>38</sup> La protagoniste ne se nomme jamais par rapport à cette condition psychologique et ne met jamais elle-même de mots précis sur cette caractéristique. Elle n'a jamais été non plus l'objet d'un diagnostic, même si elle consulte plusieurs thérapeutes au fil de la trilogie. De toute façon, elle conteste les termes génériques comme « borderline » ou « hystérique », considérant que ces mots ne font pas état des réalités individuelles (A, 113-114). Je fais donc le choix de parler d'un état psychologique ou mental atypique pour ne tomber ni dans la maladie ni dans la revendication, toutes deux absentes du texte.

<sup>39</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *April*, op. cit., p. 224. « April hat den Eindruck, ihr Sohn nehme nur Bruchteile von ihr wahr, ein Stück Nase, eine Fingerspitze, einen Fuß ; nach einer Weile begreift sie, dass das allein ihre Wahrnehmungsweise ist ».

dass sie sich vertragen. Darin ist sie gut, in den kleinen Dingen, doch sie schafft es nicht, im Alltag für ihren Sohn da zu sein<sup>40</sup>. (JS, 24)

Ce passage permet d'identifier clairement les conséquences du traitement infligé par sa propre mère sur sa façon de se comporter. Elle est encore accaparée par cette expérience traumatisante et personnifiée dans la Dame Panique, dont le surnom est évocateur. En allemand, le mot « Fotze » appartient au registre vulgaire et signifie à la fois l'organe génital dit féminin et une insulte qui désigne une femme (ou parfois un homme efféminé). Ce terme apparaît déjà dans le deuxième tome de la trilogie, quand les collègues d'April lui font comprendre qu'elle n'a aucune (in)visibilité hétérosexuelle en raison de sa maigreur :

Männer. Frauen. Zwei Fühler einer Schnecke. Die Fotze einer Frau. Sie mag das Wort Fotze nicht, doch ihr fällt kein passendes ein. Und wenn sie das Ding zwischen ihren Beinen nicht einmal richtig benennen kann, muss es ihr doch zwangsläufig fremd bleiben<sup>41</sup>. (A, 39)

En la traitant de « Fotze », April considère donc la Dame Panique comme une vraie femme, telle que la protagoniste ne semble pas pouvoir (ou vouloir) se définir. C'est cette « vraie » femme ressemblant à sa mère qui l'effraie et la chasse en dehors de son foyer, en dehors de son rôle de mère. Cette incarnation est à la fois aliénante – car elle empêche April d'atteindre un idéal stable, fiable pour Julius – et libératrice – elle peut laisser libre cours à son imagination et à son attrait pour le vivant étrange et rejeté<sup>42</sup>, symbolisé par la mention des amanites tue-mouches.

April reste toutefois persuadée que sa façon d'appréhender les choses est inconciliable avec la mère dont Julius a besoin. Son avis change avec son deuxième fils, Samuel, qui lui ressemble davantage. Mère et fils partagent des moments singulièrement complices, reliés aussi à la créativité littéraire. La protagoniste raconte ainsi que Samuel et elle ont dressé une liste de

---

<sup>40</sup> Trad. AD : « April est trop occupée avec elle-même, avec ses démons qui rôdent partout. Parmi eux, il y a la Dame Panique furieuse, qui a le visage de sa mère. Lorsqu'elle est hors d'elle, April l'appelle une méchante salope, ce qui a l'air de lui plaire ; la Dame Panique anxieuse la pousse à sortir dans la rue, et April court, motivée par la peur, court ici et là, sans but. [...] Il est si apaisant de n'être personne, un rien, de ne pas devoir se battre pour que rien de grave n'arrive à qui que ce soit. Ses démons font aussi peur à Julius. Il est gêné quand April se défoule sauvagement avec lui et ses amis dans les rues, iels jouent à l'élastique et à cache-cache, et sa mère veut être la meilleure. Lorsque ses amis dorment à la maison, elle se donne du mal pour préparer le dîner, cuisine des œufs de sorte qu'ils ressemblent à des amanites tue-mouches et des radis à des roses. Si Julius se dispute avec ses amis, April fait en sorte qu'ils se réconcilient. Elle est bonne à ça, dans les petites choses, mais elle ne parvient pas à être présente au quotidien pour son fils ».

<sup>41</sup> Angelika KLÜSENDORF, *April, op. cit.*, p. 45. « Hommes, femmes. Les deux antennes d'un escargot. La chatte d'une femme. Elle n'aime pas ce mot, mais aucun autre ne lui vient à l'esprit qui soit approprié. Et si elle ne peut même pas nommer convenablement le machin entre ses jambes, autant que celui-ci, par la force des choses, lui reste étranger ».

<sup>42</sup> J'ai déjà abordé dans le Chapitre 1 le fait qu'April se compare souvent à des animaux peu communs. Ce polymorphisme, ainsi que sa propension au mouvement, sont des aspects importants de la performance de son genre et de sa singularité ; j'y reviendrai en détail dans les Chapitres 5 et 6.

mots qu’iels détestent et qu’iels utilisent pour se taquiner (JS, 148). D’ailleurs, à la fin du troisième tome, April renoue avec l’écriture, se confondant alors avec la narratrice. À la fois, elle donne donc l’impression d’avoir un lien plus apaisé avec son deuxième fils qu’avec son aîné, qui lui permet d’exprimer son individualité tant littéraire que psychologique. De l’autre, elle reprend ses activités tandis que Sam est adolescent et plus autonome. Ainsi, la protagoniste de Klüssendorf semble maintenant profiter d’un point d’équilibre dans ce que Nathalie Heinich appelle « une fondamentale ambivalence entre aspiration à l’indépendance et aspiration au lien<sup>43</sup> », entre entrave et affection.

Jusqu’à présent, j’ai analysé les figures littéraires qui cumulent maternité et emploi, soit par nécessité, car elles sont mères célibataires, soit parce qu’elles vivent dans un modèle économique et social qui prône l’intégration par le travail, comme c’est le cas d’April. Barbara Vinken explique justement que la RFA et la RDA, dont April est originaire et dans laquelle elle passe la moitié du temps de l’intrigue, n’adoptent pas la même politique concernant la maternité. Si la seconde souhaite rendre possible la conciliation entre maternité et activité professionnelle, la première base plutôt sa ligne directrice sur le fait d’éviter aux femmes la « Doppelbelastung », la double charge<sup>44</sup>. Par ailleurs, toujours selon Vinken, la classe sociale qui a participé à la sacralisation de la figure maternelle est résolument la bourgeoisie<sup>45</sup>. Voyons si les représentations des mères bourgeoises contribuent encore à la sacralisation de la maternité, dans le sens où la tension entre maternité et emploi s’effacerait en faveur de la première.

Simone de Beauvoir soutient l’idée que « pas plus que sa prise sur le monde, il n’est possible de mesurer dans l’abstrait la charge que constitue pour la femme la fonction génératrice : le rapport de la maternité à la vie individuelle [...] est indéfini chez la femme ; seule la société peut en décider ». En effet, pour la philosophe, « les “possibilités” individuelles dépendent de la situation économique et sociale<sup>46</sup> ». Sylvie, un personnage de la trilogie despentienne, le confirme. N’ayant jamais eu le besoin de travailler, elle consacrait le temps que passait son fils Lancelot à l’école à des activités individuelles : « Ses après-midi étaient consacrés aux rendez-vous – Pilates, manucure, aquagym, coiffeur... Elle s’arrangeait pour être

---

<sup>43</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme*, op. cit., p. 113.

<sup>44</sup> Barbara VINKEN, *Die deutsche Mutter*, op. cit., p. 52. La conciliation entre maternité et travail valorisée par la RDA n’est cependant pas une réussite complète.

<sup>45</sup> Voir *ibid.*, p. 29. On peut postuler que le rôle de la classe bourgeoise dans la sacralisation de la maternité se joue au niveau des moyens financiers qui épargnent justement à ces familles la « double charge », permettant aux femmes de se consacrer entièrement à la maternité, au moins jusqu’à la scolarisation de leur progéniture.

<sup>46</sup> Simone de BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe : les faits et les mythes*, op. cit., p. 76-77.

à la maison quand Lancelot rentrait, elle n'aimait pas l'idée que son fils trouve la maison vide » (VS1, 139-140). Il n'y a pas conflit entre maternité et individualité, puisque les deux sont concrètement, c'est-à-dire temporellement, réparties et ne s'entrechoquent pas. Il est, au passage, important de souligner que tous ses « rendez-vous » sont dédiés au soin du corps dans le strict respect des normes d'apparence féminine (minceur, coquetterie, jeunesse). De cette façon, comme pour Stéphanie, l'individualité est à relier à l'(hétéro)sexualité.

Sans conflit intérieur présent, la maternité semble être pour Sylvie une expérience foncièrement épanouissante. Les souvenirs de l'enfance de Lancelot que Sylvie partage, emplis de tendresse et d'amour, en attestent : « Quand il était petit, rien ne la consolait aussi vite que les baisers de son fils. [...] Ce tout petit corps, qu'elle dévorait de tendresse. Ses pieds minuscules, les housses de couette Dragon Ball Z » (VS1, 140). On retrouve ici une trace de l'engagement oblique théorisé par Elisa Bricco<sup>47</sup> dans les détails donnés, précis, qui suggèrent l'importance fondamentale de cette période pour Sylvie. C'est justement pour cette raison que la protagoniste a tant de mal à se faire au départ définitif de son fils, prêt à voler de ses propres ailes. « Une vie réglée comme une horloge. Il va falloir tout changer, à présent. [...] À sept heures trente, elle préparait le Ricoré de Lancelot, son bagel grillé tartiné au Philadelphia, et entraînait dans sa chambre pour le réveiller. Elle ouvrait les rideaux en grand et la vraie journée commençait » (VS1, 139). Le temps largement consacré à son individualité ne suffit pas à maintenir son identité : avec la « fin » pratique de la maternité, tout est à redéfinir, et justement la manière d'occuper le temps. Malgré des conditions privilégiées, qui favorisent l'équilibre avec l'individualité et le bonheur dans la maternité, cette expérience continue d'accaparer l'identité.

On retrouve le même schéma chez Eli de *Schoßgebete*. Certes, elle travaille en tant que photographe, mais ses photos sont exposées dans la galerie de son mari (S, 29-30), ce qui lui assure sa part du revenu familial tout en lui permettant de rester à la maison. Pourtant, contrairement à Sylvie, Eli aborde d'emblée la maternité comme une expérience ambivalente. D'un côté, elle confie que toutes ses actions sont tournées vers le bien-être de sa fille, y compris les choses entreprises pour sa propre santé. Elle consulte une psychothérapeute pour laisser Liza libre de devoir gérer les problèmes psychologiques de sa mère ; elle prend également soin de ne pas mourir car sa fille a besoin d'elle (S, 35-36). Eli semble presque littéralement faire don de sa personne, dédiant sa vie à son rôle de mère. Dans un premier temps, la protagoniste donne

---

<sup>47</sup> Voir Elisa BRICCO, « Considérations sur *Vernon Subutex* de Virginie Despentes » [en ligne], art. cit.

l'impression de ne pas le vivre comme un sacrifice aliénant, mais bel et bien tourné vers l'amour :

Ich zeige ihr, dass ich es gut finde, dass sie geboren wurde. Dass ich stolz auf sie bin, wie sie ist, was sie kann, und sage ihr regelmäßig, dass ich sie liebe. [...] Ich versuche ihr durch Taten zu signalisieren, dass ich es auch okay finde, wenn sie nicht so wird wie ich, dass ich sie dann trotzdem liebe, egal, was für einen Wahnsinn sie in ihrem Leben noch abfackeln wird<sup>48</sup>. (S, 28)

Mais dans le passage ci-dessus, Eli livre de manière détournée son amour maternel, à travers l'action de le montrer (« zeigen ») ou de le signaler (« signalisieren »). Il s'agit presque d'un discours indirect introduit non pas par des verbes de parole, mais par des verbes d'action ; d'ailleurs, prouver son amour occupe une place assez haute sur la liste des actions à réaliser en tant que mère (S, 27). Cela ne remet absolument pas en question la véracité des sentiments à l'égard de sa fille ; mais cela signifie que l'expression de cet amour, plus que le fait même de le ressentir, est une des tâches d'un rôle maternel considéré comme un devoir.

Comme tout devoir, la maternité peut donc être aussi envisagée de manière pesante : Eli le laisse parallèlement transparaître quand elle compare Liza à un parasite, c'est-à-dire aux vers qui les infectent toutes les deux (S, 128). Le soir, lorsque sa fille est couchée, Eli éprouve physiquement le fardeau de la maternité s'alléger sur ses épaules (S, 66). En réalité, la protagoniste de Roche expérimente l'ambivalence qui, selon Orna Donath, est un spectre émotionnel sain de la maternité, même s'il continue d'être mal perçu<sup>49</sup>.

Si ces sentiments contradictoires sont mal acceptés, c'est qu'ils vont à contre-courant d'une certaine représentation de la maternité parfaite, qui ne préoccupe pas seulement Eli : « On se fait tellement d'idées pendant toutes ces années, comment on va s'y prendre, comment représenter la mère parfaite... Et quand j'écris *représenter*, j'entends vraiment représenter. Comment puis-je faire pour être la meilleure pour mon enfant<sup>50</sup> ? » (S, 27). Auteure et narratrice semblent se confondre dans cette remarque qu'on peut interpréter du point de vue métadiégétique par la répétition, dans l'original et dans la traduction, du verbe « représenter ». Cette juxtaposition vient souligner l'idée que la difficulté d'Eli à s'imaginer en mère parfaite

---

<sup>48</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts*, op. cit., p. 32. « Je lui montre que je trouve ça bien qu'elle soit née, que je suis fière de ce qu'elle est, de ce qu'elle sait faire, et je lui dis régulièrement que je l'aime [...]. J'essaie de lui montrer à travers mes faits et gestes que ça ne me gênerait pas qu'elle ne devienne pas comme moi, que je l'aime de toute façon, peu importe les trucs cinglés qu'elle pourra bien faire dans sa vie ».

<sup>49</sup> Voir Orna DONATH, « L'exigence d'être mère », dans *Le Regret d'être mère* [epub], op. cit.

<sup>50</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts*, op. cit., p. 31. « Man denkt sich ja im Laufe der Jahre Sachen aus, wie das so laufen soll, wie man eine gute Mutter darstellt. Und wenn ich darstellen schreibe, meine ich auch : darstellen. Wie bin ich am besten, damit ich für mein Kind am besten bin ? ». La traductrice souligne.

découle de celle de l'auteure à en faire une telle représentation. Cela pose la question de l'existence d'une telle illustration et d'une telle maternité en général, que j'aborderai dans la partie suivante.

Eli connaît donc d'emblée l'ambivalence maternelle et par conséquent un certain recul par rapport à ce rôle. À l'opposé, Myriam, l'une des protagonistes du roman *Chanson douce* de Leïla Slimani, se jette d'abord à corps perdu dans la maternité. Dans un premier temps, cette expérience est si épanouissante que Myriam planifie sa deuxième grossesse en la faisant passer pour un accident, même auprès de Paul, son mari. « Paul n'a émis aucune réserve. [...] Sa femme paraissait s'épanouir dans cette maternité animale. Cette vie de cocon, loin du monde et des autres, les protégeait de tout » (CD, 19) : chez Myriam, la maternité est organique, elle renvoie à l'animalité et par conséquent à l'état de nature. Comme pour Rachel, le « cocon familial » est un espace préservé à l'opposé de la sphère publique, dont Myriam peut cependant librement s'éloigner sans risquer la stabilité financière du foyer. La protagoniste de *Chanson douce* livre donc un premier exemple de cette tension disparue entre maternité et individualité dans les classes sociales supérieures, car elle peut se consacrer pleinement et volontiers à son rôle.

Malgré tout, cette perception de la maternité va rapidement se dégrader : « Elle ressentait chaque jour un peu plus le besoin de marcher seule, et avait envie de hurler comme une folle dans la rue. “Ils me dévorent vivante”, se disait-elle parfois » (CD, 20). Le verbe « dévorer » signifie que l'animalité se retourne contre elle ; ses enfants l'empêchent effectivement d'entreprendre des activités pour elle-même, notamment professionnelles. De plus, le mot renvoie aussi à la disparation corporelle de Myriam en dehors de la sphère (hétéro)sexuelle. En effet, lorsqu'elle flirte avec son collègue Pascal, elle retrouve « un désir d'elle-même » (CD, 47) qu'elle a perdu avec son mari, puisque Paul connaît surtout le corps maternel :

Lorsqu'il la pénètre, c'est dans son ventre de mère qu'il entre [...]. Son ventre de replis et de vagues, où ils ont bâti leur maison, où ont fleuri tant de soucis et tant de joies. Il a vu le sang s'étaler sur les draps. [...] Il l'a entendue hurler. Il a épongé son visage couvert d'angiomes tandis qu'elle poussait. Il a extrait d'elle ses enfants. (CD, 47-48)

Comme l'expliquent Coline Cardi et Chiara Quagliariello, « le corps maternel demeure, malgré tout, pensé comme le principal espace matériel de l'expérience reproductive<sup>51</sup> ». Pour Myriam,

---

<sup>51</sup> Coline CARDI, Chiara QUAGLIARIELLO, « Corps maternel », dans Juliette RENNES (éd.), *Encyclopédie critique du genre : corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2016, p. 171.

sortir du rôle exclusif de la maternité signifie donc aussi réinscrire l’(hétéro)sexualité en dehors de l’expérience de l’accouchement.

Mais ce n’est pas parce que la protagoniste veut s’épanouir individuellement par le biais du travail et de la sexualité qu’elle souhaite renier complètement sa maternité. Le sentiment de culpabilité qu’elle éprouve régulièrement et que les autres lui font ressentir (CD, 45) en atteste. Pour compenser ce sentiment et son absence auprès de ses enfants, Myriam désire se consacrer exclusivement à eux, lors des rares moments qu’ils passent ensemble : « Elle n’a pas vu ses enfants de la semaine et, ce soir, elle s’est promis de se consacrer tout entière à eux. Ensemble, ils se glisseront dans le grand lit. Elle les chatouillera, les embrassera, elle les tiendra contre elle jusqu’à les étourdir. Jusqu’à ce qu’ils se débattent » (CD, 63). Sa manière de vivre sa maternité, au passage toujours très axée sur le contact des corps, se transforme encore une fois. Alors qu’elle était au service des besoins de Mila et Adam, ce sont ses enfants qui viennent maintenant satisfaire ses besoins d’affection, quitte à ne pas prendre en compte leur consentement. Ici se dessine « l’amour narcissique » d’une mère pour ses enfants. Pour Corinne Cammareri, cette forme d’amour fait disparaître les enfants « comme une entité distincte de la mère<sup>52</sup> ». Sa nouvelle relation avec ses enfants devient donc une manière d’atteindre l’épanouissement de son individualité, mais uniquement parce que le manque se crée et est comblé par des moments rares et extraordinaires, au sens propre du terme.

Or, si Myriam peut passer de tels instants en dehors du temps avec ses enfants, c’est parce qu’elle en a les moyens financiers. En effet, contrairement à Stéphanie ou Rachel, son travail n’est pas une question de survie, car presque l’intégralité de son salaire sert à payer la nourrice<sup>53</sup>, Louise (CD, 25). De son côté, Louise est contrainte de travailler pour payer ses factures et les dettes de son mari décédé. Elle dédie sa vie aux enfants des autres. Même si elle y trouve un moyen d’exister aussi en tant qu’individu, cela lui pèse au point de regretter de ne jamais avoir eu « de chambre à elle » (CD, 171). La référence au livre de Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, est directe. Pour Woolf, on ne peut pas s’épanouir individuellement si on n’a pas d’argent pour acquérir un espace – en soi, mais également matériel – dédié à soi-même et

---

<sup>52</sup> Corinne CAMMARERI, *Altérité, maternité création chez les écrivains du XX<sup>e</sup> siècle à nos jours*, op. cit., p. 11.

<sup>53</sup> Le terme « nourrice » est assez courant à l’oral, même s’il n’est plus très approprié : le terme technique est « assistant·e maternel·le » - soulignant au passage qu’on assiste la mère, et pas les parents. Pour être plus précise, on peut parler d’« assistant·e parental·e » ou d’« auxiliaire parental·e » lorsque la personne vient garder les enfants au domicile des parents, sa mission dépassant alors parfois le cadre de la stricte garde d’enfants. À l’inverse, l’assistant·e maternel·le porte plutôt cette désignation quand les parents déposent leurs enfants chez le·la professionnel·le. Dans tous les cas, le mot « nourrice » – désignant à l’origine celle qui nourrit à la place de la mère – est à la fois principalement employé à l’oral et particulièrement bien choisi pour qualifier Louise, comme je le montrerai dans la partie suivante.

aux occupations individuelles<sup>54</sup> – ce qui s'avère difficile lorsqu'on subit la charge mentale et la précarité.

Pour conclure cette première partie, on constate que les figures de la maternité n'échappent pas à ce qui peut être maintenant considéré comme une règle (une norme ?) des représentations (hétéro)normalistes. Effectivement, toutes les protagonistes sont plus que jamais partagées entre la nécessité professionnelle, leur désir de singularité, qu'il s'exprime par des activités individuelles ou par la sexualité, et leur maternité, c'est-à-dire ce que l'(hétéro)normalisme attend d'elles en tant que mères. L'oscillation entre les deux pôles est plus ou moins forte en fonction d'autres paramètres, surtout par rapport à la classe sociale, mais pas uniquement. Dans tous les cas, la maternité est vécue comme une expérience ambivalente, se faisant ainsi le reflet de son image, entre sacralisation et manque d'intégration.

---

<sup>54</sup> Voir Virginia WOOLF, *Une chambre à soi* [1929], trad. Clara MALRAUX, Paris, 10/18, 2001, p. 8.



## **II. La maternité : l'intégration (hétéro)normaliste ultime ?**

Dans son ouvrage *Le Regret d'être mère*, Orna Donath expose les résultats des entretiens avec vingt-trois femmes au sujet du regret d'être devenues mères. Donath retrace entre autres les raisons qui, à l'origine, les ont poussés à accepter la maternité. La plupart des interrogées ne se sont pas vraiment posé la question de savoir si elles souhaitaient réellement devenir mères ; avoir des enfants « allait de soi ». « Ces récits nous indiquent que ce n'est pas nécessairement la maternité qui est perçue comme naturelle, mais le fait "d'avancer dans sa vie"<sup>55</sup> », la maternité étant ainsi considérée comme la prochaine étape à franchir. Donath décrit bien la portée téléologique du chemin (hétéro)normaliste, qui semble donc se clôturer sur le rôle de mère. Mais la maternité est-elle vraiment synonyme d'intégration (hétéro)normaliste ultime ? Certes, la maternité véhicule une image sacralisée par certains aspects. Mais elle tend en réalité vers un idéal difficile à atteindre.

### **II.1. Mère dans sa chair : la spiritualité sacralisée**

Parler simultanément de « chair » et de « spiritualité » peut paraître surprenant au premier abord, car corps et esprit sont d'abord habituellement appréhendés en tant que dualité. Pour autant, la sacralisation de la maternité s'appuie souvent en premier lieu sur un corps maternel qui permettrait une symbiose spirituelle, presque mystique, entre la mère et ses enfants. À ce sujet, Barbara Walter identifie une ambivalence entre la fonction maternelle glorifiée et le corps féminin qui « ne représente d'intérêt dans la société que sous les traits d'une éternelle adolescente, très éloignée de l'image maternelle<sup>56</sup> ». Cette remarque augure déjà de la suite du chemin (hétéro)normaliste, qui sera le sujet du prochain chapitre. En attendant, concernant le rôle maternel, Walter ne tombe pas tout à fait juste : le corps est quand même célébré – il faudrait alors plutôt parler de corporalité – en ce qu'il est l'expression de la nature et de l'animalité mythifiée. Ainsi, au début de *Chanson douce*, dont le récit retrace les événements qui conduisent Louise, la nourrice, à assassiner les enfants qu'elle garde, Myriam, la mère, manifeste sa bestialité maternelle :

---

<sup>55</sup> Orna DONATH, « Les voies de la maternité », dans *Le Regret d'être mère* [epub], *op. cit.*

<sup>56</sup> Barbara WALTER, *La Défaite des mères*, *op. cit.*, p. 66.

La mère était en état de choc. [...] En entrant dans la chambre où gisaient ses enfants, elle a poussé un cri, un cri des profondeurs, un hurlement de louve. [...] Elle a vomi et la police l'a découverte ainsi, ses vêtements souillés, accroupie dans la chambre, hoquetant comme une forcenée. Elle a hurlé à s'en déchirer les poumons. (CD, 14)

La référence à la mythologie est immédiate dans la comparaison à la louve<sup>57</sup>. Surtout, le corps réagit à la rupture du lien maternel par la mort, au travers d'actions de vide et de perte : le vomissement, la déchirure des poumons. Le « cri des profondeurs » renvoie à l'état ancestral de nature, souligné de même par l'expression générique « la mère », comme pour désigner une allégorie maternelle. Mais ce cri fait aussi allusion à l'union impalpable entre une mère et son enfant. Cette intangibilité se révèle plus loin dans le roman, lorsque Myriam parle de sa relation avec Mila et Adam : « Elle sait tout d'eux et voudrait garder ce savoir secret. Elle connaît leurs goûts, leurs manies. Elle devine immédiatement quand l'un d'eux est malade ou triste » (CD, 27). Ce passage suggère l'existence, chez Myriam, d'un « instinct maternel<sup>58</sup> ». Elle ressent les besoins de sa progéniture dans son corps, à tel point que, alors qu'elle se consacre encore au rôle maternel, elle ne considère pas sa mission comme un travail ou comme une tâche qui demande des efforts et de l'énergie. Elle qui ne parvient pas à s'endormir se compare à son mari Paul, qui dort « du sommeil lourd de celui qui a travaillé toute la journée et qui mérite un bon repos » (CD, 20).

Mais, de son côté, Louise, qui n'est pas la mère biologique des enfants, est aussi touchée par ce lien à la fois charnel et spirituel avec Adam : « Quand Mila est à l'école, Louise attache Adam contre elle avec une grande étole. Elle aime sentir les cuisses potelées de l'enfant sur son ventre, sa salive qui coule dans son cou quand il s'endort. Elle chante toute la journée pour ce bébé dont elle exalte la paresse » (CD, 40). Le bébé devient une divinité dont Louise fait les louanges ; la corporalité permet d'atteindre une dimension religieuse. La symbiose est telle que Louise réussit là où Myriam échoue : Adam apprend à marcher et fait ses nuits pour la première fois. Louise correspond ainsi à la définition de la nourrice que donne Élisabeth Badinter, « cette “seconde mère”, [...] le personnage central de la famille bourgeoise qui prend vite de l'autorité sur la mère ignorante<sup>59</sup> ». Plus encore, la protagoniste se superpose à l'image de la « sainte femme » qui, toujours d'après Badinter, est souvent employée pour conférer à la mère son

---

<sup>57</sup> Dans la mythologie romaine, c'est une louve qui recueille et nourrit Rémus et Romulus, considérés comme les fondateurs de la cité de Rome.

<sup>58</sup> L'instinct maternel est remis en question depuis maintenant quelques décennies, notamment du fait des différents parcours de vie des femmes vis-à-vis de la maternité. Voir Élisabeth BADINTER, *L'Amour en plus : histoire de l'amour maternel (XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)* [1980], Paris, Flammarion, 1981, p. 349 ; Élisabeth BADINTER, *Le Conflit : la femme et la mère*, op. cit., p. 83.

<sup>59</sup> Élisabeth BADINTER, *L'Amour en plus*, op. cit., p. 225-226.

aspect mystique<sup>60</sup>. En effet, Louise est comparée directement à Vishnou, divinité de l'hindouisme « nourricière, jalouse et protectrice » (CD, 66). L'identification à Vishnou est doublement remarquable. D'une part, Vishnou est la divinité qui, dans la trinité des dieux majeurs de l'hindouisme, garantit la continuité entre la création (symbolisée par Brahmā) et la destruction (symbolisée par Shiva). La nourrice est donc une incarnation de cette ininteruption, qui maintient l'ordre familial par la présence d'une mère, même non biologique. Cela figure du rôle primordial que joue la mère au sein du foyer : elle tient l'ensemble uni. D'autre part, Vishnou est une divinité masculine. Ces deux observations impliquent que, contrairement à ce que l'aspect corporel et spirituel induit, la maternité est plus une pratique qu'une nature. D'ailleurs, cette idée est démontrée par le fait que Louise rejette sa propre fille, Stéphanie, qu'elle compare à un parasite, « un champignon sur un bois humide » (CD, 121) et qu'elle brutalise et humilie violemment (CD, 197).

Toutefois, la figure de la mère maltraitante (qui va d'ailleurs à l'encontre d'une « nature maternelle ») est une réalité difficile à reconnaître, comme peut en témoigner la protagoniste de la trilogie de Klüssendorf. En effet, la fille a à deux reprises l'occasion de dénoncer les violences de sa mère. La première fois, après une fugue, elle raconte les raisons pour lesquelles elle ne veut pas rentrer chez elle, mais le policier l'y ramène quand même (DM, 51). Une autre fois, la famille reçoit la visite des services sociaux, mais l'assistante en charge du dossier se laisse bernier par les apparences des parents qui ont pu préparer le rendez-vous. Même la protagoniste assure avoir une belle vie pour éviter d'être davantage punie (DM, 70). Il apparaît que, bien qu'étant elle-même victime de maltraitance, la fille n'arrive pas non plus à se départir de cette image de la maternité bienveillante. La double confrontation avec sa mère et sa belle-mère Ellen en est une illustration : « Ellen tricote sur une chaise, la mère à la fenêtre feuillette un magazine. Elle ferme vite les yeux. En les rouvrant prudemment, elle constate qu'Ellen a perdu son ventre et qu'elle a les cheveux qui grisonnent – alors que la mère s'est fait teindre en blonde et qu'elle paraît enceinte<sup>61</sup> » (DM, 97). Le corps d'Ellen, qui est la première figure maternelle tendre que la fille croise sur sa route, exprime une image de mort. Elle est assise – on peut même l'imaginer voûtée, car elle s'adonne à une activité qu'on prête traditionnellement aux grand-mères, dont elle montre un des attributs d'apparence physique. Cette impression de vieillesse est immédiatement reliée à son ventre perdu, témoin d'une ancienne grossesse

---

<sup>60</sup> Voir *ibid.*, p. 219.

<sup>61</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *La Fille sans nom*, op. cit., p. 108-109. « Ellen sitzt strickend auf einem Stuhl, die Mutter steht am Fenster und blättert in einer Illustrierten. Sie schließt schnell die Augen. Vorsichtig blinzeln stellt sie fest, dass Ellen keinen Bauch mehr hat und ihr Haar grau geworden ist – während die Mutter erblondet und schwanger zu sein scheint ».

nerveuse (DM, 85). Parallèlement à cela, la corporalité de « la » mère envoie un message de dynamisme, par la position debout, et de jeunesse, par la teinture blonde. En effet, contrairement à Ellen, la mère est réellement enceinte. Même si la première porte son prénom alors que la seconde demeure mise à distance par l'article défini, la fille préfère se tourner vers l'image plus positive de sa mère biologique. Elle rejette Ellen, quand bien même la protagoniste a conscience que sa mère est toujours violente (DM, 98). « La » mère ainsi mise en scène, belle et fertile, renvoie malgré tout aux qualités d'amour, de douceur et de dévouement. D'après Corinna Schlicht, ces caractéristiques sont encore prêtées à la féminité et mises en pratique dans la maternité, malgré des schémas narratifs qui traitent de plus en plus de la violence des mères<sup>62</sup>.

Ensemble, le corps et la spiritualité servent donc à sacraliser la maternité. Même lorsque les enfants ont disparu, la maternité reste ancrée dans une dimension mystique, de l'ordre du fantasme. C'est ce qu'illustre Sophie de *Vernon Subutex*, la mère de Xavier et du défunt Nicolas :

Nicolas est encore là – le passé est figé, ses deux fils font du toboggan, elle s'inquiète de ce qu'ils ne se fassent pas mal, ne blessent pas un autre enfant. Il existe, pour toujours, le bruit de leurs bagarres, leurs éclats de rire – il y a eu un moment de joie dans sa vie, il est intact. Rien ne s'est passé. Elle est folle. On s'y habitue mieux qu'on ne le penserait. (VS1, 337-338)

Sophie demeure donc bloquée dans ce souvenir du bonheur parfait mais révolu, l'unique joie jamais connue, ce qui de nouveau contribue à sacraliser la maternité. Elle stagne dans le « halo illusoire » de Malika Madi, qui cache la réalité maternelle par le voile exclusif de l'amour et du bonheur<sup>63</sup>. En effet, il n'y a qu'un pas entre la sacralisation d'un bonheur absolu et l'excessivité de l'obsession. Marie-Ange, sa belle-fille, le lui fait justement ressentir en l'empêchant de rester seule avec sa petite-fille : « Marie-Ange se méfie de sa belle-mère, elle pense qu'elle est morbide et folle. Elle a peut-être raison. Si on la laisse établir avec l'enfant un rapport plus libre, ce ne serait pas l'enfant qui la réchaufferait, mais la vieille femme qui empoisonnerait le bébé » (VS1, 336). La maternité atteint des hauteurs dans la sacralisation, mais bascule vite vers des comportements jugés déviants.

Ainsi, la maternité n'est pas sacralisée de manière inconditionnelle ; seuls certains aspects sont glorifiés, comme la corporalité et la spiritualité, qui doivent tout de même rester modérées. On touche alors au cœur de l'image ambivalente du rôle maternel : à la fois grande

---

<sup>62</sup> Voir Corinna SCHLICHT, « Das Narrativ "natürlicher" Mutterliebe und Mütterlichkeit in Literatur und Film », *GENDER – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft*, vol. 8, n° 1, 2016, p. 112-113.

<sup>63</sup> Voir Malika MADI, *Maternité et littérature*, op. cit., p. 135.

promesse de célébration et d'intégration ultime symbolisée par le corps, et réalité profanée par l'expérience et les interventions extérieures.

## II.2. La maternité profanée ou l'échec de l'intégration

Dans la partie précédente, j'ai évoqué le fait que la sacralisation de la maternité se joue dans la corporalité. À ce sujet, Barbara Vinken indique qu'au XX<sup>e</sup> siècle, on tente de revaloriser le féminin en mettant l'accent sur la maternité comme création : « La nouvelle mère créait en mettant au monde. La mère se sacrifiait et, par ce sacrifice, devenait entièrement elle-même<sup>64</sup> ». Ici, la corporalité glorifiée est donc celle de l'accouchement. Pourtant, dans la trilogie de Klüssendorf, c'est justement cet aspect qui contribue à profaner la maternité.

Les deux accouchements d'April ne sont pas des expériences caractérisées par la joie et la beauté. Au contraire, elle cherche presque à annuler la mise au monde de Julius : « Les douleurs n'ont pas encore commencé, elle pourrait encore [disparaître]<sup>65</sup> » (A, 94). Il n'y a aucune notion de consécration de l'identité maternelle, loin de là ; April souhaite à la fois disparaître physiquement en quittant l'hôpital, mais disparaître aussi en tant qu'individu, en refusant ce nouveau statut imminent. En réalité, la souffrance de l'accouchement la terrorise, et surtout le récit horrifique que sa mère lui en a fait. Ainsi, les descriptions de ses deux enfantements sont focalisées sur les sensations purement corporelles :

Die Wehen setzen ein, und schon bald wird der Schmerz zu einem tiefschwarzen Strudel, der alles, was sie ausmacht, verschlingt. Kein Zorn mehr, nur noch die Wucht nutzloser Schreie. Als eine Wehe sie überrollt, drückt die Schwester auf ihren Bauch, April meint kurz ihre Beckenknochen knirschen zu hören – von einer Sekunde zur nächsten ist alles vorbei<sup>66</sup>. (A, 95)

La douleur est centrale et s'étale dans le temps. L'accouchement en devient presque un non-événement, souligné par la proposition incise qui contribue paradoxalement à accélérer, et donc à réduire l'importance de la mise au monde. Même lorsqu'on lui présente son fils, April est

---

<sup>64</sup> Barbara VINKEN, *Die deutsche Mutter*, op. cit., p. 192. « Die neue Mutter schöpfte, indem sie gebar. Die Mutter opferte sich und wurde in diesem Opfer ganz sie selbst ». Trad. AD.

<sup>65</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *April*, op. cit., p. 107. « Noch haben die Wehen nicht eingesetzt, noch könnte sie verschwinden ». J'ai modifié la traduction française du verbe « verschwinden », en remplaçant « partir » par « disparaître ».

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 108. « Les contractions s'installent, et bientôt la douleur se transforme en un tourbillon noir qui engloutit tout son être. Terminée la colère, il n'y a plus que le déchaînement des cris inutiles. À un moment donné, une contraction la submerge, l'infirmière appuie sur son ventre, April croit entendre un instant les os de son bassin crisser – d'une seconde à l'autre, tout est terminé ».

surtout soulagée que la douleur se soit arrêtée (DM, 95). L'accouchement de Samuel tourne aussi autour du mal éprouvé : « La douleur est l'œil d'un cyclope, April est ce cyclope, elle est son œil [...]. À la prochaine contraction, April est la douleur, elle pousse un cri comme dans un film d'horreur : Mère, tu avais raison<sup>67</sup> » (JS, 40). La comparaison au cyclope mythifie l'instant du devenir-mère ; mais, cette fois, la corporalité n'est pas divinisée, elle est plutôt assimilée à un monstre de souffrance que la protagoniste finit par personnifier. La mise au monde ne constitue pas le moment de consécration d'une identité à soi. En revanche, elle est pour April synonyme de régression, puisqu'elle est comme contrainte de sortir d'elle (ce que suggère le verbe allemand « aus sich herausschreien ») une vérité difficile : l'identification à sa propre mère. April est contrainte de se rapprocher d'une figure avec laquelle elle a toujours pris soin de prendre de la distance – maintenant plus que jamais proche d'elle, comme le souligne l'abandon de l'article défini et le style direct.

Au-delà d'une pratique de la corporalité axée sur la douleur, les deux accouchements d'April ont pour point commun de la confronter directement avec la concurrence entre les femmes. Après la naissance de Julius, April entend des critiques sur le fait qu'elle n'a pas su contenir ses cris pendant les contractions et qu'elle a hurlé « comme un animal ». « D'un côté, April méprise les femmes qui savent d'elles-mêmes se retenir en accouchant, faisant d'une naissance sans bruit une question de savoir-vivre, de l'autre, elle aimerait être acceptée<sup>68</sup> » (A, 95). Dans un premier temps, on repère de nouveau l'aspect bestial, qui cette fois est dénigré lorsqu'il décrit une corporalité excessive. De plus, on remarque que même l'accouchement en lui-même est sous le joug de certaines normes, à la fois décriées et enviées par April. Ces normes sont celles de la modération, s'inscrivant ainsi parfaitement dans le sillon (hétéro)normaliste qui valorise les attitudes qui ne sont ni dans le manque ni dans l'excès. Mais ces comportements sont parallèlement assez rares, comme en atteste jusqu'à présent l'étude des figures littéraires. Durant l'accouchement de Samuel, April se trouve à la fois dans ces deux extrémités :

Sie sitzt in einer Wanne mit lauwarmem Wasser, atmet, wie die Hebamme es ihr vormacht;  
nein, sie war in keinem Schwangerschaftskurs, antwortet sie mit gequälter Stimme. [...] Die

---

<sup>67</sup> Trad. AD : « Der Schmerz ist das Auge eines Zyklopen, April ist der Zyklop, sie ist sein Auge [...]. In der nächsten Wehe ist April der Schmerz, schreit wie in einem Horrorfilm aus sich heraus : Mutter, du hattest Recht ».

<sup>68</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *April, op. cit.*, p. 108-109. « Einerseits verachtet April die Frauen, die sich selbst beim Gebären disziplinieren, als wäre es eine Form des Anstandes, die Geburt geräuschlos hinter sich zu bringen, andererseits möchte sie von ihnen angenommen werden ».

Luft bekommt den unverkennbaren Geruch von Metall, und noch während sie versucht, eine gute Gebärende zu sein, schlagen ihre Schreie Haken durch das Zimmer<sup>69</sup>. (JS, 40)

Là encore, April ressent cette pression du « bon » enfantement, même si elle ne peut encore une fois retenir ses cris. Surtout, le fait qu'elle concède ne s'être jamais rendue à un cours de préparation à l'accouchement d'une « voix torturée » suggère qu'elle est l'unique responsable de ses douleurs. Cette situation souligne un paradoxe. En effet, la mise au monde est appréciée quand elle est le lieu d'une corporalité naturelle, c'est-à-dire fluide, modérée, sans expression excessive de douleur. Toutefois, ces aspects semblent être le résultat d'un apprentissage. Malika Madi l'affirme : la maternité est un apprentissage<sup>70</sup>. Mais ce fait contribue tellement à désacraliser la maternité organique qu'il est évacué ou simplement tu. Ainsi, April a presque besoin de toute une vie pour se rendre compte que les erreurs d'éducation qu'elle commet, tout comme les bêtises de son fils Samuel, sont inévitables et participent même à leur évolution (JS, 154) ; Marie-Ange de *Vernon Subutex*, quant à elle, déplore avec le recul qu'on ait laissé la jeune femme inexpérimentée qu'elle était repartir avec son bébé sans vraiment lui expliquer la manière d'en prendre soin (VS1, 378).

Les expériences, mais aussi les jugements des autres femmes, placent April et Marie-Ange en dehors de « l'idéal » de la maternité. Selon Orna Donath, l'idéal précède la norme – qui arrive en même temps que le début des sciences statistiques – mais constitue une mesure inatteignable pour les êtres humains, puisqu'il existe essentiellement pour caractériser les déesses et les dieux. Ainsi, alors que la « personne moyenne » se substitue à la « personne idéale », « la moyenne est paradoxalement devenue un idéal accessible et l'idéal est devenu la norme<sup>71</sup> ». Par conséquent, alors qu'elle atteint précisément l'idéal de la maternité, les attentes de Marie-Ange sont déçues, notamment du point de vue social, par rapport au manque d'intégration parmi les autres femmes :

Toutes les mères de sa connaissance ont des enfants de compétition. Les premières années, Marie-Ange était innocente, elle imaginait qu'à partir du moment où elle avait enfanté, elle allait rejoindre de facto le cénacle des jeunes mamans. [...] Mais ça n'est pas si simple. [...] Clara est un ange, mais pour frimer, elle ne sert à rien. (VS2, 379-380)

---

<sup>69</sup> Trad. AD : « Elle est assise dans une baignoire remplie d'eau tiède, respire tel que le lui montre la sage-femme ; non, elle n'a assisté à aucun cours de préparation à l'accouchement, répond-elle avec une voix torturée. [...] L'air se charge de l'odeur reconnaissable du métal, et tandis qu'elle essaye d'être une bonne parturiente, ses cris s'emmêlent à travers la pièce ».

<sup>70</sup> Voir Malika MADI, *Maternité et littérature*, op. cit., p. 136.

<sup>71</sup> Orna DONATH, « Des mères sujets », dans *Le Regret d'être mère* [epub], op. cit.

L'idéal ne semble pourtant pas avoir perdu sa dimension divine, comme l'indique l'emploi du mot « cénacle » issu en première instance du champ lexical religieux chrétien. Et quand cette sacralisation est abandonnée, l'idéal n'en disparaît pas pour autant : il est maintenu par la « compétition ». Marie-Ange la nomme explicitement, ou l'induit par un vocabulaire qu'elle emprunte au domaine sportif : « [...] accoucher, c'est juste prendre ton billet pour pouvoir entrer sur la pelouse. Ça ne garantit pas la médaille » (VS2, 382).

Dans son ouvrage capital sur l'expérience de la maternité, Adrienne Rich affirme que « le statut de procréatrice de la femme est considéré comme un fait majeur de sa vie. Des termes comme “stérile” ou “sans enfant” ont été utilisés pour invalider toute autre identité. Le terme “non-père” n'existe dans aucun domaine de catégories sociales<sup>72</sup> ». Néanmoins, on a vu que le simple fait d'être mère ne suffit pas à accomplir la norme idéale de la maternité. Les raisons sont multiples : soit en raison d'une expérience corporelle décalée par rapport aux attentes d'une maternité organique naturelle et sans obstacle, soit parce que la comparaison aux autres femmes souligne le caractère absolu de cet idéal. Les manquements observables dans *Chanson douce* permettent justement de dresser le portrait en filigrane de cette norme idéale de la maternité.

D'abord, Orna Donath soutient que les « bonnes » mères sont presque exclusivement représentées comme des femmes blanches<sup>73</sup>. Le roman de Slimani offre une confirmation remarquable de ces propos. À la recherche d'une nounou pour ses enfants, Myriam se rend dans une agence, qui pense d'emblée qu'elle vient chercher du travail plutôt qu'un service. La gérante est confuse : « Mais comment aurait-elle pu croire que cette femme fatiguée, aux cheveux drus et frisés, était la mère de la jolie petite fille qui pleurnichait sur le trottoir ? » (CD, 26). La description de la chevelure de Myriam fait allusion à son apparence non blanche, et donc différente de la clientèle habituelle. Ici, genre, race et classe sociale entrent en interaction : les femmes racisées ne font pas partie de celles qui ont les moyens de s'offrir les services d'une nourrice, elles sont plutôt celles qui dépendent de ce travail pour subvenir à leurs propres besoins. Dans *Chanson douce*, le schéma est complètement inversé : Myriam n'a pas la « bonne » couleur de peau mais appartient à la « bonne » classe sociale, tandis que ces paramètres sont inversés chez Louise.

---

<sup>72</sup> Adrienne RICH, *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution* [1976], New York ; London, W. W. Norton & Company, 1995, p. 11. « Woman's status as childbearer has been made into a major fact of her life. Terms like “barren” or “childless” have been used to negate any further identity. The term “nonfather” does not exist in any realm of social categories ». Trad. AD. J'ai traduit le mot « childbearer » par « procréatrice », car la figure maternelle que Rich mentionne est la mère fertile, capable de création (et non pas la mère qui éduque, comme c'est le cas par exemple des mères adoptives).

<sup>73</sup> Voir Orna DONATH, « L'exigence d'être mère », dans *Le Regret d'être mère* [epub], *op. cit.*



Mais la dimension raciale est assez vite évacuée – en ce qui concerne Myriam<sup>74</sup>, on la retrouve à deux reprises au début du roman (CD, 16, 26) – pour laisser place à un propos essentiellement centré sur la conciliation entre maternité et activité professionnelle selon la classe sociale. C’est la culpabilisation qui domine le discours autour de Myriam qui, rappelons-le, ne travaille pas par contrainte financière<sup>75</sup>. D’abord, cette culpabilité ressort des paroles de la maîtresse de Mila : « Tous ces pauvres enfants sont livrés à eux-mêmes, pendant que les deux parents sont dévorés par la même ambition » (CD, 46). La protagoniste qualifie ces propos de misogynes, alors que l’institutrice ne vise pas la figure maternelle en particulier : Myriam se sent personnellement attaquée par ce reproche. Plus tard, c’est la mère de Paul qui réproouve ses absences : « Elle l’a traitée d’irresponsable, d’égoïste. Elle a compté sur ses doigts le nombre de voyages professionnels que Myriam avait faits alors même qu’Adam était malade et que Paul terminait l’enregistrement d’un album » (CD, 142). Ces critiques ne font que renforcer une culpabilité qui semble ici avoir la même fonction que celle du regret, décrite par Orna Donath : « Le regret [...] suppose une réflexion sur les systèmes de pouvoir, sur les systèmes qui institutionnalisent la répartition des possibles en routes prescrites et chemins interdits<sup>76</sup> ». Cet échange avec la belle-mère de la protagoniste souligne cette fois le système de pouvoir qui fait que personne ne relève le manque d’implication de Paul dans l’éducation de ses enfants. Ce dernier peut continuer de travailler sans être inquiété. La culpabilité incombe toute entière à Myriam, et c’est ce discours qui marque la caractérisation du personnage.

De l’autre côté, Louise est décrite comme une femme dévouée aux enfants, au point que son ancienne employeuse confie à Myriam avoir hésité à faire un troisième enfant « pour pouvoir la garder » (CD, 31). Certes, le comportement de Louise avec sa propre fille est à l’opposé de son attitude maternelle avec les enfants des autres, qui peut aussi parfois s’avérer malsaine. Cependant, sa relation avec Stéphanie est sans cesse recontextualisée. D’abord, son patron de l’époque la discrimine, réprouvant sa grossesse en tant que femme célibataire et précaire, et veut payer lui-même l’avortement (CD, 119-120). Plus tard, une autre employeuse a offert à Stéphanie son inscription dans un bon lycée parisien. Mais quand l’adolescente passe en conseil de discipline à cause de son attitude perturbatrice, la direction la renvoie en invitant

---

<sup>74</sup> On retrouve en revanche cette dimension sous les traits du personnage secondaire de Wafa, également nourrice, Marocaine sans papier confrontée à la précarité (CD, 124-127).

<sup>75</sup> Il ne s’agit pas de rajouter à la culpabilisation du personnage en émettant un jugement. À mon sens, cet élément de contexte a une importance capitale dans la polarité entre Louise et Myriam. Si cette dernière était forcée de travailler pour subvenir aux besoins de sa famille, on peut effectivement imaginer que le discours de la culpabilité aurait été moins prégnant.

<sup>76</sup> Orna DONATH, « “Je n’aurais pas dû avoir d’enfants...” : une analyse sociopolitique du regret maternel » [2015], trad. Catherine EGO, *Sociologie et sociétés*, vol. 49, n° 1, 2017, p. 195.

Louise à la scolariser « dans un environnement qui lui ressemble, où elle aurait des repères » (CD, 196). Malgré le fait que Louise se démène dans la précarité, elle subit donc constamment un certain mépris de classe en ce qui concerne sa manière d'éduquer Stéphanie, mais aussi de manière générale avec Paul et Myriam. Lorsqu'ils reçoivent une lettre du Trésor public qui leur ordonne une saisie sur le salaire de Louise, Paul lui demande de régler son problème elle-même, sans se poser plus de questions sur les éventuels soucis d'argent de la nourrice (CD, 162-163). Une autre fois, ils s'amusent du comportement très économe et opposé au gaspillage de Louise, avant de finalement s'en agacer (CD, 173-174). Même si Myriam culpabilise à de nombreuses reprises de ne pas avoir assez d'égards vis-à-vis de la situation financière de Louise, la nourrice apparaît comme une figure exploitée, travaillant du matin jusqu'au soir sans aucune autre forme de reconnaissance particulière (CD, 67).

Ainsi naît chez le/la lecteur·rice, qui prend presque la place d'un·e juré·e, un sentiment de compassion pour Louise et d'incrimination pour les deux parents, et notamment pour Myriam dont seul le point de vue est retranscrit. Cette empathie pour Louise, qui a commis le meurtre impardonnable des enfants, semble déplacée. Elle contribue donc à une réflexion contrainte sur la maternité et sur ce qu'est une « bonne » mère : une femme blanche, appartenant à la classe bourgeoise et qui privilégie ses enfants plutôt que ses désirs d'individualité.

Eli de *Schoßgebete* paraît correspondre à cette description, comme on a déjà commencé à le montrer dans la partie précédente. Elle profite de ses privilèges pour acheter ce qu'il y a de meilleur pour sa fille, comme « du bouillon de légumes bio sans extrait de levure. Très difficile à trouver. Même au magasin bio il n'y a que du bouillon avec extrait de levure, c'est la nouvelle appellation pour écoblanchir le glutamate. Une bonne mère comme moi ne peut pas tolérer de glutamate dans sa cuisine<sup>77</sup> » (S, 25). Eli a donc non seulement les moyens financiers d'adopter un mode de consommation biologique, souvent caractéristique des classes sociales avec un niveau d'études plus élevé<sup>78</sup>. Mais elle dispose aussi du temps de se rendre dans de nombreuses boutiques pour trouver cet ingrédient, de se renseigner sur les pratiques de *greenwashing*, mais également, de manière générale, de lire des livres sur l'éducation des enfants. En effet, elle cite deux pédagogues célèbres en Allemagne, Jesper Juul (S, 28) et Jan-Uwe Rogge (S, 63), dont elle applique les conseils glanés dans leurs livres.

---

<sup>77</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts*, op. cit., p. 29. « Biogemüsebrühe ohne Hefeextrakt. Das war sehr schwierig zu finden. Auch im Bioladen gibt es nur Brühe mit Hefeextrakt, und das ist das moderne Greenwashing-Wort für Glutamat. Ich, als gute Mutter, kann Glutamat in unserer Küche nicht dulden ».

<sup>78</sup> Voir Sandra AHRENS, « Konsumententypologie von Bio-Lebensmitteln in Deutschland nach Bildung 2021 », *Statista*, 2022, <https://de-statista.com/statistik/daten/studie/511900/umfrage/konsumententypologie-im-bereich-biolebensmittel-in-deutschland-nach-bildung/>, consulté le 25 mai 2022.

Lorsqu'elle parle de sa fille, il est ainsi souvent question de ses propres remises en question, des connaissances et des techniques qu'elle met en place pour en faire une adulte équilibrée et en bonne santé. Rares sont les sentiments témoignés – l'expression de l'amour semble d'ailleurs, comme je l'ai déjà indiqué dans la partie précédente, plus importante que l'amour lui-même. La seule trace de ressenti se trouve quand Eli avoue sa gratitude à l'égard de Madame Drescher, ainsi que sa jalousie par rapport aux autres patient·es : « Je ne conçois que le monothéisme, celui de ma mère bien sûr. Elle ne m'a jamais rien appris d'autre. Encore de la faute de ma mère. Tout sera de ma faute aussi pour mon enfant plus tard. C'est le cours normal des choses<sup>79</sup> » (S, 39). L'emploi en allemand du mot « Mutter » sans déterminant est remarquable, car elle renvoie à la culpabilité « naturelle » de la figure maternelle, notamment entretenue par la psychanalyse<sup>80</sup> dont Madame Drescher se réclame (S, 36). Ce sentiment négatif va à l'encontre des attentes à l'égard de la « bonne mère » qui, selon Élisabeth Badinter, doit se dévouer dans la joie et avec plaisir<sup>81</sup>. Eli offre donc une illustration biaisée de la maternité sacralisée, puisqu'elle l'accomplit dans des conditions idéales, mais constamment sous la pression de la culpabilité.

Enfin, Rachel, la protagoniste d'*Un amour impossible*, incarne le cas contraire : débordante d'amour pour sa fille, elle pâtit de sa situation de mère célibataire issue d'un milieu modeste. Pourtant, Rachel se bat pour obtenir la reconnaissance sociale qu'elle juge être sienne en tant que mère. Par exemple, avant l'accouchement, elle déclare Christine à la mairie pour que Pierre, en allant lui-même la déclarer, ne puisse pas faire reconnaître une épouse officielle comme la mère légitime de Christine (AI, 50-51). Plus loin, la narratrice explique aussi que Rachel, à partir du moment où elle a été enceinte, reprenait toute personne qui l'appelait « mademoiselle » pour lui signifier qu'elle était maintenant « Mme Schwartz » (AI, 58).

Toutefois, Rachel a également toujours mis un point d'honneur à ce que Pierre reconnaisse officiellement leur fille, ce qu'il fait lorsque Christine entre dans l'adolescence. La maternité comblée s'exerce donc dans un cadre, celui du couple. Le désir d'ancrer sa fille dans un contexte familial traditionnel, avec deux parents, corrobore l'idée que Simone de Beauvoir soulève dans *Le Deuxième Sexe* : « [la femme non mariée] ne réussit pas à constituer, seule

---

<sup>79</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts*, op. cit., p. 46. « Ich kenne nur Monotheismus, von meiner Mutter natürlich. Was anderes hat die mir nicht beigebracht. Mutter ist immer schuld. Ich werde später an allem schuld sein für mein Kind. So ist der Lauf der Dinge ».

<sup>80</sup> Voir Sophie ROBERT, « Maternophobie », *Dragon Bleu TV*, 2015, [https://www.youtube.com/watch?v=SbvdX5OGuzQ&ab\\_channel=DragonBleuTV](https://www.youtube.com/watch?v=SbvdX5OGuzQ&ab_channel=DragonBleuTV), consulté le 23 juillet 2021.

<sup>81</sup> Voir Élisabeth BADINTER, *L'Amour en plus*, op. cit., p. 313.

avec sa progéniture, un groupe autonome<sup>82</sup> ». C'est justement à partir de cette intrusion de la figure paternelle que la fusion entre mère et fille prend fin, tel Hadès qui s'imisce entre Déméter et sa fille Perséphone. Bernard Dov Hercenberg explique à ce sujet : « La séparation imposée par Hadès ne fait pas que scinder une relation mère-enfant, elle introduit une différence, celle du masculin, au sein de la continuité féminine, elle force les membres de l'union à se confronter avec le principe de différence<sup>83</sup> ». Dov Hercenberg poursuit en exposant que, dans le cas des deux figures mythologiques féminines, le lien ne peut reprendre qu'à condition de reconnaître qu'il s'est modifié<sup>84</sup>. Cela va effectivement se produire entre Christine et Rachel, au moment où les deux femmes reviennent sur l'inceste perpétré par Pierre sur sa fille et où Rachel met des mots sur ce qui l'a empêchée de prendre conscience de la détresse de Christine : « J'avais perdu confiance. En toi. En nous. En notre affection. [...] Je pensais que tu étais mal parce que tu n'avais pas envie de me voir, de me retrouver moi. Parce que tu ne m'aimais plus » (AI, 206-207). Par cet aveu, Rachel désacralise la maternité en ce qu'elle serait un lien naturel et à *sens unique* entre la mère dévouée et l'enfant dépendant. Ici, la maternité est envisagée comme une relation dans laquelle les deux individus doivent être investis. D'ailleurs, Orna Donath conclut son ouvrage en reprenant cette idée de distinction entre la maternité comme rôle et la maternité comme relation, introduite par Judith Stadtman Tucker :

[...] [P]enser la maternité en tant que relation et non en tant que rôle, devoir et profession permet la création de multiples scénarios maternels en tenant compte de la complexité de la vie des femmes et des changements qu'elles peuvent être amenées à vivre. Tant que la maternité est perçue comme un rôle, le seul scénario possible tourne autour de la question suivante : comment être la « mère parfaite », en fait l'« employée idéale », dont le travail sera jugé en fonction des résultats sur leurs enfants qui sont considérés comme des tables rases sur lesquelles les mères doivent graver leur triomphe ou leur échec. Percevoir la maternité comme un lien nous permet de l'appréhender en tant que relation entre deux individus singuliers qui ont une relation dynamique et changeante. [...] On peut ainsi voir la maternité comme faisant partie de toute une variété d'expériences humaines<sup>85</sup>.

Pour Rachel, la maternité s'efface donc en tant qu'intégration féminine (hétéro)normaliste ultime, laissant le chemin libre pour une relation mère-fille plus apaisée et pour plus d'individualité.

---

<sup>82</sup> Simone de BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe : les faits et les mythes*, op. cit., p. 126.

<sup>83</sup> Bernard DOV HERCENBERG, « Le mythe de Déméter et la tension entre la séparation tentée et la séparation impossible », *Archives de Philosophie*, vol. 68, n° 1, Centre Sèvres, 2005, p. 99.

<sup>84</sup> Voir *ibid.*, p. 104.

<sup>85</sup> Orna DONATH, « Des mères sujets », dans *Le Regret d'être mère* [epub], op. cit.

■ ■ ■

En conclusion, toutes les figures littéraires qui sont mères tentent une nouvelle fois de concilier la maternité comme rôle (hétéro)normaliste et leur individualité, ce qui commence parfois alors qu'elles sont encore filles. D'un côté, le corpus français, à l'exception de Sylvie, donne plutôt à voir des mères qui doivent aussi composer avec leur instabilité financière et leur sexualité. De l'autre, il apparaît que la protagoniste de *Schoßgebete*, issue d'une classe sociale plus aisée et disposant de plus de temps, est confrontée aux mêmes difficultés face à un rôle maternel très accaparant. La trilogie de Klüssendorf ne fait pas exception. Étant habituée à un modèle de conciliation est-allemand, la protagoniste ne fait pas état des obstacles à l'harmonie entre le travail et la maternité. Elle illustre plutôt la complexité à conserver sa créativité et à assumer sa condition psychologique atypique.

Cette expérience ambivalente reflète l'image de la maternité, entre sacralisation néanmoins limitée et inaccessibilité d'un idéal qui provoque l'échec de l'intégration. La sacralisation se trouve surtout dans le corpus français et passe notamment par la corporalité maternelle, à condition qu'elle prenne une dimension spirituelle en étant liée aux concepts de fertilité ou d'union mystique avec l'enfant. Les deux textes du corpus secondaire, *Chanson douce* et *Un amour impossible*, questionnent néanmoins l'idéal de la mère divine et toute-puissante. Cette critique est produite respectivement à travers un plaidoyer pour une mère dévouée et meurtrière et l'introduction d'une figure paternelle perverse qui fait envisager la maternité comme une relation réciproque entre mère et enfant. Le corpus allemand, quant à lui, met plutôt l'accent sur la désacralisation de la corporalité par la description des douleurs de l'accouchement. Cette idée va de pair avec celle d'une maternité qui tourne non pas autour du bonheur absolu, mais de la culpabilité, comme dans *Schoßgebete*. On peut éventuellement expliquer ce discours désacralisant, principalement présent dans les textes en allemand, par le fait que, selon Sandra Annika Meyer, la maternité est moins idéologiquement chargée en France qu'en Allemagne<sup>86</sup>. Le discours déculpabilisant y serait donc peut-être d'une plus grande nécessité. Malgré tout, des deux côtés les textes sont dans l'ensemble marqués par une sincérité démythifiante. La désacralisation paraît revêtir une importance d'autant plus grande que le

---

<sup>86</sup> Voir Sandra Annika MEYER, *Grenzenlose Mutterliebe ? Die Mutter als Alteritätsfigur in ausgewählten transkulturellen Familiennarrativen der Gegenwartsliteratur : Aglaja Veteranyi, Zsuzsa Bánk, SAID*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2019, p. 65. Voir également Chloé CHAUDET, *J'ai décidé de ne pas être mère*, Paris, Iconoclaste, 2021, p. 47-49. En réalité, la charge idéologique ne se joue pas au niveau du refus de la maternité, qui se présente en Allemagne comme une alternative beaucoup plus acceptée qu'en France. Mais lorsque les femmes allemandes deviennent mères, l'injonction est plus forte à se dédier exclusivement à la maternité, aussi à cause d'un manque au niveau des moyens de garde proposés. Cela explique, pour Chaudet, l'incompatibilité plus forte entre travail à temps plein et maternité.

chemin (hétéro)normaliste semble atteindre sa norme culminante avec la maternité qui, plus que les autres rôles et comme le montre ce chapitre, occupe une fonction grandement figurative. Et après ? L'(hétéro)normalisme s'arrête-t-il vraiment aux frontières de la maternité ? Les figures vont-elles, à l'instar de Rachel, tendre vers plus d'individualité ?

## Chapitre 4 : La (femme) vieillissante

Ce chapitre se distingue des précédents, et non pour la seule raison qu'il vient conclure la première partie de cette recherche. Jusqu'à présent, j'ai étudié la manière dont les rôles socio-culturels attribués à « la » féminité traditionnelle sont différemment représentés dans les deux corpus. J'ai analysé dans ce cadre la façon dont ces rôles peuvent être compris comme les étapes d'un chemin (hétéro)normaliste unique qui permet l'intelligibilité des figures féminines, notamment par leur uniformisation. La femme vieillissante est le premier palier dont la dimension de rôle n'est pas évidente à identifier, d'abord parce qu'elle n'est *a priori* reliée à aucune fonction par rapport à autrui – hommes ou enfants, comme c'était autrement le cas des trois rôles précédents. Cela s'explique ensuite par le fait qu'on considère généralement l'âge comme une réalité biologique qui concerne l'ensemble des êtres vivants et des humains. L'âge semble ainsi s'opposer aux paramètres tels que le genre, la race ou la classe qui sont objets de réflexion et de réflexivité, et apparaissent désormais comme des constructions sociales. Et effectivement, Mone Spindler précise que, jusque dans les années 1990, l'âge est uniquement envisagé sous l'angle des déclin physiques factuels<sup>1</sup>.

Pourtant, la recherche gérontologique actuelle s'accorde à considérer l'âge comme l'une de ces constructions sociales. Juliette Rennes fait d'ailleurs la distinction entre l'âge calendaire, c'est-à-dire le nombre d'années, et l'âge social d'une personne. Ce dernier « renvoie à la façon dont ses activités, son statut social et son apparence corporelle (éthos, *hexis*, façon de s'habiller, signes visibles de sénescence...) la positionnent, aux yeux des autres et à ses propres yeux, dans une "tranche d'âge" dont la perception peut varier selon les situations<sup>2</sup> ». Inspiré par la théorie *queer* de la performance des genres, Klaus R. Schroeter évoque même le *doing age*, qu'il résume comme suit : « Nous ne sommes pas seulement vieilles et vieux selon la manière dont nous nous sentons, mais aussi vieilles et vieux selon la manière dont nous nous représentons et dont nous agissons<sup>3</sup> ».

---

<sup>1</sup> Voir Mone SPINDLER, « Neue Konzepte für alte Körper. Ist Anti-Aging unnatürlich ? », dans Heike HARTUNG, Dorothea REINMUTH, Christiane STREUBEL, *et al.* (éds.), *Graue Theorie : die Kategorien Alter und Geschlecht im kulturellen Diskurs*, Köln, Böhlau Verlag, 2007, p. 82.

<sup>2</sup> Juliette RENNES, « Âge », dans Juliette RENNES (éd.), *Encyclopédie critique du genre, op. cit.*, p. 43.

<sup>3</sup> Klaus R. SCHROETER, « Zur Symbolik des korporalen Kapitals in der "alterslosen Altersgesellschaft" », dans Ursula PASERO, Gertrud BACKES et Klaus R. SCHROETER (éds.), *Altern in Gesellschaft : Ageing, Diversity, Inclusion*, Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften, 2007, p. 134. « Man ist nicht nur so alt, wie man sich fühlt, sondern so alt, wie man sich darstellt und wie man handelt ». Trad. AD.

Il existerait donc une performance de l'âge, ou plutôt des performances de l'âge. Lesquelles d'entre elles sont dépeintes dans le corpus ? Comme semble le penser Linn Sandberg<sup>4</sup>, mon hypothèse repose sur l'existence d'une performance (hétéro)normaliste de l'âge qui à la fois renforce les stéréotypes et exclut en dehors du genre féminin. Cette performance laisse ainsi encore moins de place pour l'individualité que les rôles précédents, les figures littéraires oscillant constamment entre femmes et vieillissantes. Dans la première partie, je m'intéresserai donc à la perception générale de la vieillesse développée dans les romans analysés. Cela servira à souligner, dans la deuxième partie, les spécificités dans la façon d'envisager précisément le vieillissement féminin au sein et – subtilement – hors de l'(hétéro)normalisme.

---

<sup>4</sup> Voir Linn SANDBERG, « The Old, the Ugly and the Queer : Thinking Old Age in Relation to Queer Theory », *Graduate Journal of Social Science*, vol. 5, n° 2, 2008, p. 128.



# I. Percevoir la vieillesse d'autrui, entre sollicitude et dégoût

En plus des spécificités du paramètre « âge » mentionnées en introduction, ce chapitre a également pour particularité d'être le plus court de la première partie. La raison en est simple : les romans étudiés laissent peu de place à la vieillesse. Elle est plutôt une toile de fond, traitée par touches succinctes au second plan des récits du corpus principal. Dans un sens, cette absence partielle de la vieillesse sert déjà à prouver qu'elle reste l'impensé du chemin (hétéro)normaliste.

Néanmoins, dans la trilogie d'Angelika Klüssendorf, la fille exprime dès le départ une sensibilité particulière pour la vieillesse et les personnes âgées : après l'école, elle aide régulièrement une vieille dame aveugle à traverser la route et passe un peu de temps avec elle<sup>5</sup>. Cela tient du fait que la première personne à lui avoir montré des signes d'amour était sa grand-mère : « Une femme tendre et conciliante qui sentait la poudre antimites. Elle prit April sous son aile, dormit avec elle dans son lit jusqu'à ses cinq ans – et un jour, elle était morte, déjà froide lorsque l'enfant se réveilla<sup>6</sup> » (JS, 53). Cette première confrontation à la vieillesse détermine sa façon de se réconcilier avec « notre condition d'être mortel, notre finitude, notre vulnérabilité, notre fragilité<sup>7</sup> » qui, selon Michel Billé et Didier Martz, sont des évocations inéluctables de la vieillesse. April se positionne la plupart du temps en observatrice du déclin des corps<sup>8</sup>, notamment de celui de la vieille chanteuse dont elle prend soin pendant son séjour en hôpital psychiatrique :

Ihre Haut riecht nach vergorenem Obst. Sie hat sich eine Korallenkette angelegt, und die Hände sind gefaltet. Demnächst wird mein Herz stillstehen, sagt sie, doch auf April wirkt es, als habe sie ein großes Verlangen danach, dass es weiterschlägt. [...] Sie tut ihr leid, doch gleichzeitig betrachtet April sie mit kaltem Blick, versucht den Tod zu erkennen, wie er sich zeigt, hat er schon Teile ihres Körpers erobert, oder sitzt er gestaltlos am Bettrand und wartet auf seine Stunde<sup>9</sup> ? (A, 66)

---

<sup>5</sup> Pour une lecture de ce lien axé sur le *care*, voir Chapitre 6, p. 274.

<sup>6</sup> « Eine zarte, nachgiebige Frau, die nach Mottenpulver roch. Sie behielt April in ihrer Obhut, teilte mit ihr das Bett, bis sie fünf war – und eines Morgens tot, schon kalt, als das Kind neben ihr erwachte ». Trad. AD.

<sup>7</sup> Michel BILLE, Didier MARTZ, *La Tyrannie du Bienvieillir : vieillir et rester jeune* [2010], Toulouse, Érès, 2018, p. 85.

<sup>8</sup> Elle se positionne aussi en faveur de ces corps déconsidérés. À ce propos, voir Chapitre 6, p. 277.

<sup>9</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *April, op. cit.*, p. 75. « Sa peau sent les fruits fermentés. Elle s'est mis un collier de corail, et elle a les mains jointes. Un jour prochain, mon cœur s'arrêtera, dit-elle, mais ces mots donnent à April l'impression qu'elle souhaite très fort qu'il continue à battre. [...] Elle lui fait de la peine, mais en même temps

En dehors de la réflexion explicite sur la mort, le portrait physique que fait April de la chanteuse démontre sa considération pour cette étape de la vie. En effet, elle énonce un détail caractéristique de la dégradation de l'enveloppe charnelle : les rides. Mais la précision qu'April apporte sur le collier de corail porté par la vieille femme est en décalage avec son état de santé et la description qu'on en attend. La protagoniste est donc à la fois lucide sur la fin imminente et sensible au désir de son interlocutrice d'être et de paraître en vie. La désignation de la peau « qui sent les fruits fermentés » résume cette ambivalence : on imagine une odeur douce-amère qui rappelle simultanément le parfum du sucre et de la putréfaction.

À ce niveau, il est nécessaire de souligner les propos de Vincent Caradec expliquant que « les représentations contemporaines de la vieillesse se trouvent également organisées autour de deux pôles<sup>10</sup> ». D'un côté, on retrouve les personnes âgées actives, presque dans la négation de leur âge ; de l'autre, les personnes dépendantes et dont l'état de santé limite leur capacité d'action. Pour Caradec, le premier cas étant considéré comme une prolongation de l'âge adulte, c'est bien la vieillesse dépendante et affaiblie qu'il juge comme étant la « vraie vieillesse<sup>11</sup> ». Cela corrobore les propos de Billé et Martz, qui définissent que « bien vieillir » consiste à vieillir sans montrer les signes de l'avancée en âge<sup>12</sup>. La trilogie de Klüssendorf offre donc le portrait de la « pire » des vieilles, condamnée à l'invisibilité et à l'exclusion<sup>13</sup>. Lorsqu'April fait la rencontre des vieilles patientes de l'hôpital psychiatrique, les femmes lui expliquent la raison de leur présence : « La femme maigre raconte qu'une tumeur cancéreuse lui pousse dans le dos. On nous a flanquées ici pour mourir, dit-elle, parce que ailleurs [sic] il n'y a pas de place pour nous. Mais nous sommes coriaces, dit une autre, dont le rire ressemble à un hoquet<sup>14</sup> » (A, 49). Ces femmes ne souffrent *a priori* d'aucune pathologie psychologique, mais bien d'une maladie physique mortelle. En étant rejetées au sein de ce qu'on a longtemps considéré comme le lieu par excellence des exclu-es en tout genre<sup>15</sup>, elles subissent une première mort symbolique

---

April pose sur elle un regard froid, essaie de discerner la mort telle qu'elle se montre ; a-t-elle déjà envahi des parties de son corps, ou bien est-elle assise, invisible, au bord du lit à attendre son heure ? ».

<sup>10</sup> Vincent CARADEC, *Sociologie de la vieillesse et du vieillissement*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 29.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Voir Michel BILLE, Didier MARTZ, *La Tyrannie du Bienvieillir*, *op. cit.*, p. 21-22.

<sup>13</sup> Juliette Rennes explique cependant que si les femmes vivent généralement plus longtemps que les hommes, elles vieillissent « plus vite », c'est-à-dire qu'elles sont considérées plus rapidement comme vieilles d'un point de vue social, avant même d'atteindre l'âge de la vieillesse faible et dépendante. Voir Juliette RENNES, « Âge », *op. cit.*, p. 48. Ce trait spécifique à la vieillesse « féminine » sera justement l'objet de la prochaine partie du chapitre.

<sup>14</sup> Angelika KLÜSENDORF, *April*, *op. cit.*, p. 56. « Die Hagere erzählt, dass in ihrem Rücken ein Krebsgeschwür wächst. Wir wurden zum Sterben hierher abgeschoben, sagt sie, weil es sonst keinen Platz für uns gibt. Doch wir sind zäh, sagt eine andere, und ihr Lachen ähnelt einem Schluckauf ».

<sup>15</sup> Voir Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique* [1972], Paris, Gallimard, 1976.

à travers leur disparition de la sphère publique. Pourtant, cela ne sonne pas le glas de l'espace social, puisque ces femmes se regroupent et réaffirment leur capacité d'agir et leur joie de vivre.

On a donc ici affaire à une première représentation lucide, mais finalement assez positive de la vieillesse, dans le sens où ces femmes ne sont pas uniquement réduites au déclin inéluctable de leurs corps. Même lorsqu'elle se méfie d'une figure vieillissante, comme de la vieille femme de son enfance dont elle doute soudain de la véritable cécité, April oscille entre une illustration méliorative et négative dans l'imaginaire traditionnel de la vieille femme, entre « une magicienne » ou « une sorcière<sup>16</sup> » (DM, 61). Exception est tout de même faite vis-à-vis de celle qui l'héberge dans le deuxième tome et qui se fait appeler Fräulein Jungnickel. Elle est la seule incarnation de la vieillesse à être décrite sous l'angle de la sénilité et qu'April qualifie de « vieille toupie<sup>17</sup> » (A, 9). Cependant, cette considération inhabituellement péjorative correspond plutôt à un refus de s'identifier à la folie de Jungnickel qu'à un rejet de la vieillesse, et encore moins féminine<sup>18</sup>.

Contrairement à cette première illustration générale de la vieillesse, sans véritable prise en compte du genre, *Vernon Subutex* offre une représentation plus partagée de la vieillesse. La trilogie introduit également une dimension culturelle inédite tant à cette étude qu'aux précédentes qui lui servent de base<sup>19</sup>. Le personnage de Céleste en donne un exemple concret. Même si c'est avant tout l'âge des membres de la « bande à Subutex » qui l'interpelle – « la moyenne d'âge, quand même, c'est des ancêtres » (VS2, 220) – ce sont surtout les références culturelles et les sujets de conversation qui les rendent vieilles et vieux. Pour les qualifier, Céleste utilise pourtant les comparaisons habituelles qui renvoient à la décomposition organique : elle les surnomme les « périmés qui piquent-niquent en parlant de rock aux Buttes-Chaumont » (VS2, 221) ou les désigne comme étant « moisis » (VS2, 222). Mais ce qui rend Céleste « gérontophobe » n'est pas leur état corporel :

Ça l'énerve de les voir tout le temps croire en des choses qui n'existent plus. Les vieux font toujours un peu pitié. Ils se conduisent tellement comme s'ils étaient encore des jeunes. [...] Ils peuvent se tirer sur les rides, ça ne change rien. Ils vivent encore à l'âge vapeur quand le monde est sur écran tactile. Il y a toujours quelque chose en eux de mai 68. (VS2, 222)

---

<sup>16</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *La Fille sans nom*, *op. cit.*, p. 70. « [...] es könnte auch eine Zauberin sein oder eine Hexe ».

<sup>17</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *April*, *op. cit.*, p. 11. « alte Schachtel ».

<sup>18</sup> Concernant une autre facette de son lien avec Jungnickel, voir Chapitre 6, p. 275.

<sup>19</sup> Certes, toutes les études citées dans cette thèse reconnaissent une distinction entre âge calendaire et âge social et parlent d'une interprétation des signes corporels et comportementaux de l'âge qui va dans le sens du *doing age*. Mais on constate que la dimension culturelle reste largement inabordable.

Ce qui la révolte est donc finalement que ces figures qu'elle qualifie de « vieilles » ne se conforment pas à l'ère dans laquelle elles vivent. En effet, elles ne se plient pas à la « bonne » vieillesse qui s'ignore tant corporellement que dans son appréhension du monde actuel, voire contestent leur appartenance à l'époque contemporaine.

Ici, Céleste décrit avec précision et sans le savoir le comportement de Gaëlle : « En arrivant rue Vieille-du-Temple, Gaëlle se sent comme une ampoule en bout de course, quand ça commence à grésiller pour prévenir que ça va péricliter. Elle a passé sa matinée sur Internet, à essayer de changer de mobile » (VS2, 275). La comparaison sans équivoque à « une ampoule en bout de course » ne laisse aucun doute quant au stade de dépassement par la technologie que Gaëlle a atteint, renforcé par la localisation de l'action « rue Vieille-du-Temple ». Néanmoins, Gaëlle décide de se rebeller contre cette injonction technologique en renonçant, sans regret et sans cérémonie, à s'acheter un nouvel appareil : « Elle se passera de téléphone portable » (VS2, 276).

Mais la présence de cette dimension culturelle n'en évacue pas pour autant l'aspect corporel de la vieillesse. Émilie, une figure abordée lors du premier chapitre, se remémore par exemple avec une « mélancolie » tangible les contacts avec son grand-père durant l'enfance, notamment quand elle lui coupait les cheveux : « [...] elle devait lever les bras pour bien atteindre dans la nuque les trois petits cheveux qui dépassaient. La peau d'homme mûr, les cheveux très fins mêlés de blanc, et une certaine odeur. Elle touche du bout des doigts le sommet du crâne de Vernon, pour qu'il penche le front vers l'avant » (VS1, 60). On retrouve à la fois les signes traditionnels de l'âge, comme la couleur de la chevelure, mais également d'autres mentions liées au toucher et à l'odorat, qui rappellent la description qu'April fait plus haut de l'épiderme de la vieille chanteuse qui « sent les fruits fermentés ». Ici aussi, les marques de la vieillesse ne sont pas directement connotées négativement, comme le suggère le caractère évasif de l'adjectif « certaine ». Les moments passés avec son grand-père s'ancrent en tout cas dans le présent, insinuant au passage que son ancien ami Vernon est désormais vieux lui aussi.

Pourtant, comme l'indique Hannelore Bublitz, « le corps est lui-même à la fois signe et *medium*. Il apparaît comme un “texte” qui ne cesse de s'écrire et de se transformer pendant qu'il est lu<sup>20</sup> ». Le corps vieillissant est d'abord accueilli comme un signe de nostalgie, avant d'être

---

<sup>20</sup> Hannelore BUBLITZ, « Himmlische Körper oder wenn der Körper den Geist aufgibt. Zur performativ produzierten Hinfälligkeit des Körpers », dans Sabine MEHLMANN et Sigrid RUBY (éds.), « *Für Dein Alter siehst Du gut aus !* » : von der Un/Sichtbarkeit des alternden Körpers im Horizont des demographischen Wandels. *Multidisziplinäre Perspektiven*, Bielefeld, transcript, 2010, p. 36. « Der Körper ist selbst Zeichen und Medium. Er erscheint als “Text”, der sich fortwährend schreibt und verändert, während er gelesen wird ». Trad. AD.

méprisé lorsqu'il se fait le moyen de la sexualité. Ainsi, l'autre partie du discours d'Émilie se montre beaucoup plus acerbe :

Vernon a la peau d'un vieil homme. La peau d'un homme de son âge. Elle l'avait déjà senti, avec Jean-Noël. On dit que les hommes vieillissent mieux que les femmes mais c'est faux. Leur peau perd plus vite son élasticité, surtout quand ils fument et boivent. C'est flasque, on a l'impression que ça pourrait s'effriter sous la pulpe des doigts. Elle n'a jamais compris comment faisaient les jeunes filles qui couchent avec des hommes plus vieux. [...] Les hommes de son âge la dégoûtent, quand les couilles pendent et ressemblent à des têtes de tortues sclérosées. Elle pourrait vomir de devoir y toucher. Elle déteste les hommes qui ont le souffle court quand ils baisent, ou qui doivent se mettre sur le dos au bout de cinq minutes parce qu'ils n'en peuvent plus et laissent la partenaire terminer toute seule. Elle déteste leur ventre gonflé et leurs petites cuisses grises. Les femmes évoluent avec l'âge. Elles cherchent à comprendre ce qui leur arrive. Les hommes stagnent, héroïquement, puis régressent d'un seul coup. [...] Personne n'a envie d'entendre parler du désir d'un vieillard, c'est trop embarrassant. (VS1, 61)

Plusieurs éléments font émerger une autre perception de la vieillesse chez Émilie. L'allusion à la peau est, cette fois, clairement péjorative. Cette dernière est décrite de façon obscène, renvoyant à la putréfaction et la défragmentation des corps par l'emploi du verbe « s'effriter ». De nouveau, la métaphore du fruit pourri est présente en sous-texte, l'épiderme se désagrègeant sous la « pulpe » des doigts. Ainsi, Émilie dépeint des corps qui n'ont presque plus rien d'humain, entre végétation et animalité répugnante, comme le montrent l'allusion directe aux « têtes de tortues sclérosées » ou la mention du ventre et des cuisses, dont le portrait rappelle celui d'une grenouille. Mais le plus intéressant reste encore que la protagoniste précise à deux reprises parler des hommes « de son âge ». Elle évoque donc en filigrane sa propre sexualité dans un corps vieillissant. Par conséquent, le genre s'immisce lentement dans l'âge, alors que les images de la vieillesse étaient jusqu'à présent assez génériques. De cette façon, Émilie vient à la fois ébranler et confirmer ce que Susan Sontag nomme le « double standard de l'âge<sup>21</sup> » : la vieillesse n'est pas perçue et vécue de la même manière chez les hommes et chez les femmes. Elle l'ébranle donc, car en partant de la perspective masculine, la figure montre que le vieillissement concerne tous les êtres vivants, et que l'exclusion en dehors de la sexualité n'est pas qu'une affaire de femmes. Comme l'explique Grit Höppner, on attend des vieilles femmes, qu'on considère dépourvues d'attractivité, qu'elles deviennent invisibles ; si elles témoignent

---

<sup>21</sup> Susan SONTAG, « The Double Standard of Aging », *Saturday Review*, vol. 55, 1972. L'article de Sontag marque le début de la prise en compte du genre dans les réflexions sur l'âge, et surtout sur la vieillesse.

d'un quelconque appétit sexuel, ce dernier est jugé comme un déclin moral<sup>22</sup>. Dans la précédente description, ce fait est également valable pour le désir masculin qui, malgré son importance dans la construction de la virilité hégémonique<sup>23</sup>, doit être passé sous silence, sous peine de provoquer l'embarras et de bouleverser l'ordre moral. Mais Émilie vient parallèlement confirmer ce double standard en sous-entendant que seules les femmes font preuve d'une réflexivité presque systématiquement concernant leur propre vieillissement. Cette réplique va ainsi dans le sens d'une spécificité de la vieillesse chez les femmes, capables – contraintes ? – de conscientiser le double standard, contrairement aux hommes. En ce qui concerne Émilie, elle-même a parfaitement intégré que, du point de vue de la sexualité, « son âge ne passe plus » (VS2, 58). Mais elle doit surtout composer avec un paramètre qui l'exclut plus encore de l'(hétéro)normalisme : son poids<sup>24</sup>.

Une autre illustration de ce double standard se trouve dans un texte mobilisé pour l'analyse de la (femme) vieillissante : *Gier. Ein Unterhaltungsroman* de l'auteure autrichienne nobélisée Elfriede Jelinek. L'histoire est celle du gendarme Kurt Janisch, qui manipule et abuse des femmes vieillissantes seules et aisées. Il leur promet une vie amoureuse et sexuelle épanouie pour hériter de leur bien immobilier et de leur fortune. Olaf Grabienski, Bernd Kühne et Jörg Schönert soulignent la polyphonie narrative à l'œuvre dans le roman<sup>25</sup>, soutenue par une narratrice qui met justement en exergue ce double standard. À propos de Kurt Janisch, on peut par exemple lire : « Kurt Janisch porte très bien son âge, d'ailleurs il n'est pas si vieux, il est dans la force de l'âge<sup>26</sup> » (Gi, 243). Parallèlement, l'instance narrative exerce une critique acerbe du corps vieillissant de la femme du gendarme, dont on ne connaît même pas le nom, mais qui partage sa maison avec le fils du gendarme et son épouse, à qui elle a cédé son bien en viager. En effet, la belle-fille du gendarme ne tient pas la vieille femme en estime. Elle mentionne à plusieurs reprises les couches de la plus vieille et leur contenu qui dégage une odeur « d'urine et de crotte » (Gi, 231). Elle se montre également maltraitante, confiant laisser

---

<sup>22</sup> Voir Grit HÖPNER, *Alt und schön : Geschlecht und Körperbilder im Kontext neoliberaler Gesellschaften*, Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften, 2011, p. 42-43.

<sup>23</sup> Cela donne au passage un premier élément de réponse sur la représentation (hétéro)normaliste de la vieillesse, dans laquelle l'âge exclut le genre.

<sup>24</sup> À ce sujet, voir Chapitre 1, p. 37-41.

<sup>25</sup> Voir Olaf GRABIENSKI, Bernd KÜHNE, Jörg SCHÖNERT, « Stimmen-Wirrwarr ? Zur Relation von Erzählerin- und Figuren-Stimmen in Elfriede Jelineks Roman *Gier* », dans Andreas BLÖDORN, Daniela LANGER et Michael SCHEFFEL (éds.), *Stimme(n) im Text : Narratologische Positionsbestimmungen*, Berlin ; New York, De Gruyter, 2008, p. 196.

<sup>26</sup> Elfriede JELINEK, *Avidité : roman de divertissement* [2000], trad. Claire de OLIVEIRA, Paris, Points, 2006, p. 233. « Kurt Janisch ist für sein Alter, so alt ist er auch wieder nicht, er ist im besten Alter, sehr gut beisammen ».

la vieille femme « couchée dans sa crotte jusqu'au soir quitte à y moisir<sup>27</sup> » (Gi, 15). Cette description est d'une extrême obscénité, centrée sur les aspects péjoratifs du déclin corporel. Bien sûr, les phénomènes tels que l'incontinence ne sont pas uniquement l'apanage des corps féminins vieillissants. Mais dans *Gier*, les mécanismes de domination ouvertement sexistes en action rendent cette représentation en double standard possible. Seuls les personnages féminins font l'objet d'un tel mépris, dans le sens où seules les spécificités de la vieillesse féminine sont soulignées. Voyons maintenant quelles caractéristiques en sont dépeintes.

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 15. « [...] da kann die Alte ruhig bis zum Abend in ihrer eigenen Scheiße liegenbleiben, oder gleich bis sie rostet ».

## II. Vieillir (au féminin)

Dans sa contribution à l'ouvrage *Altern in Gesellschaft*, Klaus R. Schroeter explique que « la perception de l'âge propre est désormais liée en grande partie au corps et à la substance. Corps et substance permettent dans une certaine mesure l'accès au monde social<sup>28</sup> ». Dans la citation originale, l'auteur emploie les mots « Körper » et « Leib », ici traduits par « corps » et « substance ». Il faut souligner qu'une telle distinction ne se retrouve pas traditionnellement dans la langue française, et que le terme « substance » n'est ni le seul ni forcément le plus approprié pour traduire l'allemand « Leib ». Tout comme « Körper », « Leib » désigne le corps. La différence se trouve du point de vue étymologique. Alors que le premier dérive du latin *corpus*, le second provient du vieux et du moyen haut allemand « Leben », soit la vie. Pour Tilman Borsche et Friedrich Kaulbach, le « Körper » est pensé de manière séparée de l'esprit. En revanche, le « Leib » fait référence au corps habité par une âme, qui représente une personne<sup>29</sup>. Ainsi, à l'inverse du « Körper » qui désigne une enveloppe non nécessairement humaine, le « Leib » est un attribut exclusivement humain qui permet la perception sensuelle – c'est-à-dire mobilisant les sens – du monde.

Cette distinction se retrouve dans les représentations du vieillir féminin, qui mettent en exergue les changements du corps et de la sexualité. Mais elle se situe aussi dans les discours, toujours plus ou moins en lien avec le corps, qui transcrivent une position personnelle vis-à-vis de la vieillesse féminine.

### II.1. Corps et sexualité : les individualités à l'épreuve du *male gaze*

À propos de *Gier*, Cécile Chamayou-Kuhn identifie la différence sexuelle dans la « spatialisation de l'anatomie intime : au corps contenant, intérieur, morcelé de la femme

---

<sup>28</sup> Klaus R. SCHROETER, « Zur Symbolik des korporalen Kapitals in der "alterslosen Altersgesellschaft" », *op. cit.*, p. 136. « Nun ist die Wahrnehmung des eigenen Alters zu einem Großteil auch körper- und leibgebunden. Körper und Leib öffnen gewissermaßen die Tür zur sozialen Welt ». Trad. AD.

<sup>29</sup> Voir Tilman BORSCHKE, Friedrich KAULBACH, « Leib, Körper » [en ligne], dans Joachim RITTER, Karlfried GRÜNDER et Gottfried GABRIEL (éds.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*, Basel, Schwabe Verlag, 2017, <https://schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/openurl?id=doi%3A10.24894%2FHFWPh.5238>, consulté le 14 janvier 2022.



s'oppose le corps masculin. Celui-ci prend la forme d'un corps-contenu, extérieur et entier<sup>30</sup> ». On l'a vu, Kurt Janisch est jugé de manière générale dans la fleur de l'âge social, même s'il a un petit-fils qui trahit son âge calendaire. Toutefois, à l'inverse, le corps des femmes est représenté de manière fragmentée.

Outre la vieille femme du gendarme, deux autres figures féminines occupent le récit : Gabi, une jeune femme d'une vingtaine d'année, qui constitue l'exception parmi les maîtresses de Kurt et que ce dernier tuera par ailleurs, et Gerti<sup>31</sup>, « une ancienne secrétaire polyglotte, traductrice et pianiste à ses heures perdues<sup>32</sup> » (Gi, 118) âgée d'une cinquantaine d'années. C'est sur cette dernière protagoniste que se concentre l'essentiel des fragmentations corporelles, qui se cristallisent principalement autour sa poitrine. Durant l'une des scènes de sexe les plus longues et violentes<sup>33</sup> du roman, Gerti retrouve Kurt dans la forêt, se déshabille immédiatement et soulève son soutien-gorge : « [...] et voilà-t-il pas que deux seins lourds pendent dessous, frôlant la jupe ouverte pour aller vers le sol<sup>34</sup> » (Gi, 285). Le passage suggère une parodie cynique d'(hétéro)sexualisation, qui vise à provoquer à la fois excitation et dégoût. D'un côté, le dévoilement des seins ancre le caractère érotique de la scène, mais de l'autre, la description met l'accent sur la lourdeur et la « déformation » de la poitrine qui pend et qui, en cela, ne correspond plus à la norme de jeunesse prônée par l'(hétéro)normalisme. Cette scène illustre le premier mouvement de la performance (hétéro)normaliste de la vieillesse, dans le sens où elle renforce les normes de beauté féminine et d'autant plus le désir de conformité<sup>35</sup>.

Plus loin, Gerti qualifie elle-même ses seins de « ballochards », « Spaßsäcke », et de « ballots de poussière<sup>36</sup> », « Staubbeutel » (Gi, 287). Les originaux allemands, littéralement « sacs de plaisir » ou « sacs d'amusement » et « sachets de poussière », amplifient l'objectification de la poitrine de Gerti. On retrouve ces allusions aux sacs, cette fois de la part de Kurt : « [...] ces deux vieux pendants, ces airbags couleur chair aux veines d'un bleu laiteux,

---

<sup>30</sup> Cécile CHAMAYOU-KUHN, « Pour une dé-figuration du politique par la négation de l'intime féminin ? *Lust et Avidité* d'Elfriede Jelinek » [en ligne], *Le Texte étranger*, n° 8, 2010, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02302341>, consulté le 14 juin 2022.

<sup>31</sup> Le fait que le nom de famille de Gerti ne soit pas mentionné, couplé au fait qu'il s'agisse probablement d'un surnom, est déjà révélateur. Bien que Gerti semble disposer d'un statut social assez élevé, sur lequel je reviendrai un peu plus loin, elle ne semble pas être prise au sérieux par la narration, au contraire de Kurt Janisch.

<sup>32</sup> Elfriede JELINEK, *Avidité*, *op. cit.*, p. 114. « [...] eine ehemalige Fremdsprachenkorrespondentin und Übersetzerin und Nebenberufs-Pianistin ».

<sup>33</sup> Le gendarme lui impose notamment un rapport anal.

<sup>34</sup> Elfriede JELINEK, *Avidité*, *op. cit.*, p. 272. « [...] hastdunichtgesehn, da sind ihr schon die schweren Brüste, alle beide, darunter herausgefallen, haarscharf am geöffneten Trachtenkleid entlang ».

<sup>35</sup> Dans un sens, on pourrait dire que le renforcement des normes d'apparence relève déjà de l'exclusion en dehors de la conception (hétéro)normaliste du genre féminin, car la conformité devient alors quasiment impossible à atteindre.

<sup>36</sup> Elfriede Jelinek, *Avidité*, *op. cit.*, p. 274.

[...] désormais et jusqu'à la fin ces sacs ne contiendront rien qui puisse servir à nourrir qui que ce soit, de près ou de loin<sup>37</sup> » (Gi, 388). Le prisme de la poitrine vient ici suggérer le deuxième pendant de la performance (hétéro)normaliste dépeinte dans *Gier*. Kurt vient appuyer sur l'infertilité de Gerti, qui l'exclut du rôle de mère, central dans la conception (hétéro)normaliste.

Dans *Vernon Subutex*, les seins sont également un des éléments de perception de la vieillesse féminine. Par exemple, Sylvie raconte avec précision le moment où la vieillesse de son corps s'est rappelée à elle :

Ça s'est arrêté un été. Elle était sous la douche pour rafraîchir la brûlure du soleil et rincer le sel. En s'essuyant, elle avait été surprise de sentir un peu de sable sous ses seins. Puis l'évidence l'avait frappée. Elle était restée stupéfaite, transpercée d'une flèche invisible. En plein cœur. Elle venait de comprendre : une fois qu'ils tombent il faut penser à les soulever pour les rincer. Le test du crayon lui était revenu en tête – quand elle était petite, les femmes parlaient de ça : si le crayon glissé sous les seins ne tombe pas, c'est foutu. Elle avait relevé les yeux sur son reflet, dans le miroir embué – elle ne s'était pas regardée nue depuis quelque temps. Toujours en lingerie, ou en maillot de bain. Ça avait commencé comme ça. (VS1, 152-153)

Encore une fois, la perception de la vieillesse féminine repose sur un unique élément sur lequel toute l'attention est portée. La poitrine est d'autant plus objectifiée qu'elle entre en contact avec un autre objet pour tester sa validité. Visiblement, « c'est foutu » : le caractère évasif de l'expression conforte l'idée que les normes de beauté sont dictées en filigrane – à travers ce qui ne doit pas être – plutôt que directement nommées et imposées. Enfin, le passage cité vient confirmer les réflexions de Heike Hartung selon lesquelles « le processus de vieillissement concerne le corps, le rend à la fois parfaitement tangible et invisible culturellement<sup>38</sup> ». En effet, c'est quand Sylvie a la sensation d'un changement anatomique qu'elle se regarde de nouveau nue ; mais c'est aussi à ce moment précis qu'elle craint la disparition de son corps et une mort symbolique représentée par la flèche en plein cœur. On retrouve de nouveau le double mouvement de la performance (hétéro)normaliste.

Tous ces éléments – la fragmentation du corps, son objectification – convergent vers la notion de *male gaze*, déjà présente en sous-texte dans cette première partie et particulièrement

---

<sup>37</sup> Elfriede JELINEK, *Avidité : roman de divertissement*, op. cit., p. 369-370. « [...] die beiden alten Säcke, diese hautfarbenen airbags mit den milchig-blauen Adern, [...] die [...] ab sofort und bis zum Schluß nie mehr etwas enthalten werden, das jemandem auch nur annähernd zur Nahrung dienen könnte ».

<sup>38</sup> Heike HARTUNG, « Zwischen Verfalls- und Erfolgsgeschichte. Zwiespältige Wahrnehmungen des Alter(n)s », dans Heike HARTUNG (éd.), *Alter und Geschlecht*, op. cit., p. 8. « Der Alterungsprozess betrifft den Körper, macht ihn zugleich deutlich spürbar und kulturell unsichtbar ». Trad. AD.

dans le premier chapitre. Le *male gaze*, ou en français la vision ou le point de vue masculin, a été théorisé pour la première fois par la critique, réalisatrice et universitaire féministe Laura Mulvey en 1975. Le *male gaze* est d'abord une conception cinématographique. Elle sert à présenter l'idée selon laquelle une figure masculine centrale et identificatoire porte le regard de toute-puissance des spectateur·rices sur un personnage féminin subordonné<sup>39</sup>. De manière générale, le *male gaze* est une façon de percevoir, mais aussi de construire et de renforcer des images. Ainsi, Aurélie Olivesi indique que « le concept implique une schématisation fantasmagorique de la figure féminine, sa sexualisation, mais en même temps sa silencieuse, et, partant, l'invisibilisation de ce qui pourrait être un regard ou une vision féminines<sup>40</sup> ». Cette conséquence se constate directement dans les exemples précédents. Dans *Gier*, le point de vue de Gerti sur sa poitrine rejoint celui de la narratrice partielle du *male gaze* et du gendarme. Dans *Vernon Subutex*, le premier regard que Sylvie porte sur sa nudité sert à signifier sa désillusion : « Sylvie pensait que sa beauté était une qualité qui lui appartenait : elle vieillirait, mais elle resterait belle » (VS1, 152). Mais ici, l'esthétique ne donne justement pas l'impression d'être une valeur subjective, mais d'être dictée par l'(hétéro)normalisme. On retrouve cette idée dans le lien que Sylvie établit entre cette beauté et son idylle avec Vernon, dont le désir « l'a réconciliée avec son image » : « Ses efforts ont été payants. Les triceps et les pectoraux sont raffermis, la poitrine est soutenue. Le ventre est impeccable, les grands fessiers ont fière allure, les mollets sont assez dessinés pour affiner les chevilles. Sylvie se retourne, se regarde – belle bête » (VS1, 152). Tout son corps est perçu comme fragmenté, avec une attention précise portée sur les points de sexualisation : seins, ventre et fessiers. Sylvie ne s'observe pas avec son regard à elle, mais avec le regard (hétéro)normaliste d'objectification – voire, dans cet exemple précis, d'animalisation. C'est justement ce mécanisme qui lui fait dire, à propos de Max, un ancien amant : « Elle n'a pas envie de coucher avec lui. Mais ça la dérangerait d'imaginer qu'il y pense et qu'en la voyant il se dise ah non, finalement, elle a trop vieilli » (VS3, 218). Selon Olivesi, c'est aussi ce que révèle le *male gaze*. Il permet « de décrire avec efficacité la relation existant entre le regard, le pouvoir et le savoir, ainsi que la structure hégémonique du regard qui

---

<sup>39</sup> Voir Laura MULVEY, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, p. 6-18. Il faut préciser que cette figure masculine ne porte pas uniquement le regard des spectateur·rices, mais aussi de l'équipe réalisatrice. On peut ainsi se réclamer du *female gaze*, comme le fait Céline Sciamma dans Guillaume ERNER, « Céline Sciamma : portrait d'une réalisatrice en feu », France Culture, *L'Invité des matins*, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=WZXSniEvKdg>, consulté le 9 septembre 2021. Plus tard, Sciamma se montre également critique envers le risque d'essentialisation du *female gaze*. Voir Émilie NOTERIS, « Pour un regard féministe », *Débordements*, 2020, <https://debordements.fr/pour-un-regard-feministe#nb16>, consulté le 2 février 2022.

<sup>40</sup> Aurélie OLIVESI, « Male gaze », dans *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics* [en ligne], 2021, <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/male-gaze/>, consulté le 30 août 2021.

objectifie la personne regardée et, partant, le système de pouvoir entre celui ou celle qui regarde et celui ou celle qui est regardé·e<sup>41</sup> ».

C'est dans l'(hétéro)sexualité que ce rapport hégémonique s'observe le mieux. Dans le roman de Jelinek, le ton est donné presque d'entrée de jeu :

Nicht nur zum Erhalt des Weltfriedens tischen Männer den Frauen Lügen auf, um sie von sich abhängig zu machen, während Frauen doch was Besseres anzubieten haben, ihr ganzes Denken und Fühlen und vieles aus bunten Wollen. Es ist ja verständlich, daß wir, vor allem die mit den älteren Geschlechtern, die nicht viel gesehen haben durch die kleinen Ausstiegsluken des Körpers, uns trotzdem Fremde bleiben müssen<sup>42</sup> ! (Gi, 8)

Le passage met en exergue la position de la narratrice, qui se place du côté de Gerti et des femmes vieillissantes, et sur laquelle je reviendrai plus tard. Surtout, on y trouve l'affirmation d'une dépendance des figures féminines envers les personnages masculins du point de vue de la sexualité et en lien avec la vieillesse. Ainsi, à plusieurs reprises, le texte appuie sur la sécheresse du sexe de Gerti (Gi, 37), comparé à un objet qu'un autre doit « huiler » : « Afin que le grincement des charnières ne s'entende pas trop, car on n'ouvre pas souvent son tiroir secret. C'est qu'à côté il y a des enfants en bas âge, et même toute une tripotée<sup>43</sup> ! » (Gi, 41). Gerti se trouve dépossédée de l'usage de son sexe et de sa sexualité, à la fois par la suggestion d'un manque d'attractivité et d'une honte sociale. Seul le personnage masculin semble le mieux placé pour savoir comment procéder (hétéro)sexuellement avec les femmes vieillissantes qui, pour Janisch, sont prêtes à tout pour tromper la solitude (Gi, 48).

D'ailleurs, Gerti a parfaitement intégré ce fait : « Pendant tout ce temps elle s'est cherchée elle-même, mais à vrai dire elle cherchait plutôt, afin de savoir qui elle était, un autre homme pour la comprendre<sup>44</sup> » (Gi, 261). Son individualité dépend de Kurt, et il n'est pas question de la réaffirmer elle-même, par exemple en assumant son désir pour le gendarme et en prenant les devants de l'acte (hétéro)sexuel. Autrement, Kurt lui remémore que c'est lui qui occupe la place dominante dans la relation en la violant (Gi, 296-297). Ce rappel à l'ordre

---

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Elfriede JELINEK, *Avidité*, *op. cit.*, p. 8. « Ce n'est pas seulement pour le maintien de la paix dans le monde que les hommes débitent des mensonges aux femmes afin de les rendre dépendantes d'eux, alors que ces dernières ont tout de même mieux à offrir, toute leur pensée, tous leurs sentiments et bien des volontés volantées. Après tout, on peut comprendre que nous, surtout les femmes d'une autre génération aux parties génitales plus très jeunes et n'ayant pas vu grand-chose par les lucarnes de leur corps, devions pourtant rester étrangères à nous-mêmes ! ».

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 39. « Damit man das Quietschen der Scharniere (das Geheimfach wird nicht oft ausgezogen !) nicht so laut hört. Nebenan sind kleine Kinder, ein ganzer Haufen davon ! ».

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 249. « Die ganze Zeit hat sie nach sich selbst gesucht, aber eigentlich nach einem anderen, der sie versteht, denn dann wird sie auch wissen, wer sie ist ».

(hétéro)normaliste évoque les propos de Mona Chollet à propos du désir des vieilles femmes, « apparaissa[n]t comme grotesque et suscita[n]t la répulsion<sup>45</sup> ».

Finalement, même si Gerti prend conscience que le gendarme est uniquement intéressé par son bien et sa fortune, elle ne peut pas passer outre cette dépendance affective et sexuelle. Elle se suicide en inscrivant Kurt comme seul héritier sur son testament. Cette fin sans espoir pour l'individualité de la figure féminine est à relier à l'échec du projet littéraire d'Elfriede Jelinek. Selon Cécile Chamayou-Kuhn, Jelinek reconnaît sa propre défaite dans « l'exploration d'une esthétique à même de dire la sexualité féminine dans l'optique d'une écriture antipornographique<sup>46</sup> ». « Devant l'impossibilité d'habiller les corps de neuf, il ne reste donc plus qu'à les engoncer dans des signifiants identitaires éculés en réitérant les modalités de matérialisation des corps par le langage<sup>47</sup> », et par conséquent par le biais du *male gaze*. Cela vient expliquer la posture sociale de la narratrice parmi les femmes vieillissantes, mais qui, d'après Grabienski, Kühne et Schönert, prend narrativement ses distances de la figure de Gerti<sup>48</sup>. L'instance narrative, bien qu'appartenant au groupe minorisé, fait donc preuve d'une partialité ironique à l'égard du *male gaze* qui renforce d'autant plus les stéréotypes (hétéro)normalistes de la femme vieillissante qu'il les dénonce, par exemple en insistant sur l'interchangeabilité des femmes vieillissantes : « Voilà qu'un frisson parcourt la femme, c'est la dernière fois que je l'appelle par son nom, oh, à présent il m'a échappé, je ne l'ai peut-être jamais su, il ne se trouve nulle part ici, n'est-ce pas ? Elle m'a seulement indiqué que je devais noter tout cela<sup>49</sup> » (Gi, 461).

Pour autant, le rôle de la femme vieillissante n'efface pas totalement les individualités. Sylvie en donne d'ailleurs un contre-exemple : « [...] aujourd'hui, elle va profiter de ce corps : ils vont s'envoyer en l'air avec une fureur autrement brûlante que quand elle était jeune, et encore ignorante de l'urgence qu'il y avait à en profiter » (VS1, 153). On retrouve ici une trace de l'« anocriticism ». Roberta Maierhofer le définit comme « une approche interprétative qui comprend l'autorité de l'expérience individuelle féminine de la vieillesse et du vieillissement

---

<sup>45</sup> Mona CHOLLET, *Sorcières*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>46</sup> Cécile CHAMAYOU-KUHN, « Pour une dé-figuration du politique par la négation de l'intime féminin ? *Lust* et *Avidité* d'Elfriede Jelinek », art. cit.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Olaf GRABIENSKI, *et al.*, « Stimmen-Wirrwarr ? Zur Relation von Erzählerin- und Figuren-Stimmen in Elfriede Jelineks Roman *Gier* », *op. cit.*, p. 217.

<sup>49</sup> Elfriede JELINEK, *Avidité*, *op. cit.*, p. 436. « Da geht ein Schauer durch die Frau, ein letztes Mal nenne ich sie bei ihrem Namen, oh, der ist mir jetzt entfallen, ich hab ihn vielleicht nie gekannt, hier steht er nirgends, oder ?, ich wurde von ihr nur benachrichtigt, dies aufzuschreiben ». Pour une analyse plus approfondie de l'influence des instances narratives sur les représentations de la vieillesse féminine dans *Gier* et *Vernon Subutex*, voir April DUPONT, « Vieillesse féminine chez Virginie Despentes et Elfriede Jelinek : entre consolidation et exclusion de la norme », *Traits d'union*, n° 12, à paraître.

comme une résistance, érigeant et généralisant l'expérience de chacune en tant que norme<sup>50</sup> ». Même si Sylvie est consciente que c'est la norme qui la fait réagir de cette façon, elle décide de la détourner et de l'utiliser pour faire valoir son désir et son expérience singulière.

Maintenant que j'ai passé en revue les façons dont les figures appréhendent la vieillesse au prisme de leur corps et de leur sexualité, il est temps de sortir de ce cadre matériel pour analyser les discours plus généraux sur la vieillesse féminine.

## **II.2. Appréhender la vieillesse féminine : une question de discours ?**

« La vieillesse, c'est dans la tête » : cette expression assez répandue est une bonne illustration du *doing age* abordé en début de chapitre. Elle montre que l'âge est une question de performance qui commence, lorsqu'on est directement concerné·e, par le fait de prononcer cette phrase. La thématique discursive n'est pas nouvelle : les éléments étudiés dans la première partie sur le corps et la sexualité constituent eux aussi un discours, celui des figures sur elles-mêmes ou des autres personnages ou instances narratives sur leurs corps et leurs sexualités. D'ailleurs, si on se place du point de vue discursif, on peut déjà souligner que celles qui détiennent majoritairement la parole dans les textes sur le sujet de la vieillesse féminine sont issues de la classe bourgeoise. Même si, contrairement à Gerti, Sylvie connaît finalement le déclin social, elle s'exprime toujours sur la vieillesse à partir de sa position supérieure. Elle continue en effet de profiter de son réseau pour ses loisirs, comme le fait de se rendre gratuitement à un concert de Madonna (VS3, 205). Dans la trilogie despentienne, il existe bien une figure qui revendique une appartenance à la classe sociale inférieure : il s'agit de la Véro, dont il était question dans le deuxième chapitre. Mais même là, le discours ne concerne pas uniquement la vieillesse, mais la met en parallèle avec l'alcoolisme :

L'alcool c'est pimpant jusqu'à la trentaine, ensuite c'est la pente douce jusqu'à la cinquantaine, et sur la dernière ligne droite c'est le plus moche. Une fois ménopausée, nom de Dieu, elle est devenue un monstre. La peau gonflée, rouge, le corps déformé de vinasse, les yeux baignant dans l'idiotie. (VS3, 49)

---

<sup>50</sup> Roberta MAIERHOFER, « Der gefährliche Aufbruch zum Selbst : Frauen, Altern und Identität in der amerikanischen Kultur. Eine anokritische Einführung », dans Ursula PASERO, Gertrud BACKES et Klaus R. SCHROETER (éds.), *Altern in Gesellschaft, op. cit.*, p. 115. « [...] einen interpretatorischen Ansatz, der vor allem die Autorität der individuellen weiblichen Erfahrung im Alter/n als Widerstand versteht, die Erfahrung beliebiger Einzelner zur Norm zu erheben und zu generalisieren ».

La protagoniste énonce les effets conjugués de la ménopause et de l'alcool sur sa beauté. Les rougeurs de son corps rappellent à la fois les bouffées de chaleur typiques de cette étape biologique, en même temps que la couleur de l'alcool. Cette remarque vaut également pour le corps « déformé de vinasse », qui fait simultanément allusion à la transformation physique qui survient parfois lors de la ménopause et à la boisson qui la remplit. Cette unique représentation d'une femme vieillissante qui provient clairement d'une classe sociale inférieure n'est donc pas exclusivement consacrée à la vieillesse. Elle s'attache plutôt à décrire les addictions en lien avec la misère sociale.

D'ailleurs, pour Elke Brüns, les illustrations de la vieillesse pauvre sont quasiment inexistantes dans la littérature contemporaine. Toujours selon Brüns, la raison pour laquelle les femmes bourgeoises marquent plus positivement les images de la vieillesse réside dans le fait qu'elles vieillissent significativement en meilleure santé et qu'elles vivent ainsi plus longtemps<sup>51</sup>. Dans *Vernon Subutex*, le personnage de Gaëlle incarne une demi-exception à la règle. En effet, Gaëlle est également issue de la classe populaire, mais cette appartenance sociale n'est pas le sujet du chapitre qui lui est consacré. Plus encore, Gaëlle apparaît dans le quartier parisien gentrifié du Marais. S'agissant aussi d'un lieu d'établissement historique des communautés lesbiennes et gaies, il n'est pas surprenant de constater la fierté de la protagoniste à revendiquer son identité lesbienne, y compris en lien avec son âge. Lors d'une conversation avec son amie la Hyène, Gaëlle vante les mérites de l'expérience : « — Et ta petite copine, quand elle ne manifeste pas, elle est comment ? — Très mignonne, bombasse. Elle a vingt-cinq ans de moins que moi. En gros, dans la vie, elle attend, tandis que je me souviens. — Elle n'a pas les boules d'être avec une vieille ? — Je la baise bien. Ça rattrape » (VS2, 282). La protagoniste donne ici une démonstration de ce que Linn Sandberg nomme l'« embracing shame », défini comme étant « une position théorique qui vise à déployer les sentiments de honte, de négativité et de dégoût liés aux identités et aux vies *queer*, et dans [ce] cas aussi principalement lié au grand âge<sup>52</sup> ». Sandberg utilise ce concept pour contraster avec l'injonction à bien vieillir, qui consiste à résister à l'âge, autrement dit à le nier<sup>53</sup>. Dans l'exemple précédent, Gaëlle propose une performance qui repose sur la parodie des codes de la

---

<sup>51</sup> Voir Elke BRÜNS, « Alle aktivattraktiv und keiner arm », dans Elisabeth REITINGER, Ulrike VEDDER et Mforbe Peptual CHIANGONG (éds.), *Alter und Geschlecht : soziale Verhältnisse und kulturelle Repräsentationen*, Wiesbaden, Springer VS, 2018, p. 33-36.

<sup>52</sup> Linn SANDBERG, « The Old, the Ugly and the Queer », art. cit., p. 120. « [...] a theoretical stand that seeks to deploy feelings of shame, negativity and disgust linked to queer identities and lives, but in [this] case also saliently linked to old age ». Trad. AD.

<sup>53</sup> Voir *ibid.*, p. 121-122.

sexualité masculine. Elle détourne ainsi la honte relative à la sexualité des femmes vieillissantes à son avantage, en insistant sur le gain d'expérience plutôt que sur le déclin du corps. De plus, en choisissant les verbes « se souvenir » et « attendre » pour décrire son attitude et celle de sa compagne, elle inverse le paradigme de la jeunesse active et de la vieillesse passive : c'est Gaëlle qui est dans l'action de se remémorer, tandis qu'elle place son amante dans l'expectative. En aucun cas son vieillissement n'est synonyme d'isolement et d'exclusion, comme cela a pu être le cas pour Gerti.

Pour terminer avec *Vernon Subutex*, Sylvie offre un autre exemple de l'« embracing shame », cette fois dans le discours qu'elle tient sur son apparition dans l'espace public en tant que femme vieillissante, en compagnie d'Émilie :

« On fait un selfie ? » Elle pousse le filtre correcteur à dix et lève la main pour cadrer leurs deux visages. Elle connaît l'angle qui la favorise, creuse les joues et bombe les lèvres. Elle remarque qu'une gamine les dévisage d'un air réprobateur, sous-entendu ces deux vieilles si c'est pas malheureux qu'elles minaudent pour une photo. Mais elle l'emmerde. Son Instagram est rempli de photos d'elle qui n'ont strictement aucun rapport avec sa gueule en vrai, et si cette petite peste s'imagine qu'elle va culpabiliser de se faire plaisir... attends d'avoir mon âge, gamine, tu verras si t'aimes pas les filtres. (VS3, 205)

Sylvie fait sienne une technologie qui n'est pas de sa génération. Elle y voit en effet un moyen de paraître plus jeune, autrement dit de véhiculer une apparence (hétéro)normaliste qui semble ne pas correspondre à sa véritable identité physique. Se sentant contrainte de falsifier son image, Sylvie s'exclut elle-même consciemment des normes de beauté féminine. Elle confirme ainsi les paroles de Cécile Kiefer qui souligne la propension des femmes vieillissantes à s'évincer elles-mêmes du marché de la séduction (hétéro)sexuelle<sup>54</sup>. Mais, en même temps, Sylvie cherche justement à imiter les normes de beauté féminine (hétéro)normaliste. On a donc une nouvelle fois affaire à ce double mouvement d'exclusion et de renforcement des normes de genre. De même, le passage résonne avec les propos de Sabine Mehlmann et Sigrid Ruby, qui parlent de « l'ambiguïté de la phrase creuse [“tu es encore bien pour ton âge”], qui à travers l'“éloge” à la déviance appelle à “complimenter” la conformité à la norme et qui oscille entre visibilité et invisibilité de la vieillesse<sup>55</sup> ». Mais dans le cas de Sylvie et Émilie, cette conformité

---

<sup>54</sup> Voir Cécile KIEFER, « Ménopausées », dans Elsa DORLIN (éd.), *Feu ! Abécédaire des féminismes présents*, Montreuil, Libertalia, 2021, p. 396.

<sup>55</sup> Sabine MEHLMANN, Sigrid RUBY, « Einleitung : “Für Dein Alter siehst Du gut aus !” Körpernormierungen zwischen Temporalität und Medialität », dans Sabine MEHLMANN et Sigrid RUBY (éds.), « *Für Dein Alter siehst Du gut aus !* », *op. cit.*, p. 10. « Die Doppelbödigkeit der Floskel [“Für dein Alter siehst du gut aus”], die mit dem “Lob” der Abweichung zugleich das “Lob” der Normerfüllung aufruft und zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit des Alter(n)s oszilliert [...] ». Trad. AD.



est factice, puisque garantie par un artifice technologique : c'est justement ce qui leur vaut des regards réprobateurs. La jeune inconnue est justement capable d'identifier les deux protagonistes comme « deux vieilles » probablement plus en raison de l'usage du selfie qu'à des signes de vieillesse clairement interprétables en tant que tels. Ainsi, son regard accusateur souligne cet écart entre la réalité et la mise en scène de l'identité numérique de Sylvie, entre âge physique et âge performé. Le jugement de la jeune fille est donc la conséquence d'une tentative ratée d'(in)visibilité qui rend le corps vieillissant d'autant plus visible<sup>56</sup>. Mais au lieu de ressentir la honte escomptée, Sylvie décide d'embrasser ce sentiment. En assumant ses actes, elle revendique son appartenance à la catégorie des femmes vieillissantes, mais alimente de cette façon un discours clivant entre jeunesse et vieillesse, au même titre que la critique contenue dans le regard de l'inconnue.

Enfin, les propos excluants se retrouvent également chez Eli, la protagoniste de *Schoßgebete*. Comme les autres romans, celui de Charlotte Roche ne laisse qu'une place minimale à la vieillesse. En tous cas, Eli commence par aborder la vieillesse de manière très positive et valorisante. Elle confie la fierté qu'elle ressent vis-à-vis de ses cheveux et de ses poils blancs (S, 239-240), souvent considérés comme les premiers signes de l'âge. Mais ce ton encourageant se mue rapidement en mépris pour les femmes qui ont recours à la teinture :

Ich respektiere Menschen mit grauen Haaren sehr viel mehr als Menschen mit gefärbten Haaren. Ich verachte Frauen mit gefärbten Haaren, weil sie nicht zu ihrem Alter stehen können. Wen wollen die eigentlich verarschen mit der Haarfärberei ? Man sieht doch immer an ihrem Hals, wie alt sie sind. Der Hals der Frau ist wie die Lebensringe des Baumes, man kann nicht pfuschen. Da kann man das mit den Haaren auch sein lassen und sich einfach dran gewöhnen, dass man überraschenderweise, wie alle anderen auch, älter wird. Neben den grauen Haaren an den Schläfen werden auch manche Schamhaare grau. Was machen eigentlich die Pfuscherhaarfärbefrauen mit ihren grauen Schamhaaren ? Auch färben<sup>57</sup> ? (S, 240-241)

La protagoniste exprime ici un point de vue assez radical contre les femmes qui tentent de suivre les normes de beauté malgré leur avancée en âge et les marques qui deviennent de plus en plus

---

<sup>56</sup> Visible ici au sens de la visibilité du hors-norme.

<sup>57</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts*, op. cit., p. 287. « J'ai bien plus de respect pour les gens qui ont des cheveux blancs que pour ceux qui les font teindre. Je méprise les femmes qui ont des cheveux colorés car elles n'acceptent pas leur âge. Elles pensent tromper qui avec leur coloration à la noix ? Leur âge se lit de toute façon à leur cou. Le cou des femmes, c'est comme les anneaux de vie des arbres, on ne peut pas tricher. Alors on n'a qu'à laisser tomber toutes ces histoires de coloration ! Il faut s'habituer à l'idée que, contre toute attente, nous vieillirons nous aussi comme tout le monde. Que font d'ailleurs les tricheuses à coloration avec leur toison grisonnante ? Elles la colorent aussi ? ».

visibles. On le constate à travers son ton ironique, son registre familier, mais aussi grâce au vocabulaire employé de la contrefaçon. Les occurrences du verbe allemand « pfsuchen », qui désigne entre autres le fait de camoufler une vérité moins rutilante, et de son dérivé « Pfsucher » en attestent. Le suffixe péjoratif « -ei », comme dans « Haarfärberei » – au lieu du mot neutre « Haarfärben » – marque également le mépris d’Eli pour cette méthode.

D’ailleurs, partant de son point de vue hétérosexuel, il s’agit justement pour les femmes d’assumer une réalité biologique de toute façon inévitable et pour les hommes d’accepter leurs femmes telles qu’elles vieillissent (S, 254). Cela ne serait donc qu’une question de volonté et pas de représentations. Pourtant, Eli n’est pas étrangère à l’importance de véhiculer d’autres images de la féminité, étant donné que c’est ce qui lui a permis de passer outre son complexe et de tolérer sa petite poitrine (S, 258). Ainsi, cette dernière remarque sert à illustrer le propos de départ de ce chapitre : la vieillesse est encore peu envisagée comme une construction sociale, et par conséquent difficilement sujet de déconstruction<sup>58</sup>.

• • •

Pour conclure ce dernier chapitre de la première partie, il est important de rappeler que les figures du corpus qui expriment ou représentent la vieillesse restent peu nombreuses, et ce bien que le vieillissement soit une étape incontournable de la vie.

On a vu que les incarnations de la vieillesse se catégorisent en deux groupes. D’abord, les deux trilogies du corpus principal proposent toutes les deux des pistes de réflexion sur la vieillesse de manière générale, sans distinction de genre. La protagoniste de Klüssendorf envisage la vieillesse de manière pragmatique, respectueuse et apaisée ; les deux exceptions que représentent la vieille dame aveugle et Fräulein Jungnickel sont abordées soit de façon nuancée, soit négativement en lien avec le paramètre de la santé mentale qui reflète la propre situation d’April. À l’inverse, les illustrations générales de la vieillesse dans *Vernon Subutex* et *Gier* sont marquées par leur caractère péjoratif. La trilogie despentienne introduit une dimension inédite à la perspective de la vieillesse, à savoir la perspective culturelle. Autrement, elle partage avec le roman de Jelinek une vision des corps vieillissants tournée vers l’obscène.

Concernant la vieillesse féminine en particulier, les figures qui en font état sont encore moins nombreuses, et appartiennent majoritairement à une classe sociale élevée. De plus, la quasi-invisibilité des femmes vieillissantes est d’abord le résultat d’un double mouvement de

---

<sup>58</sup> Mais la question se pose de savoir si la difficulté à ébranler les normes, sous couvert d’interroger les comportements individuels, n’est pas un trait spécifique de *Schoßgebete*. Je traiterai cet aspect plus en détail dans la deuxième partie de cette recherche.

renforcement et d'exclusion des normes de genre et de beauté féminine. On assiste, dans *Vernon Subutex* comme dans *Gier*, à une fragmentation des corps qui appuie leur perte de potentiel (hétéro)sexuel. Cela fait naître chez les protagonistes une dépendance encore plus forte au regard et à l'attention masculines, et une envie encore plus intense de se conformer aux normes. Parallèlement, leurs efforts pour continuer d'être perçues comme des femmes, au sens (hétéro)normaliste du terme, les déshumanisent. Dans le cas de Gerti, ils la ridiculisent même aux yeux des personnages masculins et d'une instance narrative qui parodie le *male gaze*. Chez Sylvie, le morcellement du corps va jusqu'à l'animalisation, considérée ici comme une forme d'objectification. Pour Linn Sandberg, « performer un soi sexuel de façon désirable et culturellement intelligible correspond tout à fait au fait de performer un soi d'un âge en particulier<sup>59</sup> ». La caractéristique principale de la femme vieillissante (hétéro)normaliste appelle donc à une performance cohérente du genre en fonction de l'âge et de l'âge en fonction du genre. Cette double injonction à l'harmonie laisse encore moins de place à l'individualité que les autres rôles étudiés jusqu'à présent. Mais la vieillesse n'est pas qu'une question de corps et de sexualité. C'est au niveau discursif plus général, qui exprime les positionnements personnels, qu'on retrouve quand même une version en demi-teinte de la femme vieillissante. Tant les figures de Despentes que la protagoniste de Roche revalorisent l'expérience de la vieillesse par leurs propos. Mais Sylvie et Eli – les personnages non *queer* – basent ce nouvel argumentaire sur le mépris d'autres femmes plus jeunes ou refusant les signes de la vieillesse. C'est l'occasion de souligner au passage que, dans l'ensemble de cette partie, il a plus souvent été question de concurrence que de coopération entre les personnages de l'(hétéro)normalisme qui arrivaient malgré tout à tirer parti de leurs singularités.

Les textes français et germanophones se rejoignent donc principalement sur la complexité à faire cohabiter genre, âge et individualité, au point d'envisager difficilement de les représenter en dehors d'une certaine classe sociale aisée.

---

<sup>59</sup> Linn SANDBERG, « The Old, the Ugly and the Queer », art. cit., p. 131. « performing a sexual self in desirable and culturally intelligible ways is very much about performing a particular aged self ». Trad. AD.

# Enfin : des singularités au sein de l'(hétéro)normalisme

Dans *deviante Subjekte*, Sabine Hark met en garde contre un des dangers du concept d'identité, à la fois au cœur des études féministes et de genres et en même temps sujet à l'essentialisation et à la fixité<sup>1</sup>. Voilà le point commun que partagent les romans du corpus principal : ils présentent simultanément un chemin (hétéro)normaliste unique que les figures féminines doivent suivre pour être intelligibles en tant que telles, pour être (in)visibles. Mais les textes donnent également à voir la multitude de tentatives de s'écarter de la voie des normes par le biais de la revalorisation de la singularité.

Ce chemin (hétéro)normaliste se décrit en plusieurs étapes. D'abord, la première condition d'(in)visibilité réside dans le fait d'être visible en tant qu'individu (hétéro)sexuel au travers de la conformité aux normes d'apparence. Que ce soit dans *Vernon Subutex* ou dans la trilogie d'Angelika Klüssendorf, qui traitent respectivement de la grosseur et de la maigreur, les protagonistes souffrent de ne pas être conformes. Dans une perspective intersectionnelle, *Irgendwo in diesem Dunkel* de Natascha Wodin permet de mettre en lumière l'idée d'une injonction raciale de la beauté qui ne tolère que la blancheur occidentale, ou au moins aucun signe ethnique qui viendrait la contredire. Une fois passée la condition de la conformité aux normes esthétiques, l'accès à l'(hétéro)sexualité est, lui aussi, normalisé. Une (hétéro)sexualité dite « excessive » est source de jugement et de marginalisation. Cela se produit lorsque la sexualité excède le cadre du couple ou qu'elle est synonyme de réappropriation du désir et du plaisir, même en tant qu'objet (hétéro)sexuel ou à visée d'intégration. C'est ce qu'on retrouve en tout cas dans la trilogie despentienne et dans le roman de Wodin. Quand la sexualité entre dans les clous de l'(hétéro)normalisme, c'est alors l'individualité qui est cette fois niée, comme dans le cas de la protagoniste de Klüssendorf.

Dans une suite logique, la seconde étape de l'(hétéro)normalisme est celle symbolisée par le rôle de compagne ou d'épouse, qui permet une application du rôle d'individu (hétéro)sexuel. Ce rôle est plus prégnant dans le corpus allemand. Les deux romans de Roche qui sont étudiés pour l'occasion tournent essentiellement autour de la sexualité conjugale en tant que ciment du couple, qu'il s'agisse de s'y consacrer toute entière ou de reproduire les

---

<sup>1</sup> Voir Sabine HARK, *deviante Subjekte*, op. cit., p. 29-30.

rapports de domination au sein de la relation extra-conjugale lesbienne. April, la protagoniste de Klüssendorf, fait état quant à elle de son rôle de compagne puis d'épouse au quotidien. Les aspérités de son histoire personnelle, teintée de maltraitance maternelle, la rendent affectivement dépendante à un contexte familial stable, pour lequel elle met ses propres désirs entre parenthèses. Les trois textes ont en commun de faire ressortir les tentatives – souvent infructueuses ou incertaines – des figures pour continuer à préserver leur individualité, sans jamais nommer clairement les mécanismes de pouvoir à l'œuvre. Face à cela, le corpus français propose des représentations qui viennent clairement les questionner, comme celle de Marie-Ange, qui n'en bataille cependant pas moins qu'April pour ce qui est de faire vivre ses désirs singuliers. Son portrait a aussi l'intérêt de souligner que les illustrations du rôle de compagne sont essentiellement issues de la classe bourgeoise – exception faite de la Véro dans la trilogie despentienne, mais dont la sexualité conjugale est encore plus marquée par les codes (hétéro)normalistes.

La plupart des figures féminines en couple étant mères, la troisième étape du chemin (hétéro)normaliste est celle de la maternité. Du côté du corpus allemand comme du corpus français, ce rôle est le plus sujet à la fois à la sacralisation et à la profanation. Les textes étudiés se partagent le point commun, au niveau discursif, de la sincérité souvent teintée d'ironie sur la véritable expérience maternelle individuelle. Cela sert de fait directement à la révélation de la singularité, même si les protagonistes confient avoir des difficultés à la concilier avec leur rôle de mères. Pour les mères célibataires, la complexité réside dans le fait d'entretenir une sexualité, prouvant au passage que le cadre idéal de la maternité est celui du couple. Par ailleurs, deux différences majeures s'observent entre les deux corpus. Comme pour le rôle de compagne, ce sont les représentations bourgeoises qui dominent dans le corpus allemand et le corpus français qui donne la parole aux autres figures issues des classes sociales inférieures. L'exception réside ici dans la trilogie de Klüssendorf, dans laquelle la classe sociale n'est pas un sujet littéraire à proprement dit, la protagoniste ne remettant pas frontalement en question le régime socialiste dans lequel elle vit. La deuxième différence s'établit dans la place du corps vis-à-vis de la maternité. Le corps est en effet beaucoup plus réinvesti dans les tentatives de démythification de la maternité dans le corpus allemand. Cela peut éventuellement s'expliquer par le fait que la maternité est plus fortement chargée idéologiquement en Allemagne qu'en France. Dans tous les cas, les analyses conjuguées permettent de dresser la représentation (hétéro)normaliste sacralisée de la maternité – une mère blanche, bourgeoise, entretenant une connivence symbiotique, à la fois spirituelle et charnelle, avec son enfant – en même temps que les moyens de défaire cette image.

La maternité apparaît donc comme le point culminant de l’(hétéro)normalisme, celui censé garantir le bonheur au sein de la famille, place privilégiée de deux des trois rôles mentionnés, et à laquelle le premier rôle mène irrémédiablement. De manière générale, la cohabitation difficile mais toujours palpable de l’individualité et de l’(hétéro)normalisme va dans le sens des propos d’Antke Engel : « Pour la majorité des sujets, l’adressage [*Adressierung*] en tant que soi possible intervient sous la forme d’une promesse, la promesse qu’ils peuvent être individuels et extraordinaires, sans devoir abandonner les privilèges du confort hétéronormatif<sup>2</sup> ». Pourtant, bien que sous l’influence forte de la norme, tous ces rôles ont pour trait commun leur caractère éphémère. Après la mère se trouve la femme qui vieillit. Les œuvres du corpus se rejoignent à la fois sur le manque de représentations de la vieillesse et sur l’idée que l’âge rend encore plus complexe le discernement des individualités. Cela s’explique par une vision générale mitigée du vieillissement, entre sollicitude et dégoût. Cette perception se retrouve exacerbée en ce qui concerne la vieillesse féminine : les corps vieillissants sont fragmentés et présentés sous l’angle de la sexualité obscène, dans leur aspect ou leur désir grossiers. Cette adoption exagérée, voire parodique du *male gaze* peut consister en une stratégie de dénonciation des stéréotypes, comme c’est le cas dans *Gier*. De son côté, *Vernon Subutex* propose une revalorisation de la vieillesse par l’expérience en la figure de Gaëlle, dont l’identité lesbienne joue néanmoins dans cette réappropriation du vieillissement. Sylvie et Eli, protagoniste de *Schoßgebete*, font également preuve de ce que Linn Sandberg appelle l’« embracing shame », mais dans un discours à l’encontre des autres femmes plus que de la norme elle-même. Elles renforcent ainsi une conception clivante des identités en tant qu’unités.

Finalement, l’analyse permet de déterminer ce qui constitue justement l’(hétéro)normalisme tout au long de ses étapes : sa faculté à contenir les individualités, autrement dit les incohérences, au sein de ce qui apparaît comme une seule et unique possibilité. Pourtant, les rôles se succèdent, ou au moins se transforment, prouvant le caractère finalement construit et contingent de l’identité. Les représentations du genre féminin, au milieu d’autres paramètres comme la race, la classe sociale, l’état de santé ou l’âge, semblent donc toujours être au cœur d’un conflit paradigmatique entre, d’un côté, la fluidité intrinsèque des identités et, de l’autre, la nécessité de l’intelligibilité fixe. Sam Bourcier, au micro de Lauren Bastide,

---

<sup>2</sup> Antke ENGEL, « Gefeierte Vielfalt. Umstrittene Heterogenität. Befriedete Provokation. Sexuelle Lebensformen in spätmodernen Gesellschaften », *op. cit.*, p. 53. « Für die majoritären Subjekte erfolgt die Adressierung als mögliches Selbst in Form eines Versprechens, nämlich des Versprechens, dass sie individuell und außergewöhnlich sein können, ohne die Privilegien heteronormativer Behaglichkeit aufgeben zu müssen ». Trad. AD.

suggère justement un moyen de résoudre cette double contradiction entre normes et individualités, entre fluidité et rigidité de l'intelligible. Il s'agit de prendre conscience que les genres ne sont pas que des normes, mais également et surtout *des performances*<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Voir Lauren BASTIDE, « La révolution transféministe avec Sam Bourcier », *La Poudre*, n° 87, <https://open.spotify.com/episode/1pHTTAc2UBFhMh8TRVuPTq>, consulté le 25 mai 2022.

# Partie II : Vers une individualité libre et collective ?

*Je suis cette*

*Réponse*

*Être moi*

*Was könnte es sein ?*

*Être et s'admettre*

*Se connaître et se reconnaître<sup>1</sup>.*

## **Au commencement : l'individu (féminin) libre et épanoui, le sujet privilégié de la Spätmoderne ?**

Dans sa contribution à l'ouvrage *Feminismus und Freiheit*, Susanne Maurer met le doigt sur un principe cher à Judith Butler : celui de la vie vivable, ou encore la viabilité de la vie<sup>2</sup>. En effet, dans *Défaire le genre*, Butler explique :

[...] les différences de position et de désir posent les limites de l'universabilité en tant que réflexe éthique. La critique des normes de genre doit se situer dans le contexte des vies telles qu'elles sont vécues et doit être guidée par la question de savoir ce qui permet de maximiser

---

<sup>1</sup> Cette citation est tirée du texte de slam de Bilal Benbarek, Juliette Delattre et Maxime Lemaître, écrit à l'occasion des ateliers de slam organisés auprès de la classe de terminale AbiBac (2020-2021) du lycée Antoine Watteau à Valenciennes. Ces ateliers se sont déroulés dans le cadre de ma mission de médiation scientifique en partenariat avec Ombelliscience et l'Université de Lille. J'en profite ici pour remercier celles et ceux qui ont porté le projet à mes côtés : Camille de Visscher et Pauline Leroy de l'Université de Lille, Nicolas Brazier d'Ombelliscience, Prescillia Ben et Albert Morisseau-Leroy du Labo des histoires Hauts-de-France. Pour finir, un grand merci à celles et ceux sans qui cette très belle expérience aurait été impossible : Bilal Benbarek, Anne-Lise Bourla, Gabriel Dalmon, Marine Delaporte, Juliette Delattre, Louise Delfosse, Éloïse Fossé, Stéphane Harbonnier, Assma Idbhamane, Maxime Lemaître, Mathilde Masse, Mehrris Messaoudène, Matthias Pommeray, Adèle Verlynde et, bien sûr et pour toujours, Madame Ilsabe Hofstetter.

<sup>2</sup> Voir Susanne MAURER, « Freiheit zum Dissens ? Dissens als "hot issue" und Gradmesser von "Freiheit" am Beispiel emanzipatorischer Bewegungen und Bestrebungen », dans Barbara GRUBNER, Carmen BIRKLE et Annette HENNINGER (éds.), *Feminismus und Freiheit : geschlechterkritische Neuaneignungen eines umkämpften Begriffs*, Sulzbach/Taunus, Ulrike Helmer Verlag, 2016, p. 56.



les chances d'une vie vivable et de minimiser la possibilité d'une vie insupportable ou même d'une mort sociale ou littérale<sup>3</sup>.

Dans ces mots transparait le désir de Butler d'accorder une importance particulière à l'épanouissement individuel. Mais cela signifie surtout que cette réalisation heureuse de soi ne peut dans un premier temps être atteinte que dans la singularité : Butler ne parle pas de « vies vivables », mais instaure une réflexion au cas par cas. Or, tel que je l'ai montré dans la partie précédente, l'individualité de certaines figures littéraires féminines est comprimée par les rôles socio-culturels en tant qu'expression des normes de genres. La manière de se conformer aux rôles, et notamment de s'en écarter, indique en effet que les identités des protagonistes sont loin d'être fixes et peuvent échapper à l'essentialisation. Savoir s'il est nécessaire de se libérer de ces rôles relèverait du jugement et importe finalement peu. La question porte plutôt sur les moyens mis en œuvre par les figures principales pour vivre librement leur identité singulière, pour percevoir dans les genres et dans les sexualités autre chose que des normes.

Comme l'expliquent Barbara Grubner, Carmen Birkle et Annette Henninger, la liberté n'a jamais cessé d'être une motivation essentielle qui guide les différents mouvements féministes partout dans le monde<sup>4</sup>. Pour autant, c'est aussi une notion qui englobe une multitude d'interprétations et de réalités. Il est donc nécessaire de choisir une acception de la liberté pertinente pour la suite de l'analyse.

Dans leur introduction, les auteures réinvestissent les réflexions du philosophe britannique Isaiah Berlin sur les divers emplois du terme « liberté ». L'un d'entre eux est retranscrit en allemand par l'expression « Freiheit von », qui renvoie en français au fait de se libérer d'une contrainte, une signification alors très proche de la *libération*. Une autre forme de liberté, en revanche, est la « Freiheit zu » : on se libère dans le but d'agir, de réaliser une action. Autrement dit, la liberté n'est pas la finalité, elle est le moyen. Je la traduis en français par *liberté d'entreprendre*. C'est ce sens de la liberté qu'adopte Simone de Beauvoir quand elle parle de l'émancipation des femmes. Selon Grubner, Birkle et Henninger analysant la liberté chez Beauvoir, les femmes ne peuvent vraiment obtenir la liberté que lorsqu'elles cessent

---

<sup>3</sup> Judith BUTLER, *Défaire le genre* [2004], trad. Maxime CERVULLE et Joëlle MARELLI, Paris, Éditions Amsterdam, 2016, p. 20-21.

<sup>4</sup> Voir Barbara GRUBNER, Carmen BIRKLE, Annette HENNINGER, « Freiheit. Zur Problematik eines großen Begriffs und der Notwendigkeit, ihn (gerade jetzt) nicht aufzugeben », dans Barbara GRUBNER, Carmen BIRKLE et Annette HENNINGER (éds.), *Feminismus und Freiheit : geschlechterkritische Neuaneignungen eines umkämpften Begriffs*, *op. cit.*, p. 7.

d'avoir peur de la fragilisation identitaire qu'elle implique et qu'elles commencent à entreprendre des actions en tant qu'individus<sup>5</sup>.

Ainsi, la liberté telle que la pratiquent certaines femmes du corpus et telle qu'elle est donc interprétée dans cette partie apparaît comme une notion paradoxale. Elle émane à l'origine de la volonté d'une figure littéraire de se sortir des rôles socio-culturels qui doivent lui être attribués ou qui la compriment déjà. En même temps, elle fragilise l'identité de cette figure féminine qui s'écarte du chemin (hétéro)normaliste et la place dans une position *a priori* inconfortable. Cela soulève divers questionnements : que signifie une éventuelle resignification de l'individu en dehors de l'(hétéro)normalisme pour sa propre identité et sa manière de la percevoir ? Cette resignification permet-elle la liberté individuelle d'entreprendre ? Cette liberté est-elle nécessairement épanouissante ? Va-t-elle uniquement dans le sens d'une dépolitisation de l'individu, dont la liberté acquise devient privée, comme se le demande Antke Engel<sup>6</sup> ?

Lorsqu'elles reprennent les observations d'Isaiah Berlin, Grubner, Birkle et Henninger expliquent que, si le terme de liberté est tant controversé au sein des divers mouvements féministes, c'est qu'il est conceptuellement lié au libéralisme, à la logique de marché et à l'exploitation des minorités<sup>7</sup>. Parallèlement à cela et comme le suggèrent Gundula Ludwig et Antke Engel, la recherche de l'individualité dans la liberté d'entreprendre peut en effet être symptomatique d'un conditionnement qui valorise la différence. Le but consisterait à valoriser les différences comme contrastes pour faire vivre la norme et à faire émerger de nouveaux·elles consommateur·rices se sentant valorisé·es et ainsi dépossédé·es de leur poids politique. Ludwig désigne ce phénomène comme intrinsèque à la pensée néolibérale<sup>8</sup>, tandis qu'Engel et Andreas Reckwitz préfèrent parler de *Spätmoderne*. Selon Engel, les sociétés modernes avancées du XXI<sup>e</sup> siècle critiquent l'universalisme et les dualismes pour donner plus d'importance à la divergence et au pluralisme<sup>9</sup>. D'après Reckwitz, les sociétés modernes avancées, que je renommerai en accord avec sa reformulation les sociétés des singularités, sont celles dans lesquelles prime depuis les années 1970 une logique sociale du particulier, en opposition à la

---

<sup>5</sup> Voir *ibid.*, p. 18.

<sup>6</sup> Voir Antke ENGEL, *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus*, *op. cit.*, p. 67.

<sup>7</sup> Voir Barbara GRUBNER, Carmen BIRKLE, Annette HENNINGER, « Freiheit. Zur Problematik eines großen Begriffs und der Notwendigkeit, ihn (gerade jetzt) nicht aufzugeben », *op. cit.*, p. 9.

<sup>8</sup> Voir Gundula LUDWIG, « Freiheitsversprechen und Technologien der Macht. Transformationen des Sexualitätsdispositivs und das Begehren nach dem neoliberalen Staat », *op. cit.*

<sup>9</sup> Voir Antke ENGEL, « Gefeierte Vielfalt. Umstrittene Heterogenität. Befriedete Provokation. Sexuelle Lebensformen in spätmodernen Gesellschaften », *op. cit.*, p. 43.

logique sociale du général des sociétés modernes<sup>10</sup>. Dans ces sociétés des singularités, on assiste donc à une vraie ode à la différence, qu'Engel retranscrit dans l'introduction de son ouvrage *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus* :

Es lässt sich ein gewisses Zelebrieren von Differenz verzeichnen : Differenzen werden weniger als Problem, Nachteil oder tragisches Schicksal denn als erfreuliches Spektakel oder als kulturelles Kapital präsentiert. Wird doch einmal Bezug auf soziale Ungleichheit und Diskriminierung genommen, so sicherlich nicht, um strukturelle Gewaltverhältnisse wie Rassismus, Hetero-/Sexismus, Körpennormativität oder kapitalistische Ausbeutung zu thematisieren und zu zeigen, wie diese hierarchisierte Differenzen hervorbringen. Vielmehr werden, da es höchst populär ist, jegliche Opfererzählung zu vermeiden, Diskriminierungen als « Aktivierungsenergie » zur Steigerung persönlicher Leistungsfähigkeit angesehen<sup>11</sup>.

Pour autant, la reconnaissance de ces différences ne se fait pas au nom de l'épanouissement individuel, mais s'inscrit dans le phénomène d'intégration projective. Engel le décrit comme le processus par lequel l'individu s'intègre grâce à sa différence, qui n'est plus perçue ici comme le distinguant des autres, mais comme faisant paradoxalement de l'individu un sujet normalisé<sup>12</sup> dans les sociétés modernes avancées. Celles et ceux qui savent tirer parti de leur altérité au-delà de son éventuel caractère discriminatoire illustrent de cette façon un double enjeu. Dans un premier temps, iels s'incluent pleinement par leur individualité, au point que la singularité comme nouvelle injonction les normalise ; dans un second temps, les divergences qui les constituent représentent d'infinies possibilités de ciblage pour la logique du marché sur laquelle repose le néolibéralisme<sup>13</sup>. Finalement, l'intégration projective, qui se traduit par la performance et la revendication d'une singularité normalisée, contribue à la consolidation de la

---

<sup>10</sup> Voir Andreas RECKWITZ, *Die Gesellschaft der Singularitäten : zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin, Suhrkamp, 2017, p. 12.

<sup>11</sup> Antke ENGEL, *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus*, op. cit., p. 13. Trad. AD : « Une certaine célébration de la différence se laisse observer : les différences sont moins présentées comme un problème, un désavantage ou un destin tragique que comme un joyeux spectacle ou un élément du capital culturel. Si l'inégalité sociale et la discrimination sont évoquées, ce n'est sûrement pas pour parler et dénoncer des rapports de pouvoir structurels, tels que le racisme, l'(hétéro)sexisme, la normativité corporelle ou encore l'exploitation capitaliste, qui découlent de la hiérarchisation des différences. Au contraire, étant donné qu'éviter les divers témoignages de victimes est devenu très à la mode, les discriminations sont vues comme une « énergie d'activation » qui augmente la productivité personnelle ».

<sup>12</sup> Normalisé est un terme utilisé par Engel et Ludwig, qui est compris dans le prolongement de la théorie de Link. La normalisation désigne le désir de la normativité d'influencer l'échelle de perception de la normalité dans une société donnée grâce à ses instruments étatiques et juridiques. À titre d'exemple, les deux chercheurs parlent en particulier d'hétéronormalisation et l'illustrent par le Pacs (*Lebenspartnerschaftsgesetz* en Allemagne) pour les couples de même sexe. En donnant la possibilité à ces couples de s'unir, leur différence est certes reconnue, mais à condition que ces individus se plient aux pratiques dominantes, ici l'établissement contractuel du couple (hétérosexuel). Leurs individualités sont donc hétéronormalisées.

<sup>13</sup> Voir Antke ENGEL, *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus*, op. cit., p. 138.

hiérarchie des différences, car des différences persistent qui ne peuvent être source de pleine intégration. D'une certaine manière, le contrôle de l'individualité dans la *Spätmoderne* participe donc au renforcement des arrangements postpatriarcaux de Macé<sup>14</sup>. Dans cette perspective, le désir d'une vie (hétéro)normaliste, c'est-à-dire reconnue comme telle par les instances gouvernementales, mais surtout sur l'échelle subjective des autres individus d'une société donnée, continue à primer. Pour les femmes du corpus étudiées jusqu'à présent, ce désir se trouve dans la position double qu'elles occupent. Certaines figures littéraires féminines aspirent en effet à performer le « soi possible », part idéalisée, mais, selon Engel, non réalisable de l'existence<sup>15</sup>. Elles cherchent désespérément à rester dans la normalité grâce aux rôles socio-culturels vus précédemment, tout en souhaitant s'épanouir par leur singularité, par l'élaboration et le maintien de stratégies de résistances déjà palpables dans la première partie. Dans cette deuxième partie, on se penchera plus particulièrement sur ces stratégies de résistance. Mais je voudrais surtout parler des protagonistes qui ouvrent la voie, c'est-à-dire qui s'éloignent d'emblée de l'(hétéro)normalisme et définissent leur identité en dehors de celui-ci : les lesbiennes, les personnages trans et toutes celles qui dévoilent des pratiques *queer* de la sexualité, performant le genre et questionnent le dualisme féminin/masculin.

Un premier enjeu consiste donc à prendre conscience de la tension au sein de l'individualité et de son potentiel revers individualiste dans les sociétés modernes avancées. Alors, j'en viens logiquement à me demander si la performance de la singularité telle qu'elle est opérée par les protagonistes sert systématiquement (systémiquement ?) un but néolibéral de maintien de la norme par la consolidation de la hiérarchie des différences. Ce questionnement s'apparente à celui de Sabine Hark, exposé dans son ouvrage *deviante Subjekte*. L'auteur-e y interroge l'identité politique lesbienne : comment s'en réclamer sans naturaliser cette différence et consolider la discrimination qui en découle ? De manière générale, les identités sont au cœur de la plupart des luttes politiques. Cependant, selon Hark, elles peuvent vite jouer en défaveur de leur propre légitimation, puisqu'elles sont souvent considérées comme des « catégories fixées, essentielles, c'est-à-dire pré-politiques et singulières<sup>16</sup> », au sens d'univoques. Pour

---

<sup>14</sup> Voir Éric MACE, *L'Après-patriarcat*, *op. cit.*, p. 13. Pour rappel, les arrangements postpatriarcaux désignent la forme plus subtile que prend le patriarcat aujourd'hui, principalement en Occident : « d'un côté la fin de l'asymétrie de genre comme nécessaire et légitime, de l'autre l'héritage d'un différentialisme culturel et d'une organisation sociale issus du patriarcat qui rend toujours possible la persistance d'une fabrique des inégalités de genre ».

<sup>15</sup> Voir Antke ENGEL, *Bilder von Sexualität und Ökonomie*, *op. cit.*, p. 45. L'auteur-e parle de « mögliches Selbst ».

<sup>16</sup> Sabine HARK, *deviante Subjekte*, *op. cit.*, p. 30. « Ein häufig wiederkehrendes Problem stellt allerdings die womöglich unbeabsichtigte Tendenz dar, politische Identitäten als fixierte, essentielle, d.h. präpolitische, singuläre Kategorien zu behandeln ».

qu'un groupe politiquement organisé soit intelligible, il doit se revendiquer d'une identité fixe et unique, qui ne correspond pas forcément aux vécus multiples et personnels des individus qui le composent. Ainsi, Hark ajoute :

Eine vielversprechende Alternative scheint da die Verschiebung von Identität zu Identitäten zu sein. Doch solche Versuche der Pluralisierung verschieben lediglich die Probleme, die mit Fragen von Identität und Identitätspolitik angesprochen sind, als sie tatsächlich anzugehen. Denn oft wird in den Vorstellungen von Koalition ein Ort phantasiert, an dem alle verkörperten Identitäten sichtbar vertreten sein könnten als parallele und nach wie vor kohärente Formen von Identität. [...] Eine Vorstellung also des politischen Raumes als topographischem Raum, in dem « alle » irgendwann authentisch vertreten sein werden, und die Konstitution dieser Identitäten in nicht näher bezeichneten Außerhalb des politischen Raumes geschieht<sup>17</sup>.

C'est donc également la « reconnaissance de la différence<sup>18</sup> » qui est interrogée. Un point central de l'agir<sup>19</sup> et du lien politiques réside dans la reconnaissance de la différence *dans* l'identité et pas *entre* des identités nécessairement fixes. Hark affirme que l'étanchéité des identités mène à l'immobilisation du champ politique<sup>20</sup>, car ce dernier n'est alors plus le résultat d'une performance représentative des identités plurielles dans l'espace public<sup>21</sup>. Pour autant, Hark ne s'inscrit pas dans une démarche anti-identités, mais préfère questionner l'identité en termes de construction, en termes d'*agir* plutôt que d'*être*, sous l'influence manifeste de la philosophie politique de Hannah Arendt.

Au regard des termes explicités et des pistes de réflexion lancées dans cette introduction, cette deuxième partie vise à prouver que les expressions de la singularité des figures littéraires et l'acquisition d'une liberté individuelle d'entreprendre rendent possible la resignification des genres en dehors des normes, et réciproquement. Le constat de cette interdépendance amène cependant à interroger la notion-même d'identité et sa dimension politique dans la

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 57. Trad. AD : « Une alternative prometteuse semble être ici de glisser de l'identité aux identités. Cependant, ces tentatives de pluralisation, plutôt que de les affronter, ne font que déplacer les problèmes évoqués par les questions de l'identité et de la politique de l'identité. Car souvent, en s'imaginant la coalition, on fantasme un lieu dans lequel toutes les identités incarnées peuvent être clairement représentées en tant que formes identitaires parallèles et aussi cohérentes qu'avant. [...] Une représentation, donc, de l'espace politique comme espace topographique, dans lequel "tous·tes" seront à un moment représenté·es de manière authentique et dans lequel la constitution de ces identités se produit à l'extérieur vaguement désigné de l'espace politique ».

<sup>18</sup> Antke ENGEL, *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus*, op. cit., p. 14.

<sup>19</sup> Voir Hannah ARENDT, *Vita activa oder Vom tätigen Leben* [1958], München, Piper, 1994, p. 14. Arendt parle des trois activités qui constituent la *vita activa* : le travail (Arbeiten), l'œuvre (Herstellen) et l'action (Handeln). Contrairement à la traduction française, je choisis de transcrire littéralement ces verbes substantivés : le travailler, l'œuvrer et l'agir. À mon sens, cela rend mieux compte du processus actif de chacune de ces activités.

<sup>20</sup> Voir Sabine HARK, *deviante Subjekte*, op. cit., p. 19.

<sup>21</sup> Voir Hannah ARENDT, *Vita activa*, op. cit., p. 165. C'est l'agir et le parler qui permettent la performance dans la réalité publique et l'accès à la dimension politique.

*Spätmoderne*. Les protagonistes se situent-elles dans une démarche individualiste ou politisante ? Les deux s'opposent-elles nécessairement ? Une réponse potentielle à cette question se trouve selon moi entre reconnaissance de l'identité comme processus contingent de construction et réinvestissement de cette construction dans le collectif.

Pour vérifier cette hypothèse, je m'intéresserai dans un premier temps aux expressions de l'individualité et de la liberté d'entreprendre grâce aux stratégies de réinvention des genres et des sexualités et grâce aux positionnements *queer*. Cela me permettra d'introduire une réflexion sur une conception construite et contingente de l'identité. Partant de là, je définirai dans le second temps de cette partie une acception du politique et questionnerai l'éventuelle (dé)politisation des individualités. Ensuite, je me pencherai sur les moyens employés par les protagonistes pour concilier (ou non) identité individuelle et politique, c'est-à-dire pour performer leurs singularités, ainsi que sur les influences de cette (non-)performance au sein du collectif. À cette fin, je m'interrogerai sur le réinvestissement de l'identité dans les liens d'interdépendance, de la sororité et du continuum lesbien<sup>22</sup> à la sollicitude comme disposition et comme fondement d'un continuum *queer*.

---

<sup>22</sup> Voir Adrienne RICH, *La Contrainte à l'hétérosexualité et autres essais*, *op. cit.*

# Chapitre 5 : L'expression des individualités au sortir de l'(hétéro)normalisme

Le chapitre qui suit propose de s'engouffrer dans les failles de l'(hétéro)normalisme, déjà mises en lumière dans la première partie. Dans chacun des rôles passés en revue, on a pu constater que les protagonistes ne se définissent pas strictement dans l'(hétéro)normalisme. Des stratégies de résistance ressortent bel et bien, en attente d'être développées et appliquées. Par ailleurs, ces stratégies sont également l'apanage de certaines figures littéraires qui n'ont pas encore été étudiées dans ce travail de recherche, mais qui, dès le départ, se construisent en dehors de l'(hétéro)normalisme et trouvent ainsi une place tout indiquée dans cette deuxième partie.

Si les corpus français et germanophone partagent bien quelque chose, il s'agit de la réflexion en demi-teinte qu'ils offrent sur le genre féminin et à laquelle la structure de cette analyse tente d'être fidèle. En effet, chaque auteure donne à voir les genres et les sexualités à la fois comme des systèmes de normes contraignantes, mais aussi comme les lieux de tous les possibles, de l'expression de la singularité, tels que les conçoivent les études *queer* et notamment Sam Bourcier<sup>1</sup>. La liberté individuelle d'entreprendre ne s'atteint donc pas forcément en dehors du genre, mais se réalise plutôt dans sa performance.

Ainsi, si aucun des textes ne se réclame à proprement parler de la théorie *queer*, des stratégies de résistance propres à la pensée *queer*, en lien avec la constitution de leur identité de genre et sexuelle, sont reconnaissables chez de nombreuses protagonistes. Dans un premier temps, j'analyserai ces stratégies, que j'appelle de réinvention de genres et de sexualités. Je me pencherai ensuite sur les figures dont la position *queer* est clairement identifiable et sur l'articulation intersectionnelle, au sein de ce paradigme, entre genre, sexualité et race. Pour conclure ce chapitre, j'interrogerai finalement la notion d'identité, sa multiplicité et son caractère contingent.

---

<sup>1</sup> Voir Sam BOURCIER, « Théorie queer de la première vague et politiques du *disempowerment* : la seconde Butler », dans *Queer Zones 3 : identités, cultures, politiques*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011, p. 293-331.

# I. Stratégies de réinvention et pratiques *queer* de genres et de sexualités

Pour distinguer ce que j'appelle les stratégies de réinvention de genres et de sexualités des pratiques *queer* proprement dites, il semble qu'une tentative de définition de la pensée *queer* s'impose. Il s'agit avant toute chose d'un savoir situé<sup>2</sup> qui naît aux États-Unis et qui est d'abord nommé dans les contributions de Teresa de Lauretis<sup>3</sup>. Mais c'est Judith Butler qui a concrètement posé les bases de la performativité et de la théorie *queer* en 1990 dans son célèbre ouvrage *Trouble dans le genre* :

Si le genre n'est pas attaché au sexe par un lien de causalité ou d'expression, alors le genre est une sorte d'action susceptible de proliférer au-delà des limites imposées par l'apparente dualité des sexes. En réalité, le genre serait une sorte d'action culturelle/corporelle nécessitant un nouveau vocabulaire qui institue et fasse proliférer toutes sortes de participes présents, des catégories expansibles et ouvertes à la resignification qui résistent aux restrictions que la grammaire, binaire et substantivante, impose au genre<sup>4</sup>.

Plusieurs termes sont primordiaux pour comprendre les enjeux de la théorie *queer*. D'abord, cette dernière a pour principal objectif de questionner et déconstruire la « dualité » qui s'établit entre le féminin et le masculin, et qui suggère que l'on peut uniquement correspondre à l'un *ou* l'autre. Remettre en cause cette opposition permet alors de ne plus considérer le genre comme une expression binaire de soi telle qu'elle apparaît dans la première partie, mais de le « resignifier », c'est-à-dire le percevoir comme la possibilité de multiples identités. Il faut pour cela envisager le genre et la sexualité comme une « action » : il ne s'agit plus d'actions prédéfinies par des rôles (hétéro)normalistes, c'est l'individu lui-même, au contraire, qui les guide. Butler parle d'actions d'ordre culturel ou corporel. Si nombre de critiques<sup>5</sup> lui reprochent justement de ne pas avoir traité en profondeur l'enjeu du corps pour le « *queer* savoir<sup>6</sup> », c'est

---

<sup>2</sup> En tant que tel, parler de « la théorie *queer* » est en fait incorrect, si on ne prend pas la peine de préciser que cette théorie naît avant tout des pensées multiples qui la composent.

<sup>3</sup> Voir Sabine HARK, « *Lesbenforschung und Queer Theorie* », *op. cit.*, p. 110. Voir « Chapitre 1 », note 36, p. 47.

<sup>4</sup> Judith BUTLER, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 224.

<sup>5</sup> Voir entre autres Sam BOURCIER, « Entretien # 3 : Le trouble avec le "genre"... qui loupe les corps », dans *Queer Zones 3*, *op. cit.*, p. 217-229.

<sup>6</sup> Sam BOURCIER, *Queer Zones*, *op. cit.*, p. 156. « La théorie *queer* débouche donc sur ce que l'on peut appeler le "queer savoir" qui peut être défini comme une intervention politique et culturelle en réponse à des pratiques institutionnelles qui privilégient des savoirs hétérocentrés qui sont loin de n'affecter que le champ de la sexualité ou les "homosexuels" ».



un aspect qui sera mis en valeur dans ce chapitre, notamment lors de l'étude des personnages trans.

Cette réflexion mène lentement à l'idée du genre et de la sexualité comme performances. Puisque les genres et les sexualités sont des actions, des imitations sans original<sup>7</sup>, des parodies<sup>8</sup>, cela suggère que les identités de genres et sexuelles sont mouvantes et sujettes à de multiples réinventions. Ainsi, on voit que la contribution des pratiques *queer* ne réside pas dans l'abolition des genres et des sexualités, mais dans leur prolifération au-delà de la binarité et de la dualité, en jouant avec les performances. Contrairement à la théorie *queer* états-unienne, qui ne peut envisager la construction identitaire, même performative, que comme une renaturalisation stigmatisante des identités minoritaires, les pensées *queer* française et allemande s'inspirent plus d'un raisonnement post-identitaire. Celui-ci ne rejette pas les identités, mais les resignifie constamment pour éviter leur essentialisation<sup>9</sup>.

Cependant, avant d'être une théorie, le positionnement *queer* provient d'une culture héritée entre autres des pratiques des lesbiennes, des gays, des personnes trans, des *drag queens* et *kings* et des féministes de couleur, une culture de la *déviance*<sup>10</sup> revendiquée. Pour cette raison, certaines figures littéraires du corpus qui affirment leur individualité dans des stratégies de résistance de sensibilité *queer* ne peuvent pas pour autant être qualifiées d'identités *queer*, car elles sont étrangères à cette culture et ne s'en réclament pas. Il s'agit ainsi de ne pas dénier aux mouvements *queer* leur propre historicité.

Aussi, avant de commencer l'analyse, je souhaite rappeler la position de chercheuse qui est la mienne. Les pensées et les positionnements<sup>11</sup> *queer* inspirent énormément ma réflexion intellectuelle et personnelle sur les genres et les sexualités, mais je ne m'y identifie pas

---

<sup>7</sup> Voir Sam BOURCIER, « Nique ton genre ! », dans *Sexpolitiques. Queer Zones 2*, *op. cit.*, p. 209-247.

<sup>8</sup> Voir Judith BUTLER, « De la politique à la parodie », dans *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 267-276.

<sup>9</sup> Voir Sam BOURCIER, *Queer Zones 3*, *op. cit.*, p. 294-295. Voir aussi Sabine HARK, « Lesbenforschung und Queer Theorie », *op. cit.*, et *deviante Subjekte*, *op. cit.*, textes dans lesquels est analysé le lien entre lesbianisme, pratiques *queer* et construction identitaire dans l'espace politique. Enfin, voir Antke ENGEL, *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus*, *op. cit.*, qui interroge la construction des identités *queer* par les représentations au sein des sociétés modernes avancées.

<sup>10</sup> Le terme anglais *queer* signifie « bizarre », « étrange », « de travers ». C'est à l'origine aux États-Unis une insulte attribuée à toutes les personnes qui n'étaient pas cis, hétéro ou blanche. Les personnes concernées ont récupéré l'insulte à but politique, pour donner de la visibilité à leur communauté. Cela a par exemple été le cas en France avec les mots « pédé » ou « gouine ».

<sup>11</sup> Je précise à ce sujet que la pensée *queer* de Sam Bourcier, à laquelle je me réfère principalement, évoque les « positionnements » *queer* plutôt que les « identités », justement pour les désessentialiser et pour indiquer leur caractère mouvant. Toutefois, certaines personnes concernées parleront plus aisément d'*identités queer* que de positionnements. Iels considèrent en effet que le changement de vocabulaire ne fait que déplacer le problème de l'essentialisation, et que la clé réside plutôt dans le fait de considérer d'emblée l'identité comme une notion mouvante – ce que je montrerai justement dès la fin de ce chapitre. L'usage du terme « positionnement » n'a donc aucunement pour but de nier quelque identité *queer* que ce soit, d'autant plus que le *queer* lui-même est difficile à définir et sujet à de nombreuses acceptions.

directement<sup>12</sup>. Je souhaite surtout organiser, dans cette partie, la rencontre entre théories *queer* et moyens d'expression de la singularité et de la liberté d'entreprendre dans les textes du corpus.

## **I.1. Stratégies de résistance : réinventer son genre et sa sexualité**

Dans *Figurées, défigurées*, Gilbert Lascault déclare que « seul un épouvantable refoulement oblige l'homme à paraître plus homme et seulement homme ; la femme plus femme et seulement femme<sup>13</sup> ». Un épouvantable refoulement, celui de la reconnaissance de l'identité comme processus contingent ? Cette hypothèse permet d'en déduire que, même si Lascault montre un certain attachement à la binarité homme/femme, il admet timidement l'aspect performatif du genre, de la même manière qu'April, la fille de la trilogie d'Angelika Klüssendorf.

Déjà dans la première partie, on assiste à la difficulté d'April à se définir en tant que femme, notamment à cause des paroles blessantes de sa mère qui la dénigre en tant que telle, la condamnant à ne jamais connaître de « vrai homme ». À cette époque, April se demande : « Et au fond, qu'est-ce qu'un vrai homme ? Elle ne sait même pas ce qu'est une vraie femme<sup>14</sup> » (A, 121). Il semble que toute sa vie, April a oscillé entre l'envie d'être cette vraie femme, sans y parvenir, et le désir de s'en éloigner, autant pour son épanouissement sexuel que littéraire. Les performances de genres qui parsèment discrètement la trilogie illustrent cette hésitation. Cela commence lors des premières années de la fille au collège : « Elle imite les gestes des autres [filles] et essaie en chantant de s'abandonner au pathétique qui est le leur, de prendre le même air chaviré<sup>15</sup> » (DM, 12). Les filles chantent la chanson de Juliane Werding *Am Tag, als Conny Kramer starb* qui traite de la mort d'un adolescent à cause de la drogue. C'est de la veuve éplorée que la fille doit réussir la performance. Elle ne doit pas naturellement « s'y abandonner », mais se hisser jusque-là, tel que le suggère le verbe original allemand

---

<sup>12</sup> Cette affirmation est l'occasion de rappeler que, dans la perspective située qui vise la production constante de nouveaux savoirs, ce travail de recherche a aussi pour objectif d'être confronté aux points de vue de personnes se sentant plus concernées.

<sup>13</sup> Gilbert LASCAULT, *Figurées, défigurées : petit vocabulaire de la féminité représentée* [1977], Paris, Félin, 2008, p. 55.

<sup>14</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *April, op. cit.*, p. 138. « Und was ist ein richtiger Mann ? Sie weiß ja nicht mal, was eine richtige Frau ist ».

<sup>15</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *La Fille sans nom, op. cit.*, p. 16. « Sie imitiert die Gesten der anderen Mädchen und versucht sich beim Singen in deren Pathos hineinzusteigern, versucht ein genauso durchgedrehtes Gesicht wie sie zu machen ».

« hineinsteigern ». Ainsi, la performance n'a rien d'évident et donc d'essentiel, mais demande plutôt un effort.

Comme je l'ai démontré dans la première partie, au début de l'adolescence, la fille n'a pas l'impression que son corps féminin soit (hétéro)sexuellement identifiable. Ainsi, une des stratégies de résistance mises en place consiste à la rendre visible par la (contre-)performance<sup>16</sup> de la virilité violente et intrépide. Lorsqu'elle se bat avec succès contre August, un garçon du foyer qui fait régner la terreur sur le réfectoire, sa cote de popularité augmente subitement auprès des filles. Elle leur raconte des aventures rocambolesques dont elle est l'unique héros chevaleresque : « les regards horrifiés de ses auditrices sont pour elle comme un adoubement<sup>17</sup> » (DM, 132). Son surnom passe de Sac-d'os à P'tit-os<sup>18</sup> (DM, 134).

Néanmoins, dans sa contribution « *Lesbenforschung und Queertheorie* », Sabine Hark, reprenant les pensées de Judith Butler, explique :

Im Kontext der Kritik an Identitätspolitik warnt [Judith Butler in *Bodies that matter*] eindringlich davor, queer als fest umrissene Identitätskategorie zu verstehen oder gar zu gebrauchen. Denn kein Begriff, keine Identitätskategorie, so auch queer nicht, könne vollständig angeeignet werden. Das kritische Potenzial von queer bestehe im Gegenteil gerade darin, Fixierungen immer wieder zu durchkreuzen und die Begriffe für das aus ihnen Ausgeschlossene zu öffnen<sup>19</sup>.

Sans forcément qualifier les performances de genres d'April de pratiques *queer*, car elle n'apparaît pas comme revendiquant consciemment une remise en cause du système duel féminin/masculin, il s'avère malgré tout que l'identité de genre d'April est loin d'être fixe. Alors qu'on aurait pu croire qu'elle se satisferait d'une performance de la masculinité comme source d'intégration, il en est autrement pendant sa *Jugendweihe*<sup>20</sup> :

Sie entscheidet sich als einziges Mädchen in ihrer Klasse für einen Hosenanzug. Aber auch dieses Oberteil schlackert an ihr herum, die Hose rutscht ihr über die Hüften, obwohl sie die

---

<sup>16</sup> Dans le sens d'une performance qui va à l'encontre de son désir originel d'être (in)visible en tant que femme.

<sup>17</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *La Fille sans nom*, *op. cit.*, p. 146. « Die entsetzten Blicke ihrer Zuhörerinnen empfindet sie wie einen Ritterschlag ».

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 148. « Gerippe » devient « Rippchen ». Le suffixe -chen ajoute un caractère affectueux au surnom.

<sup>19</sup> Sabine HARK, « *Lesbenforschung und Queer Theorie* », *op. cit.*, p. 111. Trad. AD : « Dans le contexte de la critique de la politique de l'identité, [Judith Butler, dans *Ces corps qui comptent*,] met vivement en garde contre la compréhension ou l'emploi du terme *queer* en tant que catégorie d'identité aux contours nets. En effet, selon elle, aucun concept, aucune catégorie d'identité, même *queer*, ne peut être l'objet d'une complète appropriation. Au contraire, toujours d'après Butler, le potentiel critique du *queer* réside justement dans le fait de continuellement contrecarrer les fixations et d'ouvrir les concepts à celles et ceux qui en sont exclus ».

<sup>20</sup> La *Jugendweihe*, en RDA, est un rite solennel d'initiation qui marque le passage de l'adolescence à l'âge adulte (et qui remplace notamment les fêtes religieuses qui ont cette fonction, comme la confirmation).

Knöpfe am Bund versetzt. Sie besorgt sich den kleinsten BH, stopft ihn mit Watte aus und zieht eine dicke Trainingshose unter die Hose des Anzugs<sup>21</sup>. (DM, 147)

Ce passage souligne l'importance du vêtement dans les stratégies de résistance de genres, telle qu'elle est centrale pour les identités *drag queens* et *kings* selon Bourcier<sup>22</sup>. Le vêtement permet la performance du masculin juxtaposée sur l'imitation d'un corps féminin (par le rembourrage du soutien-gorge et le port de la même coupe de cheveux que les autres filles de sa classe) ; un mélange qui contribue à brouiller les identités de genre pour resignifier la sienne propre. Cela ne l'empêche pas de toujours se sentir comme « un avorton à la démarche maladroite<sup>23</sup> » (DM, 149).

En outre, de son enfance lui reste une fragilité psychologique se traduisant par des tics de comportement, qu'elle revendique une fois adulte comme une partie de son identité : « Elle trouve qu'il y a trop peu de tics. Chaque défaut fait l'objet d'une thérapie. D'ailleurs, où en sont resté·es tous·tes les fol·les ? [...] Personne ne pourra plus parler des mongolien·nes parce qu'iels ne seront juste plus mis·es au monde<sup>24</sup> » (JS, 92). Pendant la manifestation de l'un de ses tics qui consiste à fouiller les poubelles, elle est aperçue et raillée par deux femmes qu'elle qualifie de « Tussis ». En allemand, une *Tussi* (ou *Tusse*) est une femme égoïste, superficielle, uniquement portée sur son apparence physique<sup>25</sup>. Lorsqu'un ami lui demande ce qu'elle a contre les *Tussis*, elle répond : « elle aimerait bien en être une elle-même, mais elle n'ose pas<sup>26</sup> » (JS, 93). Après avoir tenu des propos incohérents aux deux femmes qui se moquaient d'elle, April est ironiquement insultée de « *dämliche Tusse* » (JS, 96), stupide *Tusse*. Dans la perspective de prolifération des genres, on pourrait imaginer, si elle la revendiquait, la *dämliche Tusse* comme une identité *queer*. Celle-ci viendrait à la fois resignifier sa vulnérabilité psychologique et dévier l'identité originelle de la *Tusse* pour la parodier, telle qu'elle le fait une première fois quand elle qualifie son mari de *Tussi* masculine (JS, 26).

---

<sup>21</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *La Fille sans nom*, op. cit., p. 164. « Elle est la seule fille de sa classe à choisir un ensemble pantalon. Mais là aussi le haut est trop grand, le pantalon glisse sur ses hanches, bien qu'à la ceinture les boutons aient été déplacés. Elle se procure la plus petite taille de soutien-gorge, le remplit de coton hydrophile et enfille une épaisse culotte de survêtement sous le pantalon de costume ».

<sup>22</sup> Voir Sam BOURCIER, *Queer Zones*, op. cit., p. 127-128.

<sup>23</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *La Fille sans nom*, op. cit., p. 165. « ein[e] staksend[e] Missgeburt ».

<sup>24</sup> « Sie findet, dass es zu wenig Ticks gibt. Jeder Defekt wird therapiert. Überhaupt, wo sind all die Verrückten abgeblieben ? [...] Niemand wird mehr von Mongos sprechen können, weil sie gar nicht erst geboren werden ». Trad. AD.

<sup>25</sup> « Tussi », *Duden*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Tussi>, consulté le 10 mai 2022.

<sup>26</sup> « Sie wäre selbst gern eine, traue es sich aber nicht ». Trad. AD.

L'identité de la *dämliche Tusse* correspondrait en effet à son oscillation entre désir et rejet de la *Tussi* proprement dite. Être une vraie *Tussi*, une femme à marier<sup>27</sup>, lui offrirait la possibilité de s'insérer dans la cellule familiale et de combler le manque d'affection dû à son enfance. Cependant, cela l'exclurait du monde littéraire presque uniquement masculin dont elle aimerait faire partie. Lorsqu'elle commence à fréquenter les cafés littéraires, April raconte à propos des femmes qui s'y trouvent :

Die Frauen wirken auf April wie schmückendes Beiwerk. Die eine oder andere hält es durchaus wie die Männer, liest, schreibt, neben sich eine Schachtel Karo, oder seltener Roth-Händle, und bestellt ihren Kaffee mit fester Stimme, schwarz und ohne Zucker. So möchte April sein<sup>28</sup>. (A, 64-65)

Elle s'entraîne d'ailleurs à commander et à réclamer l'addition de la même manière que les hommes et que les femmes qui les parodient. Encore une fois, la protagoniste fait preuve d'une envie de performer les genres. Elle souhaite être une *Tussi* (« schmückendes Beiwerk ») stupide, déviante tant par sa vulnérabilité psychologique que par son imitation du comportement des hommes de lettres. Dans *Trouble dans le genre*, Butler soutient que « les genres "intelligibles" sont ceux qui, en quelque sorte, instaurent et maintiennent une cohérence et une continuité entre le sexe, le genre, la pratique sexuelle et le désir<sup>29</sup> ». Cela ne signifie pas que l'intelligibilité doit devenir une condition de la prolifération des genres, car alors se poseraient la question de la relativité (pour qui les genres doivent-ils être intelligibles ?) et le risque de la réessentialisation. Néanmoins, on peut émettre l'hypothèse que, par la stratégie de résistance de la *Tussi*, April réinvente son genre d'une façon « cohérente » pour elle-même, entre condition psychologique atypique, féminité et masculinité. Cela lui permet lentement d'accéder à la liberté littéraire dont elle rêve. Voyons maintenant si un autre point de contre-pouvoir se situe dans sa sexualité.

Dans le premier tome de *Queer Zones*, Sam Bourcier indique que les pratiques de la sexualité sont aussi importantes que les pratiques de genre, car elles sont non seulement facteur de plaisir, mais également et surtout de sociabilité<sup>30</sup>. Comme je le disais un peu plus tôt dans ce

---

<sup>27</sup> Voir Angelika KLÜSSENDORF, *Jahre später*, op. cit., p. 26. Trad. AD : « Pourquoi veux-tu m'épouser, demande-t-elle. Une des nombreuses raisons [de Ludwig] est son incapacité à être une *Tussi*. April ne comprend pas bien ce qu'il veut dire. Sa réponse la rend encore plus perplexe : les *Tussis* veulent se marier, elles veulent la totale. Alors tu es une *Tussi*, dit-elle, une *Tussi* masculine ».

<sup>28</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *April*, op. cit., p. 73. « Les femmes donnent à April l'impression d'être des accessoires décoratifs. L'une ou l'autre imite en tout point les hommes, lit, écrit, avec à côté d'elle un paquet de Karo, ou plus rarement de Roth-Händle, et commande son café d'une voix assurée, un café noir et sans sucre. April aimerait être comme ça ».

<sup>29</sup> Judith BUTLER, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 84.

<sup>30</sup> Voir Sam BOURCIER, *Queer Zones*, op. cit., p. 162.

chapitre, la théorie *queer* a entre autres pour origine la culture des sexualités traitées comme déviantes, comme les sexualités lesbiennes, gaies, la bisexualité, etc. Un point méthodologique essentiel de la théorie *queer* réside donc dans la séparation analytique des genres et des sexualités<sup>31</sup>. Parfois, il arrive que le genre ait une influence sur la sexualité et inversement. Ce n'est cependant pas ce lien que la présente étude souhaite principalement explorer. Elle cherche surtout à savoir si la sexualité à part entière est ici productrice d'identité telle qu'elle l'est dans la culture *queer*.

Dans la première partie de ce travail de recherche, j'ai insisté sur la sexualité d'April dans le cadre conjugal pour illustrer l'empreinte de l'(hétéro)normalisme sur le parcours de cette figure littéraire. Ici, je voudrais mettre en lumière ses apprentissages sexuels non (hétéro)normalistes.

En réalité, dans *Das Mädchen*, la fille est confrontée à sa première expérience sexuelle, qui est une expérience lesbienne avec deux adolescentes de son âge, Steffi et Gudrun :

Gudrun ist ziemlich dünn, doch Steffi hat schon Brüste, ihr Mund glänzt in der Farbe von roten Beeren. Dann tanzt Steffi auch mit ihr. Von Steffi im Arm gehalten, fühlt sie sich seltsam kraftlos, sie drehen sich, pressen den Unterleib aneinander, und als der Tanz zu Ende ist, weiß sie nicht mehr, wo sie sich befindet<sup>32</sup>. (DM, 93-94)

Son intérêt semble directement se porter vers Steffi dont les attributs féminins sont visiblement plus développés et dont les lèvres sont décrites de manière appétissante. Par la suite, la fille va assister à une scène de masturbation des deux filles ; l'une d'elles lui apprendra à faire de même, sans succès. Lorsqu'elle repense à son amie Mui et à son petit-copain et qu'elle les imagine faire l'amour, elle réinvestit ensuite la technique masturbatoire acquise et jouit pour la première fois de son fait. Néanmoins, les pratiques corporelles demeurent floues : la fille parle de « an sich selbst herummachen<sup>33</sup> » (DM, 94), de « Bewegung<sup>34</sup> » (DM, 125). Sa main disparaît entre ses jambes, mais on ne sait pas quels organes de plaisir sont mis à contribution. « Si le clitoris reste encore peu mentionné en tant que tel, la masturbation est devenue une activité extrêmement fréquente [...]»<sup>35</sup>, déclarent Christine Détrez et Anne Simon. Cela se confirme

---

<sup>31</sup> Voir entre autres Éric FASSIN, « Préface à l'édition française (2005) : Trouble-genre », dans Judith BUTLER, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 12-13 ; Sabine HARK, « Lesbenforschung und Queer Theorie », *op. cit.*, p. 112.

<sup>32</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *La Fille sans nom*, *op. cit.*, p. 104-105. « Gudrun est assez mince, en revanche Steffi a déjà de la poitrine, sa bouche brille de l'éclat des fruits rouges. Puis Steffi danse aussi avec elle. Dans ses bras, elle manque étrangement de force, elles tournent, pressent leur ventre l'un contre l'autre, et, la danse finie, elle ne sait plus où elle se trouve ».

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 105. « se toucher soi-même ».

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 139. « Elle enfouit ses mains entre ses jambes, les bouge exactement comme [Steffi] le lui a montré ».

<sup>35</sup> Christine DETREZ, Anne SIMON, *À leur corps défendant*, *op. cit.*, p. 28.

ici : le corps comme objet de jouissance solitaire demeure malgré tout dans le flou, tout comme les pratiques lesbiennes de la fille. En effet, après s'être enfuie une énième fois du foyer, elle passe quelques jours en prison, puis est transférée de sa cellule vers le dortoir commun des filles, où elle vit sa deuxième expérience lesbienne. « Elle répond maladroitement aux baisers d'une blonde à cheveux courts, sent sa poitrine molle sous le tissu de coton grossier, perçoit, intimidée, les gémissements de la blonde quand celle-ci se presse contre elle, et s'enfonce dans un enchevêtrement de plumes et de ressorts<sup>36</sup> » (DM, 140). On retrouve l'absence spirituelle que la fille avait déjà ressentie dans les bras de Steffi ; cette scène implicite de sexe fait l'effet d'un rêve vécu en tant que spectatrice.

Michel Bozon définit le concept d'orientation intime comme une des « manières élémentaires de se situer et de se connaître à travers la sexualité », des « usages que les individus font de la sexualité et les cohérences qu'ils donnent à leurs expériences sexuelles<sup>37</sup> ». Ici, l'orientation intime lesbienne semble être rejetée du processus de construction identitaire et ne pas s'inscrire dans une quelconque stratégie visant la liberté d'action. Cette idée est corroborée dans *Jahre später* :

Es fällt ihr schwer, Frauen zu beschreiben ; dass sie selbst eine Frau ist, verstellt ihr den Blick. April hatte Frauen lange mit den Augen eines Mannes betrachtet. Wie viel Schönheit, Persönlichkeit, Sex sie zu bieten hatten – wie sehr sie infrage kamen –, um dann den Blick der Konkurrentin einzunehmen, beruhigt, neidvoll, eifersüchtig, je nachdem. Es hat gedauert, bis April den jungen, schönen Frauen und sich selbst etwas gönnen konnte. Wollte sie nicht einmal vor langer Zeit Seiltänzerin werden, Wolfsforscherin, mit einem Boot allein über die Weltmeere segeln ? Aber auch Piratenbraut, die Braut von jemandem<sup>38</sup>. (JS, 110-111)

L'ombre de l'(hétéro)normalisme bride son regard désirant sur les femmes. Dans *Épistémologie du placard*, Eve Kosofsky Sedgwick déclare que « pour certaines personnes, la sexualité constitue une large part de leur identité telle qu'elles la perçoivent ; pour d'autres, elle ne

---

<sup>36</sup> Angelika KLÜSENDORF, *La Fille sans nom*, op. cit., p. 155. « Ungeschickt erwidert sie die Küsse einer kurzhaarigen Blondin, fühlt deren weiche Brüste unter dem derben Baumwollstoff, hört eingeschüchtert die stöhnenden Laute, als das blonde Mädchen sich an sie presst, und versinkt in einem Gespinnst aus Federn und Haken ».

<sup>37</sup> Michel BOZON, « Orientations intimes et constructions de soi. Pluralité et divergences dans les expressions de la sexualité », *Sociétés contemporaines*, art. cit., p. 14-15.

<sup>38</sup> Trad. AD : « Il lui est difficile de décrire des femmes ; le fait qu'elle soit elle-même une femme biaise son regard. Pendant longtemps, April avait regardé les femmes avec des yeux d'homme. Quelle beauté, quelle personnalité, quel sexe elles avaient à offrir – à quel point elles étaient une option –, avant d'adopter le regard de la concurrente, soulagée, jalouse, c'est selon. Cela a mis du temps avant qu'April puisse se donner une quelconque valeur à elle-même et aux belles jeunes femmes. Autrefois, ne voulait-elle pourtant pas devenir funambule, une experte de la vie des loups, ou encore naviguer seule sur les mers du monde à bord de son bateau ? Mais elle voulait aussi devenir femme de pirate, la femme de quelqu'un ».

constitue qu'une part peu importante<sup>39</sup> ». Chez April, il semble effectivement que la stratégie de résistance que représente la sexualité lesbienne ne pèse pas assez lourd face à l'(hétéro)normalisme par rapport auquel elle s'est construite, notamment par le biais des normes d'apparence. Malgré tout, la fin du dernier tome reste ouverte sur ses futures relations amoureuses. Ainsi, il se peut que, comme elle arrête d'être « la femme de quelqu'un<sup>40</sup> » pour devenir une écrivaine à part entière, son orientation intime réaffirme également un tournant éloigné des normes hétérosexuelles.

En tout cas, contrairement à April, la sexualité joue un rôle primordial dans la production de l'identité d'Eli, le personnage principal de *Schoßgebete*. Toujours selon Kosofsky Sedgwick, la sexualité possède un si fort potentiel de réorganisation qu'elle serait « l'objet le plus apte à être déconstruit<sup>41</sup> » : c'est ce que prouve Eli. Comme dans le cas d'April, ce chapitre propose une nouvelle lecture en biais, *queer*, de la sexualité (hétéro)normaliste de la protagoniste de Roche, une spéléologie des stratégies de résistance latentes et des moyens d'expression de l'individualité.

Tout au long du roman, Eli se construit en opposition stricte aux préceptes féministes de sa mère, hérités de la pensée et des actions d'Alice Schwarzer. On peut interpréter cette construction du personnage comme une volonté de déstabiliser le sujet « femme » du féminisme, « de déplacer le débat hors des binarismes homme/femme, universel/différentialiste, universel/communautariste, à partir du moment où le sujet du féminisme est déconstruit<sup>42</sup> », souligne Sam Bourcier. Dès la première page du roman, alors que la scène de sexe avec son mari débute, le désir de se distancier de cet enseignement s'impose : « Voilà comment je trahis ma mère et sa haine des hommes. Dire qu'elle a voulu me mettre en tête que le sexe est une mauvaise chose. Ça n'a pas marché<sup>43</sup> » (S, 7). Pour déplacer le genre féminin en dehors du féminisme, Eli repositionne dans un premier temps le vagin, organe de la passivité, au centre de son plaisir corporel et resignifie l'orgasme dit « vaginal<sup>44</sup> »,

---

<sup>39</sup> Eve KOSOFSKY SEDGWICK, *Épistémologie du placard* [1990], trad. Maxime CERVILLE Paris, Éditions Amsterdam, 2008, p. 46.

<sup>40</sup> La référence à la femme de pirate est d'autant plus parlante que, selon les croyances populaires, la présence d'une femme sur un bateau porte malheur. Être femme de pirate, c'est donc vivre des aventures uniquement par procuration.

<sup>41</sup> Eve KOSOFSKY SEDGWICK, *Épistémologie du placard*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>42</sup> Sam BOURCIER, *Sexpolitiques. Queer Zones 2*, *op. cit.*, p. 93.

<sup>43</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts*, *op. cit.*, p. 9-10. « Ab hier betrüge ich meine männerhassende Mutter. Die hat versucht mir beizubringen, dass Sex etwas Schlechtes ist. Hat bei mir aber nicht gewirkt ».

<sup>44</sup> On doit entre autres à la gynécologue Odile Buisson et à l'urologue Pierre Foldes d'avoir échographié pour la première fois en 2009 un clitoris. Cette avancée, qui vient compléter le travail de représentation du docteur Helen O'Connell datant de 1997, a permis de comprendre que le clitoris est un organe interne dont les bulbes ensèrent le vagin. L'orgasme dit « vaginal » est en fait le résultat de la stimulation des bulbes clitoridiens par la friction des



considéré comme un mythe (hétéro)normaliste par sa mère et Alice Schwarzer. La même chose se passe pour la jouissance anale, dont elle envisage également la possibilité :

Aber selbst bei vaginal sagt die Frauenbewegung, da gebe es keinen Orgasmus. [...] Aber ich bin mir auch sicher, dass es einen analen gibt. Mein Frauenbewegungsgehirn redet mir, mit dem Schwanz meines Mannes im Po, ständig aus, dass das geil sein kann, und währenddessen redet mein Enddarmausgang mir ein, dass das sehr wohl sein kann. Wem soll ich denn jetzt mehr glauben<sup>45</sup> ? (S, 266-267)

Le fait qu'elle se réfère au mouvement féministe au singulier consolide son scepticisme envers une vérité unique de soumission du corps féminin. Dans cette perspective, on assiste tout au long du récit à la démarche d'Eli de resignifier l'anus, mais aussi les mains, la bouche, la poitrine en tant qu'organes du plaisir sexuel, tel que l'encourage Paul B. Preciado dans son *Manifeste contra-sexuel*<sup>46</sup>. De ce recentrement sur les organes de plaisir « alternatifs », c'est-à-dire non pris en compte par l'(hétéro)normalisme, découle une représentation performative de la sexualité qui s'impose dès la longue scène de sexe constituant l'incipit du roman. Tous les organes précédemment cités, et plus encore, participent de la technologie corporelle et sexuelle d'Eli, selon la définition qu'en donne Teresa de Lauretis<sup>47</sup>. Les sens se mettent en action : l'odorat, au contact de son visage avec l'entrejambe de son mari ; l'ouïe, par les « gros bruits de baisers<sup>48</sup> » (S, 9) qu'Eli émet pendant la fellation. « Je ne suis plus qu'un corps, il ne reste plus rien de cet esprit qui me fatigue<sup>49</sup> » (S, 8) ; « je ne suis qu'un vagin ! Je suis mon vagin<sup>50</sup> » (S, 16) : l'enveloppe charnelle devient le lieu unique et exclusif du réinvestissement, par la performance, du savoir (hétéro)sexuel. Et même si, comme j'ai pu le montrer dans la première partie, ces connaissances sexuelles servent surtout à maintenir à flot le couple conjugal, il ne s'agit pas seulement d'un savoir strictement hétérosexuel.

---

parois vaginales. Contrairement à ce qu'affirmait Freud, il n'y a donc aucune opposition entre orgasme « clitoridien » et « vaginal », les deux découlant en réalité du même organe.

<sup>45</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts*, op. cit., p. 318. « Mais à en croire le mouvement féministe, le sexe vaginal ne permettrait pas d'avoir d'orgasme non plus. [...] Mais je suis tout aussi certaine qu'il existe un orgasme anal. Quand j'ai la queue de mon mari dans le cul, mon cerveau de féministe essaie de me convaincre que ça ne peut pas être jouissif, tandis que mon anus me signale tout le contraire. Qui dois-je croire maintenant ? »

<sup>46</sup> Voir Paul B. PRECIADO, *Manifeste contra-sexuel*, op. cit., p. 63, 82, 131 entre autres.

<sup>47</sup> Voir Maxime CERVILLE, Françoise DUROUX, Lise GAINARD, « “À plusieurs voix” autour de Teresa de Lauretis », *Mouvements*, n° 1, 2009, p. 149. Teresa de Lauretis définit la « technologie du genre » comme « tout ce qui produit et intervient dans la construction et la déconstruction de la différenciation des humains entre hommes et femmes ».

<sup>48</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts*, op. cit., p. 11. « Schmatzgeräusche ».

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 10. « Ich [...] bin nur mein Körper und nicht mehr mein anstrengender Geist ».

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 19. « Ich bestehe ja dann auch nur aus Vagina ! Ich bin meine Vagina ».

Pour poursuivre avec la resignification de la place des organes de plaisir, de nombreuses traces du *queer* savoir sont effectivement à déceler, à commencer par le fait qu'Eli, même avec son mari, performe une sexualité lesbienne :

Unter dem Sack ertaste ich die Verlängerung des Schwellkörpers, der bis zum Damm geht. Sagt man beim Mann überhaupt Damm ? Dort ist eine Linie zu erkennen, die aussieht wie zusammengewachsene Schamlippen, ja, ja, alles das Gleiche. Eigentlich befriedige ich ihn, wie ich es gerne mag, ich stelle mir vor, er hätte eine Vagina. Nur eben so lang gezogen und rausstehend, weit rausstehend<sup>51</sup> ! (S, 9)

Elle fait preuve d'une très bonne appréhension du corps féminin et le rapproche du corps masculin, remettant finalement en question l'importance véritable du sexe dans le système sexe/genre. Dans *La Pensée straight*, Monique Wittig soutient : « Que les lesbiennes le sachent ou non, leur situation, ici et maintenant, dans notre société, est philosophiquement (politiquement) au-delà des catégories de sexes<sup>52</sup> ». Considérant ici les sexes comme les organes génitaux au sein du système sexe/genre, on constate en effet qu'Eli se positionne au-delà de la binarité active/passive qu'implique la pénétration hétérosexuelle :

Also ich meine, dass ich eigentlich seine Stoßbewegungen vollführe, ich haue mich gegen seinen Schwanz, mehr als dass er mich stößt. [...] Er steht darauf, wie geil mich sein Schwanz macht. Aber wahrscheinlich redet er sich das nur ein, und in Wirklichkeit mache ich mich selber geil<sup>53</sup>. (S, 18)

Eli agit à l'opposé de ce que décrivent Christine Détrez et Anne Simon : par la pénétration, les hommes apporteraient le *pneuma*, le souffle de la vie à leur partenaire, « toute apparemment libérée et libertine qu'elle soit<sup>54</sup> ». Eli se sert, prend le *pneuma* en jouant la performance du plaisir individuel, de l'autoérotisation ; une performance qui, d'ailleurs, doit prendre fin tel un spectacle<sup>55</sup> (S, 16) à partir du moment où elle a joui. À cet instant commence le clou de la représentation. En utilisant une nouvelle technologie corporelle, celle de la contraction

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 11. « Sous les couilles, je tâte les corps cavernaux qui vont jusqu'au périnée. On dit bien périnée pour un homme ? À cet endroit, on distingue une ligne qui ressemble aux lèvres de la vulve, eh oui, tout est identique. En fait, je lui donne du plaisir à la manière que j'aime, je l'imagine avec un vagin. Juste tiré en longueur et qui tient dehors, loin dehors ! ».

<sup>52</sup> Monique WITTIG, *La Pensée straight*, *op. cit.*, p. 88.

<sup>53</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts*, *op. cit.*, p. 21. « Je veux dire que j'accompagne ses coups, je me lance contre sa queue plutôt qu'il me cogne. [...] Il adore ça, voir que sa queue m'excite. Peut-être qu'il ne fait que l'imaginer, car en réalité je m'excite toute seule ».

<sup>54</sup> Christine DETREZ, Anne SIMON, *À leur corps défendant*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>55</sup> Après avoir joui, on peut lire « Und das war's dann bei mir », ce qu'on peut traduire par « là, c'est tout pour moi ».

pelvienne héritée du savoir des travailleuses du sexe, Eli contrôle même le moment de l'orgasme de son partenaire, restant jusqu'à la fin l'actrice principale de leur relation sexuelle.

Grâce à de nombreuses technologies corporelles et à sa vision de la sexualité comme une performance axée seulement sur le plaisir et non sur le genre des intéressé·es, Eli parvient à redonner à son corps une place de choix, ainsi qu'à réinventer les codes des rapports sexuels conjugaux. Comme dit précédemment, la protagoniste souhaite valoriser le savoir technologique des travailleuses du sexe, comme lorsqu'elle se passe le corps de crème à leur manière avant sa visite au bordel. Ce n'est cependant pas l'unique élément du *queer* savoir qu'elle réinvestit. On retrouve aussi de claires inspirations issues de la performance pornographique, dans une démarche pro-sexe et post-porn. Selon Sam Bourcier, l'initiative post-porn « [sexorcise] » le porno par « le retournement de l'injure (la salope, la pute, la chienne en chaleur, la nymphomane), déstabilisation des genres (des formes) et mise en évidence des genres et de la sexualité comme performances<sup>56</sup> ». Est également présent ce qu'on pourrait interpréter comme de légères allusions aux pratiques BDSM, un des piliers de la culture *queer*<sup>57</sup>. Dans la scène de sexe qui ouvre le récit, Eli indique :

Meistens fangen wir so an, dass einer den anderen bedient<sup>58</sup>. (S, 11)

Cette phrase, avec l'emploi du verbe allemand « bedienen » qui signifie servir, peut éventuellement renvoyer au jeu de rôle contractuel entre *bottom* et *top*<sup>59</sup> dans les pratiques BDSM. Eli tire de plus un grand sentiment de pouvoir lorsque son mari est à sa merci. Elle avoue aussi aimer ressentir une légère douleur pendant les rapports, car « [elle] s'imagine qu'il est tellement excité qu'il perd le contrôle et ne mesure plus sa force<sup>60</sup> » (S, 19). Cette alternance suggère effectivement l'échange régulier, à but uniquement jouissif, des rôles de pouvoir. Parallèlement, Eli parle à un moment de « Sexverständigung », c'est-à-dire d'entente sexuelle, qui se réfère de nouveau à l'aspect contractuel primordial des relations BDSM. Bien sûr, étant donné qu'elles ne s'en réclament pas, ces pratiques ne peuvent véritablement être considérées comme relevant du BDSM, sans compter que le doute (hétéro)normaliste souligné dans le deuxième chapitre de ce travail de recherche persiste toujours. Néanmoins, ces allusions sont

---

<sup>56</sup> Sam BOURCIER, *Sexpolitiques. Queer Zones 2*, op. cit., p. 159.

<sup>57</sup> Voir Sam BOURCIER, « SM », dans *Queer Zones*, op. cit., p. 51-91.

<sup>58</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts*, op. cit., p. 14. « En général, on commence par se faire mutuellement quelques gâteries ». À mon sens, la traduction française ne retranscrit pas l'idée de servir l'autre, comme elle est entendue par l'usage original du verbe « bedienen ».

<sup>59</sup> La personne *top* (littéralement « au-dessus ») est le/la dominant·e, la personne *bottom* (littéralement « en dessous ») est le/la soumis·e.

<sup>60</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts*, op. cit., p. 23. « weil [sie sich] dann einrede[t], er hat sich aus lauter Geilheit nicht mehr unter Kontrolle und kann seine Kräfte nicht mehr einschätzen ».

autant de signes d'une resignification de la sexualité comme performance jouissive, lorsque libérée de l'(hétéro)normalisme. L'exemple le plus flagrant en est son expérience lesbienne avec la travailleuse du sexe Lumi.

D'emblée, Eli et Lumi sont les actrices d'un « show lesbien suprême<sup>61</sup> » (S, 248), ce qui place leur rapport directement du côté de la performance. Eli caresse Lumi avec précaution, pour ne pas risquer de lui faire mal, en se basant sur sa propre expérience et sa connaissance du corps féminin qui est le sien. Cela remet encore une fois les enveloppes charnelles, et pas seulement les sexes, au centre du plaisir. D'après Ilse Lenz, « la pénétration symbolise la domination de l'homme et la passivité de la femme ; le clitoris, son autonomie<sup>62</sup> ». La métonymie « ich bin nur noch Klitoris und Geilheit » (S, 250), « je ne suis plus que clitoris et excitation », va effectivement dans ce sens. Mais aussi en compagnie de Lumi, Eli contrecarre la conception (hétéro)normaliste de la pénétration. Elle pousse la performance au-delà du simple dualisme féminin/masculin, notamment par l'utilisation d'un double gode à la fois dans l'anus et dans le vagin. Paul B. Preciado explique :

Le gode transforme le fait de baiser (que dans ce cas nous pourrions appeler « gouiner ») en un acte paradoxal du fait de ne pas pouvoir être identifié comme organe dans l'opposition traditionnelle homme/actif ou femme/passive. Confrontée à ce petit objet, la totalité du système hétérosexuel des rôles de genre perd de son sens. Plus encore, les idées et les affects traditionnels relatifs au plaisir sexuel et à l'orgasme, aussi bien hétérosexuels qu'homosexuels, deviennent caducs lorsqu'il s'agit du gode<sup>63</sup>.

L'emploi du mot « gouiner » est d'autant plus intéressant que pendant l'usage du jouet sexuel, la bouche de Lumi stimule constamment Eli. La main est également mise à contribution, puisqu'à un moment donné c'est Eli elle-même qui fait aller et venir le double gode. Elle prend donc en charge la satisfaction de son propre plaisir. En plus, les frontières se brouillent entre acte (hétéro)sexuel symbolisé par la pénétration et « préliminaires » censés préparer l'individu à cette pénétration. La jouissance est elle aussi une nouvelle fois resignifiée, étant donné qu'elle est multiple et provoquée par la mobilisation du corps dans son entier et pas exclusivement d'un seul organe de plaisir. La scène se termine, non sans une certaine perte de la notion du temps, et Eli « continue à planer après-coup, car [elle se] trouve la plus cool au monde<sup>64</sup> » (S, 251).

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 295. « ultimative Lesbenshow ».

<sup>62</sup> Ilse LENZ (éd.), *Die neue Frauenbewegung in Deutschland: Abschied vom kleinen Unterschied. Eine Quellensammlung*, Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften, 2010, p. 100. « Die Penetration stand für Herrschaft des Mannes und Passivität der Frau, die Klitoris für ihre Autonomie ». Trad. AD.

<sup>63</sup> Paul B. PRECIADO, *Manifeste contra-sexuel*, op. cit., p. 51.

<sup>64</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts*, op. cit., p. 299. « Ich bin danach wie in einem Rauschzustand, weil ich denke, ich bin die Coolste von allen ».

Même si, comme j'ai pu le montrer dans la première partie, l'ambiguïté persiste quant au fait qu'elle se trouve peut-être l'épouse « la plus cool au monde », on ne peut nier l'état de bien-être qui découle d'une telle liberté sexuelle d'entreprendre.

Pour terminer avec la protagoniste de *Schoßgebete*, il faut revenir à la volonté qu'elle exprime dès le milieu de la narration. Eli souhaiterait entretenir une relation libre avec son mari Georg, de préférence avec des hommes qu'ils connaissent ou parfois aussi avec des femmes. À la fin du roman, Georg l'autorise à aller voir ailleurs. « Le trip commence<sup>65</sup> » (S, 283) : c'est sur cette phrase équivoque que s'achève le récit. La polysémie du mot anglais « trip », reprise en français comme en allemand, laisse la possibilité d'une fin ouverte. Cela veut-il dire qu'Eli entame, avec son conjoint, un voyage vers une autre façon de vivre la conjugalité, hors de l'exclusivité sexuelle, prenant le risque que ce périple arrive un jour à son terme ? Le trip la concerne-t-il exclusivement, entre voyage des sens(ualités) et délire malsain et illusoire ? Cette difficulté à entrevoir la suite des événements semble relever, selon Michel Bozon, de l'hétérogénéité intrinsèque des orientations intimes : « Qu'il n'y ait pas de point de vue unique sur la sexualité n'est pas une nouveauté. Mais le fait qu'il existe des conceptions aussi hétérogènes du lien de soi à soi et de ce qui peut être dit de l'intime produit une incommunicabilité potentielle, dont il faut nécessairement tenir compte<sup>66</sup> ». En tout cas, tout un champ des possibles s'ouvre à elle grâce à la resignification de sa sexualité vers le plaisir du corps dans son entier.

Avant de passer aux figures *queer* représentées notamment dans *Vernon Subutex*, j'aimerais proposer en guise de transition de s'intéresser au personnage d'Anaïs dans la trilogie de Despentès. Si jusqu'à présent les stratégies de réinvention des genres et des sexualités ont essentiellement concerné les textes allemands du corpus principal, Anaïs offre un excellent entre-deux vers les protagonistes lesbiennes.

Anaïs est une amante de la Hyène, personnage emblématique de l'univers despentien dont il sera question juste après. Elle se remet lentement de sa rupture avec Kevin, un homme qu'elle croyait être l'amour de sa vie. « Quelqu'un d'autre l'a déshabillée, et elle en crevait d'envie. [...] La Hyène la casse en deux, avec une violence démente. C'est magique. C'est atroce que ce soit magique à ce point. Au moins, ce n'est pas avec un mec qu'elle couche, la comparaison est moins directe » (VS2, 267), explique-t-elle. Seul compte son désir sexuel à

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 337. « Der Trip beginnt ».

<sup>66</sup> Michel BOZON, « Orientations intimes et constructions de soi. Pluralité et divergences dans les expressions de la sexualité », *Sociétés contemporaines*, art. cit., p. 35.

satisfaire par « quelqu'un d'autre », indépendamment de son genre. Éventuellement, on peut tout de même y voir l'envie de s'éloigner de l'(hétéro)normalisme qui l'a tant fait souffrir, puisqu'elle et Kevin étaient avant « une seule et même entité » (VS2, 262). Kosofsky Sedgwick ajoute que laisser « du poids à la parole auto-descriptive » permet de franchir la zone absolue du dualisme homme/femme vers une pluralité des sexualités et des personnes qui les incarnent<sup>67</sup>. C'est la démarche d'Anaïs lorsqu'elle évoque sa maîtresse :

[La Hyène] manifeste son désir avec une insolence troublante, et l'effet que ça fait est exactement le même que si elle était un mec. Anaïs se sent regardée avec une autorité de prédateur, et ça la met dans tous ses états. Elle a compris, maintenant : ce qui fait l'homme, c'est l'impétuosité du désir, pas la bite. Ce qui l'a surprise n'est pas d'être attirée par une fille : c'est d'accepter de sortir de sa douleur, aussi vite. Et après, elles ont baisé. Et là, c'était réglé : tout ce qui l'intéresse, depuis, c'est recommencer. (VS2, 267)

Même s'il ne s'agit pas d'une autodescription à proprement parler, Anaïs donne quand même un accès à son ressenti envers les pratiques *queer* de sa partenaire. Elle semble à la fois particulièrement excitée par la performance de la masculinité, tout en reconnaissant être attirée par une personne qu'elle identifie malgré tout comme étant du genre féminin, ce qui constitue définitivement une échappatoire à son chagrin d'amour hétérosexuel. On peut d'ailleurs s'interroger sur l'emploi du mot « fille » au lieu de femme, comme si cette dénomination permettait d'exclure l'(hétéro)normalisme et le dualisme femme/homme<sup>68</sup>. Quoi qu'il en soit, « après, elles ont baisé » : malgré une « autorité de prédateur » de la part de la Hyène qui pourrait suggérer un certain rapport de domination sur Anaïs, l'acte sexuel est mutuellement consenti. Les deux partenaires y sont toutes deux également actives.

La figure d'Anaïs soulève, pour finir, la question de la représentation de la jouissance dans *Vernon Subutex*. Au-delà de la resignification d'autres organes de plaisir tels que les mains, comme on la retrouve dans *Schoßgebete*, le partage des orgasmes définit l'expérience lesbienne d'Anaïs avec la Hyène. De ce point de vue, Butler suggère :

À la place d'une sexualité « identifiée comme masculine » où le « sexe mâle » fait office de cause et de signification irréductible de cette sexualité, nous pourrions développer l'idée d'une sexualité construite dans des rapports de pouvoir phalliques, où ce qui était possible dans ces rapports pourrait être remis en jeu, où les cartes pourraient être redistribuées, et ce

---

<sup>67</sup> Voir Eve KOSOFSKY SEDGWICK, *Épistémologie du placard*, op. cit., p. 47.

<sup>68</sup> J'y reviendrai dans la suite du chapitre.

précisément par le processus subversif des « identifications », celles-là mêmes qui se réaliseraient de toute façon dans le champ du pouvoir de la sexualité<sup>69</sup>.

C'est effectivement la démarche de Virginie Despentes. La plupart du temps, chez les personnages disposant d'un sexe féminin, le clitoris est littéralement absent des scènes de plaisir. Il semble ainsi que la jouissance puisse être uniquement atteinte par pénétration. Il n'empêche que ce n'est jamais la pénétration par le phallus qui permet la jouissance, même du côté des femmes hétérosexuelles. Lydia, par exemple, a un orgasme lorsque Paul la pénètre de ses doigts, mais simule pendant l'acte de pénétration phallique (VS1, 175). Sylvie avoue qu'elle ment quand elle raconte à ses amies que Vernon la fait jouir (VS1, 150). Marcia, jeune femme trans non opérée, n'indique pas si elle atteint l'orgasme en pénétrant ou en étant pénétrée (VS1, 252). Marie-Ange, au début, aimait être désirée par Xavier, avant de devoir très vite simuler (VS1, 375). Aïcha évoque du plaisir, mais aucune jouissance (VS3, 281). Ainsi, la trilogie s'inscrit dans la volonté de donner une importance aux sexualités plurielles et aux multiples pratiques, même hétérosexuelles, qui s'éloignent de l'(hétéro)normalisme.

Explorons maintenant plus en détail cette initiative incarnée par les figures *queer*.

## **I.2. Iels sont là, iels sont *queer*<sup>70</sup> !**

Tandis que les stratégies de réinvention des genres et des sexualités concernent, comme on a pu le voir, essentiellement le corpus germanophone, les figures *queer* sont majoritairement identifiables dans *Vernon Subutex*. C'est justement avec l'une des protagonistes emblématiques de la trilogie et globalement de la fiction despentienne que je souhaite poursuivre l'analyse.

La Hyène apparaît pour la première fois dans le roman *Apocalypse bébé*<sup>71</sup> paru en 2010. Détective privée aux méthodes peu scrupuleuses, familière du milieu *underground*, elle vient en aide à Lucie, une collègue moins douée, à la recherche de Valentine, une jeune adolescente en fugue. Dans *Vernon Subutex*, le personnage est fidèle à sa première représentation, ancrée dans la performance de la masculinité virile dès son chapitre d'introduction. En effet, la Hyène, depuis les événements d'*Apocalypse bébé*, gagne sa vie grâce à des activités illégales ou en tout cas peu honnêtes, comme le trafic de drogues ou ce qu'elle appelle le « lynchage médiatique »

---

<sup>69</sup> Judith BUTLER, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 106.

<sup>70</sup> Il s'agit de la traduction en français, avec une légère modification pronominale, du slogan *queer* international « We're here, we're queer ! ».

<sup>71</sup> Virginie DESPENTES, *Apocalypse bébé*, Paris, Grasset, 2010.

(VS1, 128) qui l’occupe dans la trilogie. Dans tous les cas, un point commun relie ces professions : la violence du milieu dans lequel elles s’exercent. Dans son nouveau travail, la Hyène est chargée de « répandre le fiel » : « Elle pourrit, à la demande, tel artiste, tel projet de loi, tel film ou tel groupe électro. À elle seule, en quatre jours, elle débarque comme une armée » (VS1, 128). Le vocabulaire est celui de la guerre, de l’agressivité exercée en ligne, « cass[ant] une jambe virtuelle » à la personne visée par son employeur·se. Il ne s’agit pourtant pas de n’importe quelle violence : « Celui qui défonce est celui qu’on écoute – il faut toujours prendre un pseudonyme mâle pour malmener quelqu’un. Le seul son qui apaise les forcenés qui hantent les couloirs du Web, c’est celui du maton qui broie les os d’un codétenu » (VS1, 128-129). La Hyène assimile cette frénésie à la masculinité. Chaque substantif qui constitue cette phrase est au masculin, et ce n’est pas une question de règle grammaticale. La protagoniste reconnaît elle-même évoluer dans un milieu dans lequel elle ne peut être prise au sérieux que grâce à un « pseudonyme mâle ». La comparaison du maton et du codétenu renvoie évidemment à la « loi du plus fort », à l’atmosphère virile et autoritaire qui règne dans la représentation la plus commune de la sphère carcérale. Ce court passage montre donc essentiellement la performance du genre masculin. Il faut *prendre* un pseudonyme pour être perçu comme un homme ; bien que puissant élément de comparaison, la violence n’est pas réellement physique, mais virtuelle. La masculinité n’est ici pas un résultat biologique ou le fait d’une apparence corporelle, mais le produit de l’imitation des comportements virils dont la caractéristique principale, pour la performeuse qu’est la Hyène, est l’agressivité. La masculinité aussi est une performance. Le texte le suggère, grâce à la stratégie narrative de « l’incarnation multiple » qui, d’après Elisa Bricco, permet à chaque personnage d’« élaborer son discours » et d’« exposer sa relation au monde », « dans une neutralité qui s’impose par la focalisation interne<sup>72</sup> ».

Ainsi, la Hyène illustre la « masculinité féminine (sans hommes) » qui, selon Sam Bourcier, offre « un point de vue privilégié (et non partial) pour comprendre aussi comment la masculinité est construite dans la culture dominante<sup>73</sup> ». Dans cette perspective, une autre marque de virilité, d’après la Hyène, réside dans la froideur calculatrice tournée vers le profit : « De ses années de dealeuse, elle n’a pas oublié que le toxico désire que le vendeur soit intraitable. C’est ce qui fait de lui un demi-dieu » (VS1, 131). Encore une fois le genre des mots employés interpelle : de « dealeuse » au féminin, on passe à « vendeur » et « demi-dieu » au masculin. Il semble que flegme et intransigeante confiance en soi permettent à la fois un

---

<sup>72</sup> Elisa BRICCO, « Considérations sur *Vernon Subutex* de Virginie Despentes : “formes de vie”, implication et engagement oblique » [en ligne], art. cit.

<sup>73</sup> Sam BOURCIER, *Queer Zones 3*, op. cit., p. 196.



changement de statut et un changement de genre. On retrouve la même idée deux tomes plus loin, lorsque la Hyène décrit de son point de vue les modifications qui s'opèrent dans l'attitude de Daniel : « Il y a encore un an il restait une légère inquiétude – il demandait encore la permission, du regard. Il était féminin. Il s'inquiétait de savoir si on le laisserait faire. Maintenant, ça y est, il a un regard de propriétaire. De mec partout chez lui, qui évalue ce qu'il compte emporter » (VS3, 316-317). Daniel a finalement intégré la logique comptable qui, pour la Hyène, est un trait parfaitement imitable du genre masculin.

Tant la performance de la violence que de l'inflexibilité, qu'elle considère comme typiquement masculines, permettent à la Hyène de s'imposer parmi les hommes socialement haut placés, comme le producteur Dopalet. Elle discute d'égal à égal avec cet homme d'influence, « l'obligeant à lever les yeux vers elle » devant une Anaïs « inquiète de ce qu'on parle à Dopalet sur ce ton » (VS1, 134-135). En parodiant la masculinité, elle performe aussi un statut visible dans l'espace public : celui d'un prédateur à respecter, comme le suggère son surnom, son unique dénomination connue, la Hyène.

Toutefois, en français, « la » Hyène est prédatrice féminine. Comme on a déjà pu le constater dans les précédentes citations, le personnage est genré au féminin, désigné par le pronom « elle » dans les trois volumes. Demi-dieu intraitable, elle est également « sorcière vaudoue [sic] » (VS1, 129) de Dopalet. Figure légendaire, elle est l'exécutante des désirs de Dopalet, la véritable détentrice du pouvoir (mystique), subvertissant l'idée que seule la performance du masculin lui confère sa puissance<sup>74</sup>. En réalité, la Hyène ne se considère ni comme un homme, ni comme une femme, mais comme une « gouine » (VS1, 267).

Il y a un point sur lequel se rejoignent Monique Wittig et Marie-Jo Bonnet concernant les protagonistes lesbiennes : elles ne se positionnent pas uniquement par rapport à la dimension sexuelle, mais aussi en lien avec « la dimension sociale, spirituelle et initiatique<sup>75</sup> ». Effectivement, à plusieurs reprises la Hyène oppose sa construction identitaire à celles qu'elle nomme « les hétérotés » (VS1, 137). Alors qu'elle a détruit la réputation d'Alex Bleach, elle constate : « Il faut dire qu'avec sa gueule d'ange et sa voix de crooner, il a dû niquer plus de

---

<sup>74</sup> Voir Mona CHOLLET, *Sorcières*, op. cit., p. 19. « *Le Marteau des sorcières* [un des textes fondateurs de la chasse aux sorcières en Europe] affirme qu'elles ont le pouvoir de faire disparaître les sexes masculins [...] ».

<sup>75</sup> Marie-Jo BONNET, *Les Relations amoureuses entre les femmes du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle : essai historique*, Paris, Odile Jacob, 1995, p. 254 ; voir Monique WITTIG, *La Pensée straight*, op. cit., p. 48. « La catégorie de sexe est le produit de la société hétérosexuelle qui fait de la moitié de la population des êtres sexuels en ce que le sexe est une catégorie de laquelle les femmes ne peuvent pas sortir. Où qu'elles soient, quoi qu'elles fassent (y compris lorsqu'elles travaillent dans le secteur public), elles sont vues (et rendues) sexuellement disponibles pour les hommes et elles, seins, fesses, vêtements doivent être visibles. [...] Si les femmes sont très visibles en tant qu'êtres sexuels, en tant qu'êtres sociaux, elles sont totalement invisibles ». Les lesbiennes, comme elles ne sont pas des femmes, sont censées remédier à ce souci de visibilité sociale.

meufs que tous les rédacteurs en chef de la place de Paris. Et ce ne sont pas les accusations de viol ou de violence qui risquaient de faire reculer les filles, on sait que les hétérotos adorent ça » (VS1, 137). Selon elle, la virilité qu'elle performe, caractérisée par la violence et l'impunité, attire les femmes hétérosexuelles. On se rend compte que l'expérience d'Anaïs citée plus tôt corrobore cette idée : même si elle reconnaît être attirée par une fille, c'est cette virilité qu'elle retrouve chez la Hyène qui l'excite en premier lieu. La Hyène continue dans sa définition des hétérotos : « Les hétérotos sont trop stressées. On dirait qu'elles sont tout le temps en train de passer des examens de bonne conduite » (VS2, 100). Cela renvoie clairement à l'(hétéro)normalisme et au comportement codifié que doivent suivre les femmes pour être (hétéro)sexuellement (in)visibles. C'est une attitude dont la Hyène se démarque et qu'elle ne souhaite pas côtoyer. « J'imagine que j'ai une fille et qu'elle devienne hétérote. Ce serait un cauchemar atroce, je ne sais pas comment je le vivrais » (VS1, 265), dit-elle de manière provocante à Sélim, qui s'inquiète d'une potentielle radicalisation de sa fille musulmane Aïcha. Le choix de « devenir » hétérote suggère surtout que l'hétérosexualité est à ses yeux une pratique et non une essence, et une hypothèse hautement improbable si on se réfère à l'emploi du subjonctif. La rejetant en tant que norme, elle la dépouille de toute légitimité comme pratique sexuelle dominante. On retrouve concrètement cette conception lorsqu'elle pèse le pour et le contre dans l'idée de fréquenter Anaïs. La Hyène finit par se lancer dans la séduction parce qu'elle « avait pensé "hétérosexuelle c'est pas une tare non plus", on s'arrange toujours pour faire coïncider ses convictions avec ses objectifs » (VS2, 100). On assiste ici à un phénomène particulier de détournement de l'insulte. Comme j'ai pu le souligner précédemment, le terme « queer », à l'origine une insulte, fait l'objet d'une réappropriation par les personnes visées qui gomme son pouvoir stigmatisant. Sam Bourcier indique que « de cette réappropriation est née une théorisation de la sexualité émanant des minorités gaies et lesbiennes qui a rapidement débordé la sphère homosexuelle au point de bouleverser les conceptions que l'on pouvait se faire du sujet et de l'identité gaie ou lesbienne<sup>76</sup> ». La Hyène revendique si fortement son identité lesbienne qu'elle bouscule les fondements de l'(hétéro)normalisme en reléguant celles qui s'y plient du côté de la tare (exception faite des hétérotos qui lui plaisent). Il s'agit alors de ce que Butler appelle un « redéploiement subversif et parodique du pouvoir<sup>77</sup> », dans lequel la tare est inversée et ne concerne plus les minorités lesbiennes et gaies.

---

<sup>76</sup> Sam BOURCIER, *Queer Zones*, op. cit., p. 136.

<sup>77</sup> Judith BUTLER, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 242.

La Hyène se positionne<sup>78</sup> donc à distance, en marge de l’(hétéro)normalisme. À distance, mais pas contre, puisqu’elle performe également une sexualité dite « masculine ». Employant des surnoms infantilissants envers son amante, comme à plusieurs reprises « la petite » (VS1, 133 ; VS2, 100), c’est la Hyène qui a le monopole de la position active dans le rapport de séduction. La perception d’Anaïs, déjà analysée précédemment, le confirme. Cela serait-il le signe d’une (hétéro)normalisation selon Gundula Ludwig<sup>79</sup>, d’une imitation à l’identique et avec original des pratiques sexuelles (hétéro)normalistes ? Voyons si le passage suivant, dans lequel la Hyène présente les bases de sa pratique sexuelle, peut fournir quelques éléments de réponse :

S’il y a des lesbiennes qui se passionnent pour la conversion, elle aurait plutôt tendance à fuir les hétérotes. Il faut se les fader, la première nuit, « ah mais je ne sais pas du tout comment m’y prendre, j’ai perdu tous mes repères », comme si avec les mecs c’étaient les reines de la galipette, on a envie de leur dire meuf, si tu ne sais pas quoi faire avec moi dans un lit, je doute que tu te débrouilles beaucoup mieux sous prétexte qu’il y a quéquette et roubignoles. C’est quand même pas sorcier, s’amuser dans un lit quand on est deux à avoir envie de le faire. Si c’est pour faire l’étoile de mer, effectivement, c’est plus gênant entre filles.  
(VS2, 100)

Ici, la Hyène rejette toute pratique (hétéro)sexuellement codifiée qui tourne nécessairement autour du phallus. Au centre du plaisir ne se trouve pas la technique, mais la volonté de jouir et de faire jouir l’autre, peu importe son sexe. Il n’y a pas de « repères » biologiques, mais simplement *la volonté du plaisir consenti*. Elle admet un rapport d’égale à égale entre filles. Les participantes y sont pareillement actives, car le phallus, qu’elle interprète, selon les dires de ses amantes hétérotes, comme l’unique objet actif dans l’hétérosexualité, est absent. Dans ce sens, les relations sexuelles lesbiennes échappent au triptyque masculin/actif/dominant et féminin/passif/dominé et resignifient ainsi le rôle de chacune dans l’accès à la jouissance. La Hyène se place donc en partie du côté de la contra-sexualité de Paul B. Preciado, qui « n’est

---

<sup>78</sup> Voir Sam BOURCIER, *Queer Zones*, *op. cit.*, p. 137. « Il n’y aurait que des identités de position ou des positions queers. Queeriser les espaces, les disciplines [sic], les modes de savoir-pouvoir hétérocentrés tout en gardant en mémoire l’ancrage politico-sexuel du terme, tel pourrait être le programme d’un “sujet queer” forcément “mauvais élève”, anti-assimilationniste et “out”, qui cherche à exploiter les ressources de la marge et reste attentif aux discriminations, que celles-ci se produisent à l’extérieur ou à l’intérieur de la communauté politico-sexuelle dont il se réclame ».

<sup>79</sup> Voir Gundula LUDWIG, « Freiheitsversprechen und Technologien der Macht. Transformationen des Sexualitätsdispositivs und das Begehren nach dem neoliberalen Staat », *op. cit.*, p. 39. Pour une analyse qui poursuit la réflexion de Ludwig, voir également Caroline BRAUNMÜHL, « Normalisierung versus Normativität ? Dem konstitutiven Außen Rechnung tragen », *art. cit.*

pas la création d'une nouvelle nature, sinon plutôt la fin de la Nature comme ordre qui légitime la sujétion de certains corps à d'autres<sup>80</sup> ».

Un dernier passage confirme cette resignification des pratiques sexuelles :

[La Hyène] se cale entre ses jambes en ciseaux et lui prend les fesses à pleines mains pour l'emboîter le mieux possible, juste après la baise, et elle sent cogner dans tout son ventre, par le bas, des coups réguliers, bien plus fort que le sang dans les artères du cou, la chatte d'Anaïs envoie des roulements qui se diffusent le long de ses cuisses. Elle ne se souvient pas avoir déjà connu une fille qui palpète réellement, comme elle. (VS2, 106)

La principale particularité est l'emploi du verbe « emboîter » qui, d'une part, renvoie à l'entrée d'un élément saillant dans un élément creux et qui, d'autre part, peut aussi désigner l'ajustement exact de deux éléments<sup>81</sup>. L'usage dans sa première définition donne l'impression d'une performance déviante, *queer* de l'hétérosexualité (sans pénis). Mais elle vient aussi défaire les stéréotypes de la sexualité lesbienne, en réinvestissant la position clichée des ciseaux « juste après la baise », donc en dehors de l'acte sexuel. Ensuite, la seconde signification mène plutôt vers la résonance parfaite des sensations primaires et corporelles de plaisir entre les enveloppes des deux partenaires, telle qu'elle semble réellement se produire (« roulements qui se diffusent », « fille qui palpète »). Cela n'est pas sans rappeler les propos de Marie-Jo Bonnet : « L'éros lesbien est un des chemins que se fraye le sujet désirant pour retrouver la Femme Sauvage répudiée par la symbolique patriarcale<sup>82</sup> ». La Femme Sauvage, c'est la Femme Animale, celle qui, pour Anne-Julie Ausina, exprime dans son corps l'animalité sexuelle, considérée comme masculine<sup>83</sup>. On devrait d'ailleurs plus justement parler de *Fille Sauvage* chez Despentès. Anaïs, lorsqu'elle évoque sa maîtresse, dit qu'elle couche avec une « fille », et pas une femme. La Hyène elle-même ne parle pas de femmes pour désigner les personnes avec qui elle couche, mais de filles. Heta Rundgren l'a déjà constaté dans son étude d'*Apocalypse bébé* : l'emploi du mot « fille » plutôt que « femme » sert selon elle à mettre en lumière la présence lesbienne<sup>84</sup>, ce qui semble également valoir pour *Vernon Subutex*.

---

<sup>80</sup> Paul B. PRECIADO, *Manifeste contra-sexuel*, op. cit., p. 11. Je dis « en partie », car pour Preciado, les autres aspects fondamentaux de la contra-sexualité résident dans l'appropriation de nouvelles technologies sexuelles (comme le gode), dans une resignification des organes de plaisir autres que génitaux et dans une dimension contractuelle forte, qu'on retrouve néanmoins chez la Hyène.

<sup>81</sup> « Emboîter », *Trésor de la Langue Française informatisé*, <https://www.cnrtl.fr/definition/emboiter>, consulté le 10 mai 2022.

<sup>82</sup> Marie-Jo BONNET, *Qu'est-ce qu'une femme désire quand elle désire une femme ?*, op. cit., p. 125.

<sup>83</sup> Voir Anne-Julie AUSINA, *Performer la femme sauvage : entre chienne et louve*, op. cit., p. 62-63.

<sup>84</sup> Voir Heta RUNDGREN, *Vers une théorie du roman postnormale*, op. cit., p. 391.

Plus précisément, les pratiques sexuelles d'Anaïs et de la Hyène sont directement importées de la culture butch-fem. Sam Bourcier explique :

C'est que la butch est réputée active dans la séduction et la sexualité contrairement à celle qui sera souvent décrite comme l'objet de sa prédation, une femme « hétérosexuellement correcte », c'est-à-dire une femme qui continue de laisser coïncider genre « féminin » et sexe « faible » malgré les errements secondaires dont témoignent ses pratiques sexuelles quand elle est touchée par des femmes<sup>85</sup>.

Comme j'ai pu le montrer précédemment, la Hyène performe à la fois les codes du genre masculin dans la séduction et des pratiques sexuelles dites, au premier abord, « viriles » : elle peut donc être interprétée comme incarnant la figure de la butch. Anaïs, avec « sa lingerie de pin-up acidulée » (VS2, 106), correspond à cette lesbienne « “hétérosexuellement correcte” » qu'est la fem. La Hyène déjoue les critiques adressées à l'encontre de la culture butch-fem, la taxant de répétition à l'identique de l'(hétéro)normalisme<sup>86</sup>, en accordant une importance centrale au consentement et à la parodie de l'hétérosexualité. Un autre argument fort se trouve au niveau de la place prépondérante que donne la Hyène à l'orgasme de sa partenaire. En effet, lorsqu'elle évoque les « bonnes » amantes, elle parle de « celles avec qui tout va bien, qui sont toujours là où on les cherche, qui mouillent dès qu'on les touche, qui jouissent en tremblant comme une feuille [...] » (VS2, 105). Les filles qu'elle apprécie sont donc celles qui se laissent procurer du plaisir, pas celles qui en dispensent. Anaïs le confirme quand elle donne elle-même sa version de ses relations intimes avec la Hyène :

Sa main quand elles sont debout et que ses doigts la baisent, son sourire chaque fois qu'elle découvre qu'Anaïs est déjà trempée, elle a les hanches qui tremblent convulsivement, une terreur délicate et cette sensation neuve quand l'autre jouit, le visage fin tourné de profil sur l'oreiller, qui abandonne, cette expression indéchiffrable. (VS2, 272)

La confusion grammaticale règne dans cet extrait : à la première lecture, on ne sait pas qui a « les hanches qui tremblent », qui est « l'autre [qui] jouit », à qui appartient la « terreur délicate » et la « sensation neuve ». Néanmoins, on peut admettre que les hanches qui tremblent sont celles d'Anaïs qui jouit et que la « sensation neuve » renvoie aux premières fois où elle procure du plaisir à une fille. « L'autre » serait alors la Hyène, qui cache pudiquement une partie de son visage, qui « abandonne », se laissant pour une fois aller à l'orgasme qu'elle offre habituellement.

---

<sup>85</sup> Sam BOURCIER, *Queer Zones*, op. cit., p. 14.

<sup>86</sup> Voir Sam BOURCIER, *Sexpolitiques. Queer Zones 2*, op. cit., p. 213.

Cette façon de faire l'amour chez la Hyène correspond donc en tout point aux pratiques de la stone butch, dont la priorité est la satisfaction consentie de sa partenaire. Dans ce sens, elle échappe à la répétition des schémas de l'(hétéro)normalisme qui brident le désir et le plaisir féminins, tout en parodiant l'hétérosexualité et en se réclamant de la culture *queer* puisqu'elle définit son identité en détournant l'insulte « gouine » (VS1, 267). Voyons à présent le portrait d'une autre figure *queer* appartenant aussi à la culture butch : Gaëlle.

Elle et la Hyène sont des amies de longue date et partagent donc de nombreux points communs. Lorsque Gaëlle s'exprime à propos du mariage pour tous, elle dit : « Notre génération, on est des gouines, des vraies, on a souffert pour ça et on ne veut pas ressembler aux hétéros connards » (VS2, 279). On remarque la même réappropriation de l'insulte qui suggère une volonté d'autant plus forte de se tenir à la fois loin de l'(hétéro)normalisme et loin des lesbiennes et gays « réformistes ». Cette dernière se trouve ainsi dans une position *queer*, souhaitant conserver les spécificités de la culture lesbienne comme traits d'identité plutôt que de les effacer dans l'hétéronormalisation. Elle n'a d'ailleurs aucun souci à être clairement reconnaissable en tant que gouine, puisqu'elle voudrait se faire tatouer un « Loas d'Erzulie Dantor », « déesse des lesbiennes et des putes » (VS2, 292).

Gaëlle a donc une tout autre perception du monde qui l'entoure, directement influencée par cette culture lesbienne qu'elle revendique. Les lieux qu'elle fréquente rappellent aussi cette culture, à commencer par le Rosa Bonheur<sup>87</sup>, le bar qui accueille aussi les réunions des autres protagonistes. Plus généralement à propos du quartier du Marais à Paris, Gaëlle raconte :

Elle aime ces rues riches et les filles qui se tiennent par la main, [...] ça reste l'endroit où on croise les plus belles gouines de Paris. Elle aime voir les garçons heureux, nulle part les mecs n'ont l'air aussi contents. Et ce n'est pas seulement parce qu'ils sont jeunes, pleins d'argent et beaux, sinon ils seraient réjouis aussi dans le XVI<sup>e</sup>, c'est parce qu'ils sont pédés et que les pédés sont plus épanouis que les autres mecs, ça se voit à l'œil nu. (VS2, 280)

Sa vision du beau et du bonheur se fait donc nécessairement à distance de l'(hétéro)normalisme. Gaëlle semble surtout l'expliquer par l'occupation de l'espace public par les minorités *queer*. Cela rejoint l'idée de Hannah Arendt, analysée et partagée par Sabine Hark, que la représentation des personnes dans l'espace public leur permet d'épanouir librement leur singularité<sup>88</sup>.

---

<sup>87</sup> Directement inspiré du nom de la peintre et sculptrice française, qui a connu deux longues relations avec deux autres femmes artistes, Nathalie Micas et Anna Klumpke.

<sup>88</sup> Voir Sabine HARK, *deviante Subjekte*, op. cit., p. 156. « Politische Öffentlichkeit entsteht, so Arendt, vielmehr immer dort, wo Menschen im Einverständnis miteinander handeln und deshalb Freiheit in Erscheinung treten kann.

La perception particulière de Gaëlle transparait également dans le portrait des autres gouines qui l'entourent. À propos de la Hyène, elle pense : « Elle coupe ses cheveux elle-même, ça se voit, et la teinture aussi est faite maison. Les dents sont saines, le regard hautain. En définitive, elle a tout perdu, sauf la superbe » (VS2, 281). L'image qu'elle se fait de son amie n'est pas du tout sexualisée. Au contraire, elle évoque des détails qui, dans la description habituelle de la beauté, peuvent paraître incongrus – comme les dents –, voire dévalorisants. Ce sont certainement des imperfections flagrantes qui laissent deviner à Gaëlle que la Hyène se coiffe elle-même. Pourtant, celle-ci garde « la superbe », un orgueil inébranlable.

En outre, un dernier signe de sa prise de distance de l'(hétéro)normalisme réside dans sa conception de la sexualité. Tout comme la Hyène semble le faire, Gaëlle confirme s'adonner à une sexualité excessive, c'est-à-dire en dehors du cadre conjugal et exclusif<sup>89</sup> : « Elle n'a jamais été monogame. C'est bon pour les moches, ça » (VS2, 289). Un parallèle intéressant peut s'établir ici avec la polygamie selon Lydia, un personnage hétérosexuel traité dans la première partie de cette recherche. Cette dernière estime à l'inverse que seules les femmes belles peuvent se réserver le privilège sélectif de la monogamie, tandis que les « meuf[s] moyenne[s] » peuvent « s'éclater, et coucher avec tous les mecs baisables et disponibles » (VS1, 172). Lydia considère de ce fait que la sexualité excessive est le privilège (à double tranchant, comme j'ai eu l'occasion de le montrer dans le premier chapitre) des femmes qui sortent de l'(hétéro)normalisme par une apparence non conforme. Mais Gaëlle, elle, inverse les perceptions : c'est la sexualité excessive qu'elle appréhende comme sexualité *par défaut*, et la monogamie qui correspond plutôt à celles dont la silhouette s'éloigne des critères de beauté. Dans sa contribution à l'ouvrage *Eros und Logos*, Marta Wimmer fait l'analyse du livre de Matthias Hirth *Lutra Lutra* et indique que l'auteur dénote une hypersexualisation des gays, qui doivent choisir entre amour et sexualité excessive<sup>90</sup>. Dans *Vernon Subutex* et par le biais des personnages de la Hyène et de Gaëlle, la sexualité excessive semble justement être un moyen de signifier la distance prise vis-à-vis de l'(hétéro)normalisme. Étant donné que ces figures *queer* s'éloignent des rôles socio-culturels et notamment de l'hétérosexualité comme norme, elles peuvent resignifier librement cette dernière au centre du plaisir.

---

Der Sinn des Handelns liegt mithin allein darin, daß Menschen im freien Miteinander ihre Persönlichkeit entfalten ». La représentation publique et l'épanouissement qui en découle seraient donc les conditions de l'agir-politique. J'y reviendrai dans le chapitre suivant.

<sup>89</sup> La sexualité excessive se définit ici par rapport à la sexualité normale de Foucault, conjugale, monogame et reproductrice (donc hétérosexuelle). À ce sujet, voir Chapitre 1.

<sup>90</sup> Voir Marta WIMMER, « Lust auf Verbotenes ? Queeres Begehren anhand ausgewählter deutschsprachiger Gegenwartsprosa », dans Albrecht CLASSEN, Wolfgang Damian BRYLLA et Andrey KOTIN (éds.), *Eros und Logos*, *op. cit.*, p. 294.

D'ailleurs, en tant que butch, le plaisir de Gaëlle, à l'instar de celui de la Hyène, est essentiellement tourné vers la satisfaction de sa partenaire. « Je la baise bien. Ça rattrape » (VS2, 282), répond-elle à la Hyène qui lui demande si sa petite-amie, largement plus jeune qu'elle, ne voit pas d'inconvénients à sortir avec une « vieille ». On retrouve ainsi chez Gaëlle la parodie des mêmes comportements masculins paternalistes dans les rapports de séduction, et notamment envers Anaïs qu'elle appelle aussi « la petite » (VS2, 289). En plus, Anaïs ne l'intéresse qu'en raison de ses attitudes de « femme explorée » (VS2, 290). D'ailleurs, lorsque l'amante de la Hyène débarque à l'improviste dans le café où les deux amies prennent un verre, Gaëlle la décrit comme suit :

[...] une jolie brune au menton volontaire se dirige vers leur table, avec un air de surprise mal joué. C'est une belle plante, avec quelque chose d'un peu tarte dans l'allure. [...] Tout en elle transpire la fameuse joie de la féminité, une accumulation de détails qui clament : c'est fantastique de jouer la conne. Sa fine montre fluo, pour dire qu'elle est fun, les ongles peints couleur knack, parce qu'elle a lu que c'était tendance dans un magazine, le parfum trop capiteux, les sourcils épilés, le gloss de saison sur des lèvres boudeuses... (VS2, 287)

On sent à la fois le mépris à l'égard d'Anaïs, qu'elle perçoit immédiatement comme une novice en matière de relations lesbiennes (VS2, 291), et son regard qui la sexualise et l'objectifie, sensible aux détails soignés d'une apparence féminine (hétéro)normaliste. Pour autant, Gaëlle ne considère Anaïs comme réellement « intéressante » que lorsque cette dernière répond de manière virulente à l'indifférence de la Hyène. C'est quand Anaïs contraste avec la féminité (hétéro)normaliste docile que Gaëlle passe dans la phase de séduction. Encore une fois, on peut clairement identifier une performance déviée des codes masculins hétérosexuels. Cette *queerisation* des pratiques sexuelles se révèle d'une part dans l'attrance que Gaëlle éprouve pour les femmes actives, qui se libèrent, même par d'infimes détails, de l'autorité (hétéro)normaliste. D'autre part, la dimension *queer* transparaît dans la signification particulière que revêt ici la sexualité excessive, une affirmation supplémentaire d'une distance volontairement prise vis-à-vis de l'(hétéro)normalisme.

Pour conclure la réflexion sur ces deux personnages, j'aimerais m'arrêter sur une critique de la désignation *queer* soulevée par Heta Rundgren. En effet, elle émet dans un premier temps l'idée que traiter de la culture lesbienne contribue à la mettre en lumière. Elle poursuit :

Or il existe une tendance, dans la réception des romans, à ramener les lesbiennes dans l'imaginaire normale ou de les effacer. Cela peut arriver avec l'utilisation du mot



« homosexualité » ou [...] avec le mot *queer* : ces expressions « incluent » les lesbiennes tout en cachant de vue l'histoire des femmes, des lesbiennes et du féminisme<sup>91</sup>.

J'ai montré que les figures qu'il me semble pertinent d'identifier comme butch se dégagent effectivement de manière subtile de l'(hétéro)normalisme par la parodie sans original des codes masculins de genre et de sexualité, déviée par la culture lesbienne à laquelle elles se réfèrent. Dans un sens, cette comparaison contribue à les ramener dans « l'imaginaire normâle ». Pour autant, c'est sur cette distance que se fondent les protagonistes pour se définir en tant que lesbiennes. C'est précisément en cela que leurs positions peuvent être qualifiées de *queer* : elles partent de la norme pour la rendre caduque par la prolifération des performances. Quant à savoir si la désignation *queer* participe à l'effacement de l'identité lesbienne, il apparaît que les performances de genres et de sexualités de la Hyène et de Gaëlle contribuent tant à désessentialiser l'identité lesbienne qu'à mettre en lumière ses spécificités. Les deux phénomènes opèrent simultanément par le fait qu'elles peuvent être reconnues comme butches tout en continuant à se définir personnellement comme gouines. La pensée *queer* vise surtout à conceptualiser la distance prise par rapport à l'(hétéro)normalisme, et non pas à circonscrire des figures toujours libres de se définir elles-mêmes. Par ailleurs, Eve Kosofsky Sedgwick parle de la théorie *queer* comme d'un « moment de déconstruction des processus d'identification », pour s'éloigner de l'homonormativité lentement assimilée à l'hétéronormativité<sup>92</sup> (ou hétéronormalisation). C'est de cela qu'il s'agit réellement : une représentation publique (car revendiquée) de l'identité lesbienne dans toute sa multiplicité et sa contingence<sup>93</sup>.

Enfin, dans *Figurées, défigurées*, Gilbert Lascault remarque :

Le sexe non perdu, le sexe que souhaite la société est un sexe bien déterminé, bien localisé, mutilé, marqué en toutes lettres sur nos cartes d'identité. Le sexe équivoque, le sexe outlaw : voilà ce que notre social refuse. Ce sexe hors la loi, ce sexe du tiers non exclu, il n'existe pas seulement dans l'homosexualité [...] <sup>94</sup>.

Pour terminer cette partie sur les figures *queer*, intéressons-nous donc maintenant au « sexe<sup>95</sup> outlaw » d'une dernière protagoniste : Marcia. Elle est le second personnage trans de la trilogie *Vernon Subutex* avec Daniel. De plus, elle est originaire du Brésil.

---

<sup>91</sup> Heta RUNDGREN, *Vers une théorie du roman postnormâle*, op. cit., p. 369.

<sup>92</sup> Eve KOSOFSKY SEDGWICK, *Épistémologie du placard*, op. cit., p. 17.

<sup>93</sup> J'y reviendrai en détail dans la suite du présent chapitre.

<sup>94</sup> Gilbert LASCAULT, *Figurées, défigurées*, op. cit., p. 56.

<sup>95</sup> Ce qui est intéressant dans le propos de Lascault, c'est qu'une confusion volontaire réside dans le mot « sexe », qui peut ici à la fois désigner le sexe biologique et la sexualité.

Contrairement à l'analyse consacrée à Daniel, plus largement axée sur sa transition vers l'identité dite « masculine » et ses motivations, il s'agit plutôt de représenter le voyage de Marcia du Brésil vers la France, de la pauvreté vers l'opulence, de la peur de la mort vers l'énergie libidinale de vivre. Pour ce faire, le chapitre est rempli de références musicales.

La première chanson citée se nomme *Construcción*, l'adaptation espagnole d'une chanson de Viglietti. Elle célèbre la vie difficile d'un ouvrier du bâtiment et introduit les souvenirs de Marcia lorsqu'elle s'appelait encore Leo et que son identité trans commençait justement à se construire. « Elle écoutait Cazuzza, *O tempo não pára*, le sida n'existait pas encore pour eux » (VS1, 246). C'est à partir d'ici que l'on comprend que Marcia s'apparente à la culture *queer* : Cazuzza était un chanteur brésilien ouvertement bisexuel et atteint du sida. Par la suite, une nouvelle référence le confirme : « La bande traînait sur Broday, sans "w", ils allaient voir des concerts de hip-hop, Racionais MC's, il n'y avait pas de Blancs, l'excitation d'être là, les corps des garçons, des mauvais garçons » (VS1, 247). Les Racionais MC's sont un groupe de hip-hop brésilien très célèbre, dont les titres s'élèvent notamment contre les violences faites aux minorités de couleur. En assistant à ces soirées destinées au public de « Broday » qu'on devine plus pauvre que celui de Broadway, Marcia s'inclut dans une pratique communautaire *queer* dans laquelle elle se sent bien. La perspective raciale, fondamentalement présente dans le positionnement *queer*<sup>96</sup> de Marcia, prend une tout autre ampleur lorsqu'elle arrive en France : « Paris aimait le Brésil, et les filles comme elle dans la mode on voulait leur accent, on voulait le déhanchement, on voulait l'exotisme. Une Brésilienne trans pauvre, c'était Nation, direct, quasi obligatoire. Le parcours n'était pas fléché, mais presque » (VS1, 249). L'hypersexualisation des femmes de couleur renforce la dimension intersectionnelle de son identité quand elle s'ajoute à une précarité financière (alourdie par la prise en charge à ses frais des traitements hormonaux) et à une exclusion de l'(hétéro)normalisme en raison de sa transidentité. Finalement, Marcia parvient à éviter la rue et entre rapidement dans des cercles de grande influence. La peur du sida, elle, ne disparaît pas, mais exacerbe le sentiment communautaire précédemment révélé :

L'épidémie emportait les pédés parisiens, aussi. Il y avait, pour une fois, une forme d'égalité.

L'épidémie était la même pour tout le monde. Ça avait développé une drôle de sensation d'appartenir à la même caste. Tous. Et la vie continuait – autour d'eux la mort frappait sans marquer de pause. Et le monde s'en foutait. Act Up-Paris organisait des die-in mais les gens

---

<sup>96</sup> Voir Sam BOURCIER, *Queer Zones*, *op. cit.*, p. 95. L'auteur·e explique qu'à l'origine, le mot *queer* est le positionnement des lesbiennes racisées aux États-Unis qui contestent l'hégémonie du féminisme blanc bourgeois et du lesbianisme eurocentré.

n'ont commencé à vraiment penser au sida que quand ils ont compris qu'ils étaient concernés, aussi. Quand les hétéros ont été touchés, la maladie a commencé à exister. (VS1, 250)

À la fois Marcia relève les différences au sein de sa propre communauté, mais constate également l'(in)visibilisation mortelle des personnes non hétérosexuelles jusqu'à l'expansion du sida.

Marcia est donc une protagoniste consciente de sa « déviance » et de son appartenance aux minorités de genres et de sexualités. Pour autant et au même titre que Gaëlle et la Hyène, elle donne au premier abord l'impression de reproduire les pratiques sexuelles (hétéro)normalistes violentes. C'est ici qu'intervient la troisième référence musicale :

Elle a toujours eu tout ce qu'elle voulait des hommes en dansant pour eux. [...] *Tostaky*. Vernon doit être un beau salaud. Elle les repère avec son ventre : si elle a envie d'eux, c'est qu'ils ont les mains sales. Elle a le drame dans le sang, elle ne jouit qu'avec les mecs dangereux. Ceux qui veulent te faire la peau sont toujours les amants les plus courtois, sans quoi tu ne te laisserais pas faire. Personne n'accepte la première gifle si elle ne vient pas accompagnée d'un flot merveilleux d'excuses, de promesses, une intensité de ne pas vouloir te perdre, de ne pas envisager de te perdre. Ceux qui peuvent te tuer sont toujours ceux qui tiennent le plus à toi. Quand elle a vraiment envie d'eux, c'est qu'elle sent qu'ils pourraient la tuer. (VS1, 252)

*Tostaky* est une chanson du groupe français Noir Désir interprétée par Bertrand Cantat. Ici, l'allusion au chanteur est d'une violence prégnante puisque Marcia mentionne le « drame », le sang et la « première gifle » qui évoquent le meurtre de Marie Trintignant par Cantat, son conjoint de l'époque. Marcia décrit précisément les engrenages de la violence conjugale, et notamment l'emprise affective à l'œuvre. Sauf qu'au lieu de la dénoncer explicitement, elle s'en sert de manière provocante pour justifier son désir hétérosexuel, comme si intrinsèquement il ne pouvait se nourrir que d'une relation déséquilibrée entre violent et violée. S'agit-il là d'une performance de la féminité (hétéro)normaliste ? Marcia poursuit dans l'insolence : « *Tostaky*. La beauté stupéfiante de ce chanteur français – le plus latin de tous » (VS1, 252-253). C'est la violence qui rend Cantat désirable, et donc beau, aux yeux de Marcia. L'emploi de l'adjectif « latin » interpelle, comme si elle admettait que l'agressivité était un des traits caractéristiques des hommes d'Europe occidentale à la culture latine, une manière peut-être de rappeler que cette virilité blanche la fascine autant qu'elle lui est étrangère.

Néanmoins, si Marcia semble apprécier s'inscrire dans un schéma dichotomique dominant/dominée typiquement (hétéro)normaliste, ses pratiques de séduction donnent une tout autre impression, en particulier à l'égard de Vernon. « Elle danse pour lui, il l'ignore, l'agace.

Ça l'excite. Elle aime tous les genres de garçons. [...] Elle les aime tous, mais c'est meilleur quand ils résistent à sa façon de balancer les hanches. Elle l'aura » (VS1, 253). C'est elle qui mène littéralement la danse nuptiale, et qui ne doute pas une seconde, comme le suggère l'emploi du futur, de parvenir à imposer son désir. Dans *Les Excès du genre*, Geneviève Fraisse déclare : « Plus on dénonce la bipartition sexuée des stéréotypes de genre, plus on les produit et on les reproduit à l'infini. Ou encore : les dénoncer, c'est non seulement les renforcer, mais déjà, peut-être, leur donner de la consistance, les faire exister<sup>97</sup> ». En s'appropriant les stéréotypes tout en les déviant, entre renforcement des comportements (hétéro)normalistes et désir assumé et revendiqué, Marcia se positionne donc contre le maintien de cette bipartition. Marcia performe l'hétérosexualité à l'extrême, se faisant même appeler « chienne lubrique » par son amie Gaëlle. Pour autant, cette désignation n'est pas une insulte, d'abord parce que Marcia ne s'en offusque pas, et aussi car le terme « chienne » est, selon Anne-Julie Ausina, un terme-clé de l'œuvre de Despentes. En effet, « c'est dans le refus d'obéir à la norme, négationniste de l'individu, que Despentes a construit cette image de chienne, toujours prédatrice du système mais fidèle à elle-même et aux siens : les mots pansent ainsi la “gouine”, la “pute” et la femme voilée [...]»<sup>98</sup>. Au même moment, Marcia donne donc consistance aux stéréotypes de genre et les éclate par le détournement de l'insulte.

Cependant, c'est avant tout sa technologie corporelle qui lui permet de s'inscrire définitivement dans une position *queer*, voire *genderqueer*. Pour le comprendre, il faut quitter le point de vue de Marcia un bref instant pour entrer dans celui du personnage principal dont la trilogie porte le nom. Après son expulsion, Vernon atterrit pour quelques jours chez Patrice. Lui confiant ses déboires amoureux, Vernon raconte sans complexes les détails de sa nuit avec Marcia :

Sa queue était plus grosse que la mienne. Moi aussi ça m'a surpris au début, que ça ne me gêne pas. Tu vas pas me croire, mais la conclusion à laquelle j'en suis arrivé, et j'étais le premier étonné mais j'ai dû me rendre à l'évidence : on s'en fout de la chatte. On s'en fout. C'est pas la chatte qui fait la meuf. (VS1, 321)

On retrouve alors la même réaction chez Vernon que chez Anaïs à propos de la Hyène, qui fait implorer le système sexe/genre au profit des positions et des pratiques *queer*. Comme le soutient Sam Bourcier, les identités trans « rompent avec l'essentialisation des deux genres et insistent sur le caractère relationnel, contingent mais décidable, à la fois matériel et discursif des

---

<sup>97</sup> Geneviève FRAISSE, *Les Excès du genre : concept, image, nudité*, Paris, Lignes, 2014, p. 46.

<sup>98</sup> Anne-Julie AUSINA, *Performer la femme sauvage, entre chienne et louve*, op. cit., p. 110.

nouvelles identités de genre<sup>99</sup> ». Marcia incarne une transféminité *queer*, performant des pratiques féminines de genre et de sexualité sans original. Même si j’ai préféré mettre en lumière le personnage de Daniel dans la première partie sur l’(hétéro)normalisme, suivant la structure du chapitre qui lui est consacré, il est incontestablement lui aussi une figure transmasculine, grâce à ses technologies corporelles en dehors du système sexe/genre.

Je viens donc de passer en revue les protagonistes dont la position *queer* est clairement identifiable. Contrairement à celles qui montrent plutôt des stratégies de résistance de sensibilité *queer*, les figures aux positionnements *queer* sont majoritairement issues des classes sociales inférieures. À l’exception d’April, dont le milieu social dépend de celui de ses compagnons, l’incertitude qui entoure les stratégies de résistance moins radicales d’Eli peut être reliée au maintien d’un certain confort social (hétéro)normaliste tel que décrit dans le deuxième chapitre<sup>100</sup>. Afin d’approfondir la réflexion sur les différents points d’articulation de l’identité, il est temps d’étudier les positions *queer* ou les stratégies de réinvention des genres et des sexualités de sensibilité *queer* au prisme de la dimension raciale.

### **I.3. La liberté individuelle dans l’articulation triadique genre-sexualité-race**

Je propose de conclure cette première partie en approfondissant la différence entre stratégies de réinvention des genres et des sexualités et positionnements *queer*, grâce à la comparaison de deux œuvres issues du corpus secondaire : *Garçon manqué* de l’auteure française de descendance algérienne Nina Bouraoui<sup>101</sup> et *Granatapfelsplitter* de l’écrivaine turque de langue allemande Tizia Koese. Ces deux romans ont pour avantage de s’inscrire dans une perspective intersectionnelle et de permettre de souligner concrètement les articulations entre le genre, la sexualité et la race.

Les deux protagonistes, Nina (GM) et Şaziye (Gr) ont pour point commun de concilier deux identités culturelles : française et algérienne pour l’une, turque et allemande pour l’autre. Si cela joue un rôle important dans leur manière de vivre leur genre et leur sexualité, l’inverse est également vrai. En effet, genres et sexualités influencent aussi la construction de leur identité

---

<sup>99</sup> Sam BOURCIER, *Queer Zones 3*, op. cit., p. 204.

<sup>100</sup> Je remercie Karl Zieger de m’avoir inspiré cette réflexion. À propos de la radicalité, au sens de politisation, des stratégies de résistance d’Eli, voir Chapitre 6.

<sup>101</sup> Il semble que Nina Bouraoui n’a officiellement que la nationalité française.

culturelle. Néanmoins, les deux figures n'appréhendent pas ces articulations de la même manière.

Kimberlé Williams Crenshaw, chercheuse africaine-américaine dont la pensée est à l'origine de l'intersectionnalité, indique :

L'intersectionnalité est applicable à tous les êtres humains : personne ne peut exister hors de la matrice du pouvoir, mais les implications de cette matrice – les moments durant lesquels certains de ses paramètres sont activés et permanents et ceux durant lesquels ils ne le sont pas – sont contextuelles<sup>102</sup>.

Dans *Garçon manqué*, les enjeux intersectionnels dans la construction de l'identité de la jeune Nina sont constants : « Tous les matins je vérifie mon identité. J'ai quatre problèmes. Française ? Algérienne ? Fille ? Garçon ? » (GM, 163). L'ordre entrecroisé des questions posées a bien sûr son importance : l'identité française, c'est celle de la mère, et l'identité algérienne, celle du père. La France, c'est la féminité, l'Algérie la masculinité. Une dernière dichotomie s'ajoute, introduite dans *Garçon manqué* et qui se prolonge vingt ans plus tard dans *Tous les hommes désirent naturellement savoir*. Après avoir vécu une tentative d'enlèvement de la part d'un homme, Nina raconte :

Je ne sais pas les rues. Je vois sans traverser. La rue du Paradou. La rue du Golf. [...] Je ne sais pas Bab el-Oued. Je n'y entre plus. Je ne sais rien d'Alger-centre. Je sais tout du désert. L'arbre unique du Ténéré. La trame du Tassili. Les tranchées du Hoggar. Je sais marcher avec les étoiles. Je ne sais pas marcher avec les hommes. Devenir un homme en Algérie. Entrer dans le manège. Suivre les cercles concentriques. Être prise au rayon. Prise au ventre de la ville. (GM, 40)

L'emploi anaphorique du verbe « savoir » et l'alternance des modes affirmatifs et négatifs suggèrent une profonde opposition entre la nature et la ville. La première est symbolisée par le désert, la montagne, les arbres, mais aussi la mer (GM, 41), et est ainsi présentée comme un espace de féminité et un « refuge ». La seconde incarne l'urbanité masculine et dangereuse, la « fosse des hommes ». « Cacher sa peau. Cacher ses cuisses. Cacher son ventre. Cacher ses épaules. La mer est un vice » (GM, 79), confie Nina, faisant alors part de sa volonté de dissimuler sa féminité (la mer, le vice) en performant le masculin. Ainsi, comme le pointent Christine Détrez et Anne Simon, « pour la petite Nina [...], le choix est fait : le corps doit être celui d'un garçon. [...] Être femme française en Algérie est en effet une double infériorité : même adulte, la femme est une éternelle mineure, et les petits garçons ont davantage de pouvoir

---

<sup>102</sup> Kimberlé WILLIAMS CRENSHAW, « Les “voyages de l'intersectionnalité” », *op. cit.*, p. 46.

qu'elle<sup>103</sup> ». La performance de la masculinité s'avère donc être en premier lieu une stratégie de résistance, voire de survie. « Je veux être un homme. [...] C'est ma seule certitude. [...] Être un homme en Algérie c'est devenir invisible. [...] Je serai dans la force. L'Algérie est un homme. [...] Être un homme en Algérie c'est perdre la peur. Ici je suis terrifiée » (GM, 37-38) ; « Je deviendrai un homme avec les hommes. Je deviendrai un corps sans nom. [...] Je deviendrai une partie. Je deviendrai un élément. [...] J'existe trop. Je suis une femme » (GM, 40). Dans ces deux extraits, la féminité empêche précisément le désir d'(in)visibilité qui transparait. Cela offre un point de vue divergeant des analyses qui ont eu cours dans la première partie de ce travail. En effet, les personnages féminins qui y sont étudiés suivent les étapes de l'(hétéro)normalisme et veulent justement être intégrés, visibles en tant que femmes conformes aux normes. Cette conformité leur permet par la suite de devenir invisibles, c'est-à-dire de ne pas contraster avec la norme pour ne pas être exclues dans le hors-norme. Nina, elle, n'a pas accès à cette deuxième étape de l'(in)visibilité, même si elle est identifiable en tant que femme. Là où elle se trouve, il semble que l'(in)visibilité se fonde sur une dichotomie plus stricte que la simple (non-)conformité : les hommes sont (in)visibles, pas les femmes. Par ailleurs, Sushila Mesquita soutient que la visibilité des minorités sert de contre-exemple à l'établissement et la consolidation de la norme dominante<sup>104</sup>. Cette idée est renforcée chez Nina par le fait que, pendant son enfance, elle voit sa mère française se faire agresser dans la rue par de jeunes Algériens. Pour elle, cette agression se produit « de l'Algérien sur la Française » (GM, 79). En tant que femmes françaises, mères et filles ont donc moins de chances encore d'accéder à l'(in)visibilité. Devenir un homme signifie donc, pour la protagoniste, épouser l'identité nationale du pays dans lequel elle vit, et par là même être uniformisé.e. C'est devenir « un atome sérialisé qui détermine la base d'une culture<sup>105</sup> », comme l'indique Miguel Benasayag.

En Algérie, la performance de la masculinité de Nina passe par l'adoption de deux nouveaux prénoms : Brio, le fils de son père ; Ahmed, le petit garçon algérien. L'importance du vêtement et de l'apparence dans la construction de l'identité masculine, telle que la souligne Sam Bourcier dans le premier tome de *Queer Zones*<sup>106</sup>, est palpable. « Je plaque mes cheveux en arrière. Je porte un sifflet autour du cou. Je porte un faux revolver dans ma poche arrière. J'ouvre mes épaules. J'ouvre mes jambes. Je porte les premiers jeans » (GM, 49). Le corps en lui-même, les muscles à valoriser, la carrure, deviennent un *medium* fondamental à cette

<sup>103</sup> Christine DETREZ, Anne SIMON, *À leur corps défendant*, op. cit., p. 115.

<sup>104</sup> Voir Sushila MESQUITA, « Heteronormativität und Sichtbarkeit », op. cit., p. 133.

<sup>105</sup> Miguel BENASAYAG, *Le Mythe de l'individu*, op. cit., p. 17.

<sup>106</sup> Voir Sam BOURCIER, *Queer Zones*, op. cit., p. 128.

expérience de *drag king* : « Sentir mon ventre dur. Ma poitrine musclée. Mes épaules fortes. Se nier. Voir un autre visage dans le miroir. Se parler. Se penser virile. C'est une faute. Je me punis » (GM, 52). On revient ici sur l'idée d'une masculinité comme stratégie de survie punitive, qui opprimerait, tairait l'identité féminine.

Ainsi, on pourrait croire qu'à son arrivée en France, Nina soit soulagée d'abandonner cette performance de la masculinité pour vivre pleinement sa féminité. Mais ce n'est pas le cas :

Dans cet été français je cache profondément Ahmed. Je ne réponds pas aux voix qui disent : petit, jeune homme, monsieur-dame. [...] Mais le plus grave n'est pas là. Tous les enfants se ressemblent. Et se confondent. L'important c'est cette volonté de cacher. De dissimuler. De se transformer. De se fuir. D'être hors la loi. Et hors de soi. (GM, 179-180)

La norme (in)visible, la « loi » s'impose de nouveau, elle dicte la binarité à la fois culturelle et de genre. En France, Yasmina<sup>107</sup> doit camoufler Ahmed, le petit garçon algérien, pour être Nina, la petite fille française. Ce qui apparaissait donc en premier lieu comme une stratégie de survie est en fait l'expression d'un positionnement *queer* correspondant à un désir de fluidité culturelle et de genre. Nina formule ce souhait en réalité très tôt dans le roman : « Je ne choisis pas. Je vais et je reviens. Mon corps se compose de deux exils. Je voyage à l'intérieur de moi. Je cours, immobile » (GM, 20). Cette phrase illustre parfaitement le mouvement des identités qui s'opère en Nina : une fluctuation qui n'est pas subie, mais volontaire. En revanche, l'immobilité incarne l'entrave que représentent les normes culturelles et de genres de part et d'autre de la Méditerranée, qui la forcent à montrer une identité fixe.

Dans la suite de leur analyse de *Garçon manqué*, Détrez et Simon déclarent que cet obstacle à la fluidité crée nécessairement un malaise chez Nina, qui se résout dans « l'homosexualité » comme « ultime révolte<sup>108</sup> ». Selon moi, parler en ces termes donne aux pratiques lesbiennes de Nina un aspect spontané et capricieux, alors que c'est justement l'amour et le désir des femmes qui contribuent depuis le début à la déstabilisation de la protagoniste et l'expression de sa fluidité. C'est de sa relation avec son ami franco-algérien Amine que cette idée ressort le plus.

Ta mère veut nous séparer. [...] Son obsession : Je ne veux pas que mon fils devienne homosexuel. [...] À force de traîner avec cette fille. Cette fausse fille. [...] Mais c'est trop tard. J'ai déjà pris de ta chair. Je t'aime comme un homme, Amine. Pour toi je m'invente. Avec d'autres yeux. Avec d'autres gestes. Pour toi j'ai les mains d'un homme, fortes et serrées en

---

<sup>107</sup> Yasmina est le nom complet de Nina, mais « personne ne [l]'appelle Yasmina à Saint-Malo » (GM, 174).

<sup>108</sup> Christine DETREZ, Anne SIMON, *À leur corps défendant*, op. cit., p. 116.



coup-de-poing. [...] Tu me subis. Je te traverse. Et je danse comme un homme. Je t'apprends à marcher comme Steve McQueen. [...] Je suis en toi, Amine. Tu es pénétré. (GM, 61-62)

Face à Amine, Nina se positionne en tant qu'Ahmed. Il performe la masculinité selon les codes de la violence, de l'attitude active, tandis que les phrases à la voix passive ou les verbes de passivité (« subir ») sont réservés à Amine. C'est même Ahmed qui apprend à son ami à parodier la virilité incarnée dans ce cas présent par Steve McQueen. Ici, Ahmed en tant qu'homme aime Amine parce qu'il est un homme : c'est ce que suggère l'énoncé « Je t'aime comme un homme, Amine », dont le sens peut se révéler équivoque. On sent donc poindre le désir d'une relation gaie. Néanmoins, sous ce désir pour un homme se dissimule celui pour une femme :

Tu as les cheveux longs, noirs et bouclés. Tu pleures pour un rien. Tu gémiss. [...] Ta peau est si blanche, si fine. Tu veilles sous la peau d'une fille. Je t'apprends les forces du corps. Je t'aime comme un homme. Je t'aime comme si tu étais une fille. Tu fondes le mensonge de toute ma vie. (GM, 62-63)

« Je t'aime comme un homme » change immédiatement de sens et revêt un caractère (hétéro)normaliste : Nina peut aimer la performance féminine d'Amine, douce, fragile et sensible, à condition qu'elle se présente sous les traits d'Ahmed. Le « mensonge de toute [s]a vie » est alors découvert : c'est son identité de lesbienne *genderqueer*, dont elle aura honte pendant une bonne partie de sa vie de jeune adulte<sup>109</sup>.

Pour vivre pleinement et librement ce positionnement *queer* entre genre, race et sexualité, Nina devra aller voir ailleurs, littéralement : à Tivoli, dans la province de Rome. « Parmi ces hommes. Parmi ces femmes. Je n'étais plus française. Je n'étais plus algérienne. Je n'étais même plus la fille de ma mère. J'étais moi. Avec mon corps. Avec ce pressentiment » (GM, 184). Nina se trouve maintenant en terrain neutre, n'est plus forcée de choisir une identité mais accepte sa fluidité, qui s'exprime en premier lieu par le corps. Si, jusqu'à présent, les descriptions de Nina étaient majoritairement axées sur sa propre musculature et sa carrure masculine, elle découvre en Italie qu'elle a aussi « une nuque très fine », « un joli visage », « des mains et des gestes de femmes », tandis qu'elle conserve tout de même « une voix plus grave et contrôlée » (GM, 185). « Je venais de moi et de moi seule. [...] Et je me possédais. Mon corps se détachait de tout. Il n'y avait plus rien de la France. Plus rien de l'Algérie ». Que reste-t-il alors, s'il n'y a plus de nationalités et donc de genres correspondants ? La fluidité demeure et prend son libre cours, comme on a déjà pu le relever, mais pas seulement : elle

---

<sup>109</sup> Voir Nina BOURAOUI, *Tous les hommes désirent naturellement savoir*, op. cit.

trouve sa consécration dans l'amour lesbien. Dans *La Pensée straight*, Monique Wittig accorde tout un pan de sa réflexion à la « marque du genre », c'est-à-dire au pouvoir linguistique du genre. Elle fait d'ailleurs très justement remarquer que le genre féminin est l'unique genre grammatical à porter une marque et à être ainsi visible<sup>110</sup>. Bouraoui joue avec la marque du genre féminin de manière subtile et presque imperceptible : « Nous sommes descendues au Grand Hôtel, en haut de la piazza di Spagna, rouge de fleurs<sup>111</sup> » (GM, 183). Nina passe donc du temps en Italie en compagnie d'une femme. Même si elle réserve une « chambre à deux lits », c'est bel et bien le désir, « nouveauté qui hantait [s]on corps » (GM, 186), qui lui permet de s'épanouir. La protagoniste fait ainsi l'expérience de ce que Miguel Benasayag nomme la « liberté situationnelle » :

Les hommes [sic !] ne sont pas libres parce qu'ils peuvent regarder depuis l'extérieur une situation et éventuellement décider, « dominer » leur devenir. Au contraire, l'homme aura quelque chose à voir avec la liberté dans la mesure où il pourra se penser comme terme, comme élément de chaque situation qu'il habite, faute de quoi il tombera sous le coup de la description de Spinoza, pour lequel les hommes se sentent libres parce qu'ils ignorent leurs déterminations, leurs chaînes<sup>112</sup>.

Cette interprétation de la liberté peut, à mon sens, aisément se raccrocher à la « Freiheit zu ». C'est la liberté de désirer en dehors des contraintes de genre et de culture, qui implique néanmoins de bien les connaître et de les détourner. Le désir lesbien est donc ici le fondement de la resignification de la binarité féminin/masculin, France/Algérie vers un positionnement *queer* libérateur.

En revanche, dans *Granatapfelsplitter* de Tizia Koese, ce qui pourrait être considéré comme un positionnement *queer* ou au moins une stratégie de réinvention de sensibilité *queer* ne peut être nommé comme telle. En effet, elle ne s'accompagne d'aucune réflexion visant à déconstruire la binarité féminin/masculin qui sert de socle à l'(hétéro)normalisme, ou même le dualisme culturel qui l'habite.

Dans un premier temps, donc, on assiste chez Şaziye à ce que l'on peut interpréter comme une démarche de resignification de l'identité culturelle et de genre de sensibilité *queer*. Dès le début du roman, l'adoption d'un comportement actif et décideur dans les pratiques de séduction est une manière pour la protagoniste de remettre en cause une certaine position féminine passive inculquée par son éducation turque anatolienne :

---

<sup>110</sup> Voir Monique WITTIG, *La Pensée straight*, op. cit., p. 131.

<sup>111</sup> Je souligne.

<sup>112</sup> Miguel BENASAYAG, *Le Mythe de l'individu*, op. cit., p. 89.

Zwar wurde sie als Kind brav-anatolisch erzogen, aber sie hatte recht früh versucht, innerlich dagegen anzukämpfen. [...] Die passive Rolle, die diesen Frauen [in Anatolien] aufgedrängt wurde, war ihr so zuwider, dass sie nur dann mit einem Mann anbändeln wollte, wenn sie aktiv die Initiative ergriff. Jeder Mann, der auf die Idee kam, sie anzuquatschen, disqualifizierte sich von vornherein bei ihr und kam als Liebhaber nicht in Frage<sup>113</sup>. (Gr, 12-13)

Ainsi se pose la question de l'assimilation. Şaziye agit-elle de cette manière pour épouser les idées du « féminisme occidental » (Gr, 8) et faire partie, grâce à ses pratiques sexuelles, d'une communauté nationale, comme l'explique Gundula Ludwig<sup>114</sup> ? Tout comme Nina, elle a en tout cas conscience de la visibilité des minorités par rapport à l'invisibilité que confère la norme dominante (Gr, 19). Néanmoins, on constate une envie de transcender, par la performance du genre, les deux identités turque et allemande vers une identité singulière : « Şaziye s'habillait de façon si osée que même les Hambourgeois-es natif-ves décrivaient son style comme progressif et courageux<sup>115</sup> » (Gr, 20). Ce style d'apparence féminine au premier abord exprime en fait « cette masculinisation stratégique et politique, source d'*empowerment* qui s'exprime avec force dans le féminisme de la troisième vague de sensibilité queer<sup>116</sup> », tel que l'explique Sam Bourcier.

En effet, de la même manière que Nina dans *Garçon manqué*, la protagoniste de *Granatapfelsplitter* performe la masculinité comme elle a pu l'observer chez les hommes turcs durant son enfance. Comme indiqué précédemment, cela passe d'abord par l'apparence physique. Lorsqu'elle arrive en Allemagne, Şaziye opère un changement vestimentaire drastique : « Elle voulait avoir l'air cavalière et macho. Elle s'acheta un pantalon qui lui tombait tout juste sur les hanches, laissa son ventre à l'air et revêtit un haut court<sup>117</sup> » (Gr, 35). Cet accoutrement n'est pas sans rappeler celui des hommes anatoliens qui se baladaient d'une allure confiante, la chemise ouverte sur leur ventre (Gr, 33). Il est intéressant de constater ici que la nudité n'est pas, pour Şaziye, un indice d'hypersexualisation féminine, mais exprime plutôt la confiance masculine.

---

<sup>113</sup> Trad. AD : « Certes, elle avait été éduquée à la manière typiquement anatolienne, mais elle avait très tôt tenté de se battre intérieurement contre cela. [...] Le rôle passif qui était imposé à ces femmes [en Anatolie] la révoltait tellement qu'elle ne voulait désormais flirter qu'avec des hommes avec lesquels elle avait pris l'initiative active. Tous les hommes qui entreprenaient de la draguer ouvertement se disqualifiaient d'avance auprès d'elle et n'avaient aucune chance en tant qu'amants ».

<sup>114</sup> Voir Gundula LUDWIG, « Freiheitsversprechen und Technologien der Macht. Transformationen des Sexualitätsdispositivs und das Begehren nach dem neoliberalen Staat », *op. cit.*, p. 39.

<sup>115</sup> « Şaziye kleidete sich so gewagt, dass sogar eingefleischte Hamburger ihren Stil als progressiv und mutig bezeichneten ».

<sup>116</sup> Sam BOURCIER, *Queer Zones 3*, *op. cit.*, p. 212.

<sup>117</sup> « Keck und machohaft wollte sie aussehen. Sie kaufte sich eine Hose, die nur bis zur Hüfte ging, ließ den Bauch frei und zog ein kurzes Oberteil über ». Trad. AD.

Parallèlement, ses pratiques sexuelles témoignent par moment de la même fluidité, notamment avec son mari Heiko :

Heiko war in der Nacht extrem zärtlich und brutal zugleich. Saziye mochte es, wenn ein Mann im Liebespiel beides konnte und sie liebte es, wenn abwechselnd das Kommando hin- und hergeschoben wurde<sup>118</sup>. (Gr, 125)

Dans ce passage transparaissent à la fois le mouvement (« hin- und hergeschoben ») et la volonté militaire (« Kommando ») de la protagoniste de conserver un rôle actif, tel qu'on a pu l'amorcer plus haut dans ses pratiques de séduction. D'ailleurs, tout au long du récit, le vocabulaire de la chasse et de la guerre parsème la description de ses relations avec les hommes. On retrouve ainsi à plusieurs reprises le verbe « conquérir<sup>119</sup> » (Gr, 14, 18, 22, 36), ou encore le « schéma de proie<sup>120</sup> » (Gr, 11). À propos de Kai, l'amant dont elle va tomber enceinte, la protagoniste raconte :

Aus den Äußerungen von Kai, die er über Frauen machte, ging hervor, dass er der typische Jäger war. Er machte sich auf die Jagd nach einer Frau, die er vorher sorgfältig ausgesucht hatte. Frauen, die was von ihm wollten, langweilten ihn. An diesem Punkt ähnelten sich Kai und Şaziye : Sie waren beide Jäger und wollten erobern<sup>121</sup>. (Gr, 22)

Cette réflexion souligne un premier manque de déconstruction (hétéro)normaliste. En effet, se référant à la sociologue Barbara Sichtermann, Ilse Lenz développe l'idée que le désir féminin (hétéro)sexuel, comme tout autre désir, est un processus d'objectification constamment empêché par les rapports de pouvoir à la base de l'(hétéro)sexualité. La chercheuse poursuit en indiquant que, non seulement le lesbianisme serait pour elle une façon de parfaire ce processus de réification propre au désir, mais que la sexualité elle-même disposerait d'une volonté d'objectifier : « La sexualité a la force de faire de *nous* (femmes *et* hommes) son objet<sup>122</sup> ». Cela rejoint certaines réflexions de la théorie *queer* à propos de la contractualité des pratiques sexuelles comme moyen d'éviter leur essentialisation. Or, dans le cas de Şaziye, son envie de domination prime son véritable désir (hétéro)sexuel, pris à l'état brut et potentiellement

---

<sup>118</sup> Trad. AD : « Cette nuit-là, Heiko fut à la fois extrêmement doux et brutal. Elle aimait que pendant les ébats amoureux un homme puisse être les deux et elle aimait quand le commandement se baladait alternativement de main en main ».

<sup>119</sup> « erobern ».

<sup>120</sup> « Beuteschema ».

<sup>121</sup> Trad. AD : « Il ressortait des dires de Kai à propos des femmes qu'il était le chasseur typique. Il se mettait en chasse d'une femme qu'il avait soigneusement repérée à l'avance. Les femmes qui voulaient quelque chose de lui l'ennuyaient. Sur ce point, Kai et Şaziye se ressemblaient : iels étaient tous-tes les deux des chasseur-ses et voulaient conquérir ».

<sup>122</sup> Ilse LENZ (éd.), *Die neue Frauenbewegung in Deutschland*, op. cit., p. 138. « Die Sexualität hat die Kraft, *uns* zu ihrem Objekt zu machen (Frauen *und* Männer) ». L'auteure souligne.

désessentialisant. Şaziye s'avère alors être une bonne illustration du modèle de la *phallic girl* d'Angela McRobbie, qui « donne l'impression d'avoir conquis l'égalité. Mais ici, l'adoption du phallus est dénuée de toute critique de l'hégémonie masculine<sup>123</sup> ».

L'apparente fluidité de la protagoniste s'effrite donc sous une lecture plus attentive des articulations entre genre, race et sexualité. Si, au début, Şaziye semble vouloir transcender les identités turque et allemande, féminine et masculine, elle se construit finalement toujours dans le dualisme, en opposition à l'une ou l'autre de ces identités. L'avortement joue un rôle pivot dans le récit. Avant cet événement, c'est l'identité occidentale de Şaziye qui prévaut :

Şaziye war zu sehr damit beschäftigt, ein Tabu zu brechen, da gab es keinen Platz für die Wünsche der Männer, die sie daran gehindert hätten, ihre neue Freiheit exzessiv auszuleben. [...] Wenn der Unfreie einer bis dahin ungekannten Freiheit begegnet, befürchtet er, nicht genug zu bekommen und verschlingt alles, was ihm begehrenswert erscheint<sup>124</sup>. (Gr, 39)

À ce moment-là, le tabou se confond avec l'éducation anatolienne qu'elle a reçue, notamment en matière de sexualité. Cette dernière n'est plus un processus de domination, mais un lieu de liberté et d'épanouissement. Mais, selon Gundula Ludwig, c'est l'État néolibéral (à comprendre l'État qui adopte une logique sociale des singularités selon Andreas Reckwitz<sup>125</sup>) qui pousse les individus « à chercher leur liberté et l'accomplissement d'eux-mêmes dans et par leurs pratiques sexuelles, leurs relations d'amour et de désir<sup>126</sup> ». Cela apparaît finalement comme un nouveau système (hétéro)normaliste<sup>127</sup>. Cependant, lorsque Şaziye tombe enceinte, elle est rattrapée par cette identité en opposition de laquelle elle s'est construite : elle craint que son père la répudie si elle ne se marie pas avec Kai. La part occidentale vers laquelle elle s'est tournée ne lui est d'aucun secours. Les parents de Kai, de confession catholique, refusent que leur fils épouse une Turque et perçoivent l'avortement comme un meurtre. L'étau se resserre symboliquement autour de Şaziye. En effet, elle rêve qu'elle est enfermée dans une pièce où des scies circulaires lui coupent les jambes, avant d'être comprimée dans un casse-noix, entre son éducation anatolienne et les valeurs catholiques de la famille de Kai (Gr, 89).

---

<sup>123</sup> Angela McROBBIE, « L'ère des *top girls* : les jeunes femmes et le nouveau contrat sexuel », art. cit., p. 27.

<sup>124</sup> Trad. AD : « Şaziye était trop occupée à briser un tabou, il n'y avait aucune place pour les désirs des hommes qui l'auraient empêchée de jouir excessivement de sa nouvelle liberté. [...] Lorsqu'une liberté encore inconnue jusqu'à présent vient à la rencontre de l'asservie, cette dernière craint de ne pas en avoir assez et engloutit tout ce qui lui paraît désirable ».

<sup>125</sup> Voir Andreas RECKWITZ, *Die Gesellschaft der Singularitäten*, op. cit., p. 20.

<sup>126</sup> Gundula LUDWIG, « Freiheitsversprechen und Technologien der Macht. Transformationen des Sexualitätsdispositivs und das Begehren nach dem neoliberalen Staat », op. cit., p. 30. « [...] durch und in sexuellen Praxen sowie in ihren Liebes- und Begehrensverhältnissen ihre Freiheit und Selbstverwirklichung zu suchen ». Trad. AD.

<sup>127</sup> Voir Andreas RECKWITZ, *Die Gesellschaft der Singularitäten*, op. cit., p. 108.

Désormais, la protagoniste prend conscience de son « déracinement<sup>128</sup> » (Gr, 124) et se rapproche de sa culture d'origine. Sa haine des principes qu'elle considère comme occidentaux la pousse à rejoindre un groupe terroriste. Il n'est plus question de briser un tabou de genre et sexualité, mais de se conformer à un nouveau rôle :

Für Şaziye galt es, ihre neue Rolle als unterwürfige Frau hinzunehmen. Wollte sie die Sache, für die sie sich entschieden hatte, zu Ende bringen, musste sie dies zumindest für kurze Zeit durchhalten. Na und, war das nicht stets ein Spiel ? In Hamburg hatte sie ja auch eine bestimmte Rolle übernommen, um ihren Willen durchsetzen zu können<sup>129</sup>. (Gr, 219)

Les termes de « jeu » et de « rôle » suggèrent une articulation entre les performances de genre et d'assimilation culturelle. Dans sa conception, le genre ne peut être resignifié que dans le cadre d'une identité nationale. La réciproque est également vraie. Dans le cas de la protagoniste de *Granatapfelsplitter*, genre et race n'échappent donc pas à l'essentialisation, surtout car ces deux paramètres lui apparaissent impossibles à contester dans leur binarité.

Les pratiques sexuelles, même si elles étaient exclusivement centrées sur l'hétérosexualité, représentaient l'unique potentialité de questionner cette essentialisation et de provoquer une désarticulation. Lorsqu'elle essaye son gilet d'explosifs, Şaziye se souvient de ses propres réflexions :

Wenn ich demütig auf die Knie falle, bin ich keine Masochistin und wenn ich meine Männer quäle, bin ich keine Sadistin, denn das bin schlechterdings ich<sup>130</sup> ! (Gr, 248)

« Tomber à genoux » renvoie à cette scène onirique où le bas de ses jambes est coupé. Les pratiques de sexualité excessive<sup>131</sup> auxquelles elle s'adonnait n'étaient ni une façon de se faire du mal, ni de faire du mal aux autres, mais simplement d'exprimer son identité. C'est peut-être ce qui, finalement, la ramène à la raison et l'empêche de commettre son attentat. Toutefois, elle est incapable de développer une « troisième voie » (Gr, 116), une troisième stratégie de résistance qui questionnerait l'hégémonie de la binarité et du dualisme, et se donne ainsi la mort.

Pour conclure cette partie sur l'articulation genre-race-sexualité, la réflexion suivante de Sam Bourcier paraît appropriée : « La résistance aux effets d'oppression conjuguée (genre,

---

<sup>128</sup> « Entwurzelung ».

<sup>129</sup> Trad. AD : « Il était temps pour Şaziye d'entrer dans son nouveau rôle de femme soumise. Si elle voulait mener à bien ce qu'elle avait décidé de faire, elle devait tenir bon au moins pour un petit moment. Et puis, de toute façon, ne s'était-il pas toujours agi d'un jeu ? À Hambourg, elle avait après tout aussi joué un rôle particulier pour imposer sa volonté ».

<sup>130</sup> Trad. AD : « Lorsque je tombe humblement à genoux, je ne suis pas une masochiste, et quand je torture mes amants, je ne suis pas une sadique : je suis simplement moi ! »

<sup>131</sup> Voir Chapitre 1.

mais aussi classe et race) passe plus par des effets de dérivation (comme chez Butler), de production illégitime, de retournement des armes de l'oppression, et non par une ambition révolutionnaire d'éradication<sup>132</sup> ». C'est ce qui distingue les performances de Nina et de Şaziye. Des points d'intersection entre le genre et la race sont fréquents et peuvent se révéler difficiles à gérer pour les protagonistes. Les pratiques sexuelles, dans le cadre d'un positionnement *queer* comme d'une stratégie de réinvention, semblent être l'élément-clé d'une désessentialisation des identités de genre et culturelle et d'un sentiment de liberté, si tant est qu'elles soient considérées comme telles et pas comme un moyen « d'éradiquer » une part de l'identité plutôt qu'une autre. Au final, si aucun de ces trois paramètres ne s'accompagne d'une remise en question de la binarité et surtout du dualisme, des déséquilibres se forment, qui mènent à une aliénation. Cependant, cette démarche est complexe à réaliser, puisqu'elle repose sur un enjeu d'intégration, et donc de survie face aux oppressions racistes.

Les positionnements *queer* et les stratégies de réinvention, au-delà des paramètres de genre, de sexualité ou même de race, apparaissent plus largement comme un questionnement de la notion d'identité. Il est maintenant temps d'inaugurer une réflexion sur sa dimension construite et contingente, qui servira d'amorce au prochain chapitre.

---

<sup>132</sup> Sam BOURCIER, *Sexpolitiques. Queer Zones 2*, op. cit., p. 130.

## II. Une réflexion sur l'identité : de l'importance de sa contingence

Un des points communs partagés par les textes français et germanophones du corpus consiste en une représentation en demi-teinte du genre féminin, entre norme fixe et lieu de performances uniques et variées. La première partie met en avant une illustration plus essentialisée du genre féminin, suivant un schéma logique qu'on ne peut que difficilement détourner ; la seconde, elle, recentre l'étude sur la figuration de l'individu et la conscientisation de sa singularité. D'un côté, une certaine stabilité est dépeinte, ce que l'on attend d'une identité essentialisée ; de l'autre, la fluidité de l'identité semble pourtant mieux correspondre à l'individu libre et épanoui. Au commencement de cette partie, je me suis référée à Barbara Grubner, Carmen Birkle et Annette Henninger, qui, reprenant les réflexions de Beauvoir, indiquent qu'on ne peut atteindre la liberté individuelle d'entreprendre qu'en acceptant la fragilisation de l'identité<sup>133</sup>. En effet, au-delà des genres et des sexualités, les figures littéraires offrent à mon sens une démonstration de cette déstabilisation identitaire comme condition *sine qua non* de la reconnaissance de la singularité et de la liberté individuelle d'entreprendre.

D'abord, il faut préciser que la reconnaissance de l'instabilité de l'identité place l'individu dans une position inconfortable. Comme Judith Butler l'indique, la déstabilisation de l'identité suggère un éloignement de la norme qui entraîne une exclusion dont on préfère parfois se protéger<sup>134</sup>. Anaïs de *Vernon Subutex* en donne un très bon exemple. Elle se soucie en effet d'enchaîner plus de six mois de chômage après que Dopalet l'a licenciée : « Mais ce qui lui donnait l'impression, pendant ses premières années de formation, d'une succession d'expériences enrichissantes [...] commence à conférer à son profil des allures de jeune femme instable » (VS2, 259). Les sociétés dans lesquelles les protagonistes évoluent ne tolèrent elles-mêmes aucun écart à la cohérence et à la constance de l'identité, en tout cas sur le marché du travail. Par ailleurs, la contingence peut être aussi difficile à accepter chez les autres, comme le montre Gaëlle, mal à l'aise à l'idée que son mécène, Kiko, ait à ce point changé après sa rencontre avec Vernon (VS2, 284). Toutes les figures dont il est question dans ce chapitre semblent ainsi avoir conscience du caractère construit et mouvant de leur identité ou de celle d'autrui. Toutefois, elles ne s'y confrontent pas toutes de la même manière en fonction de leur

---

<sup>133</sup> Voir « Au commencement : l'individu (féminin) libre et épanoui, le sujet privilégié de la *Spätmoderne* ? », note 5, p. 161.

<sup>134</sup> Voir Judith BUTLER, *Ces corps qui comptent*, op. cit., p. 154.



situation. Mais avant d'entrer dans l'analyse de cette conscientisation, je propose de définir plus clairement le phénomène de déstabilisation de l'identité.

Dans *deviante Subjekte*, Sabine Hark parle de la contingence<sup>135</sup> pour désigner une stratégie aussi philosophique que politique portant sur la représentation d'une identité lesbienne non essentialisée. Hark déclare que la constitution d'une identité commune dans le cadre d'actions politiques collectives est problématique. Cela équivaldrait en effet d'une part à nier que l'identité est en constante construction, d'autre part à soutenir l'idée que ce processus de construction devrait rester caché et finalement à stagner dans un aspect (hétéro)normaliste<sup>136</sup>. Cela reviendrait à suivre ce qu'Antke Engel appelle le « principe d'identité », qui désigne « la représentation d'une entité identique à elle-même, stable et définie, agissant sur les normes au niveau symbolique, social et psychique<sup>137</sup> ». La stabilité de l'identité appartient donc elle-même à la norme en même temps qu'elle la construit. Pour remédier à cela, Hark soutient que « le concept de performativité ne doit pas remplacer celui de la représentation ; c'est la représentation qui doit être reformulée comme mode performatif<sup>138</sup> ». Autrement dit, le caractère contingent de l'identité permet d'atteindre la liberté individuelle dans la mesure où il s'agit *de prendre conscience, d'accepter et de rendre visible son identité en tant que construction constante et mouvante, sans originale*. C'est un processus qui, comme on le verra, est loin d'être simple à suivre.

« Il y a une prolifération des identités qui sont des déplacements de la norme incorrectement citée. La constance n'est qu'une apparence que Judith Butler qualifie de comédie<sup>139</sup> », affirme Nathanaël Wadbled. Chez les protagonistes, cette mobilité inévitable du réel se joue d'abord sur le plan du corps.

---

<sup>135</sup> Voir Sabine HARK, *deviante Subjekte*, *op. cit.*, p. 152.

<sup>136</sup> Voir *ibid.*, p. 147.

<sup>137</sup> Antke ENGEL, *Wider die Eindeutigkeit : Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*, Frankfurt am Main, Campus, 2002, p. 103. « "Identitätsprinzip" bezeichnet die im Symbolischen, Gesellschaftlichen und Psychischen normativ wirksame Vorstellung einer selbstidentischen, stabilen, definierten Entität ». Trad. AD.

<sup>138</sup> Sabine HARK, *deviante Subjekte*, *op. cit.*, p. 149. « Der Begriff der Performativität soll den der Repräsentation nicht ersetzen, vielmehr soll Repräsentation als performativer Modus reformuliert werden ». Trad. AD.

<sup>139</sup> Nathanaël WADBLED, « Avoir ou être ses pratiques sexuelles. Discours, performance et sexualité dans la théorie du genre de Judith Butler », *Rue Descartes*, vol. 95, n° 1, Collège international de philosophie, 2019, p. 48.

## II.1. Le corps contingent

La prolifération des identités que mentionne Wadbled s'exprime, chez April, dans le registre de l'animalité. En effet, un des livres dans lesquels la jeune fille se réfugie pendant les années de maltraitance maternelle s'intitule *Brehms Tierleben*, un ouvrage illustré sur la vie des animaux par le zoologue et écrivain allemand Alfred Edmund Brehm. Comme on avait commencé à le montrer dans le premier chapitre, la fille se compare tout au long des trois tomes de la trilogie à une multitude d'animaux : loup, scarabée Goliath, corbeau, cochon, gorille, hamster, chat sauvage, poisson, araignée, faucheuse, chiot, etc. Certaines de ces analogies ne sont pas gratifiantes, comme lorsqu'elle s'assimile à un chiot au bout d'une laisse sous l'emprise de Ludwig (JS, 74). En revanche, d'autres correspondent à ce qu'April voudrait être. Elle rêve notamment de se transformer en scarabée Goliath pour avoir des ailes et échapper aux coups de sa mère (DM, 44). Cela suggère qu'avant même de se donner un nom, la fille a conscience de son envie de se bâtir une nouvelle identité. Par la suite, la comparaison à l'araignée confirme cette volonté : « Ici, dans ce paysage, elle a de nouveau quatorze ans, les jambes fines comme des pattes d'araignée, une faucheuse. Dans *Brehms Tierleben*, il est écrit que les araignées sont des animaux farouches et instables, ce qui lui correspond aussi<sup>140</sup> » (JS, 16). On retiendra surtout la présence de l'adjectif « unstet », « instable », une caractéristique loin de la mettre dans l'inconfort.

En réalité, comme on a également pu l'observer dans le premier chapitre de la première partie, April souffre de la constance de son corps et souhaite plus que tout le voir changer, et particulièrement le voir grossir. Dans *Le Mythe de l'individu*, Miguel Benasayag déplore l'unidimensionnalité de l'individu, notamment à cause du rapport qu'il entretient à son propre corps : « l'appartenance du corps va toujours dans le sens d'une dénégation du devenir. Car le corps, en tant que mode d'être de la substance, se révèle pour l'individu une propriété rebelle et récalcitrante. Le corps vieillit, il est malade, [...] et, surtout, il est périssable<sup>141</sup> ». Certes, April considère effectivement son enveloppe charnelle comme une contrainte, « un mal nécessaire<sup>142</sup> » (A, 44). Cependant, elle n'a pas peur de la voir changer ni de la penser de manière fragmentée, comme lorsqu'elle se regarde dans le miroir et prend Ludwig à témoin :

---

<sup>140</sup> Trad. AD : « Hier in dieser Landschaft ist sie wieder vierzehn, spinnenbeinig, ein Weberknecht. In "Brehms Tierleben" steht, dass Spinnen scheue und unstete Tiere sind, auch das passt zu ihr ».

<sup>141</sup> Miguel BENASAYAG, *Le Mythe de l'individu*, op. cit., p. 69.

<sup>142</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *April*, op. cit., p. 50. « ein notwendiges Übel ».

Ist es nicht seltsam, dass wir so etwas Verrücktes wie Zähne im Mund haben, fragt sie und bleckt das Gebiss.

Hast du Angst, sie beißen ?

Nein, sagt sie, es bringt mich nur manchmal aus der Fassung, ein Mund, der lächelt, Zähne, Ohren<sup>143</sup>. (JS, 111-112)

Le lien de déstabilisation entre la perspective du corps morcelé et l'idée de l'identité contingente apparaît très clairement dans l'expression « es bringt mich aus der Fassung », littéralement « cela me fait sortir de ma contenance », dans le sens d'une perte de maîtrise. Mais elle n'extériorise aucun sentiment qui pourrait accompagner cette expérience, qu'il soit négatif ou positif. Encore une fois, la déstabilisation engendrée n'est pas l'occasion d'avoir peur de sa propre contingence, mais d'y prendre activement part en la questionnant et de l'accepter. D'ailleurs, c'est justement l'instabilité d'April que son traitement médicamenteux doit calmer ; c'est un des enjeux majeurs de sa vie conjugale avec Ludwig, comme on a pu le démontrer dans le deuxième chapitre<sup>144</sup>. Mais la nature contingente de son identité semble malgré tout vouloir s'imposer, comme à cette réception à la mairie, durant laquelle April est agitée après la prise d'un nouveau médicament :

Ihre Stiefel sind schwer und leicht zugleich, sie springt hierhin, dorthin. Mit einer kurzen Verzögerung nimmt sie noch wahr, dass ihre Sprünge höher werden ; das Gefühl, begafft zu werden, und ihre Arroganz wachsen gleichermaßen. Sie spürt zu viel Haut, aus der sie herausspringen will, sie springt und es gibt kein Halten mehr<sup>145</sup>. (JS, 85)

Les multiples occurrences du verbe « springen », « sauter », et de ses dérivés pointent vers la mobilité, entravée par la médication. Il s'agit tant du mouvement de l'esprit, enfermé dans un corps anesthésié, que de celui du corps incapable de rester statique, de « s'arrêter ». Par ses sursauts incessants, le corps rend son instabilité visible. Qu'elle soit une bonne chose ou non, même si elle l'empêche d'être heureuse dans les rôles traditionnels de l'(hétéro)normalisme, April ne peut pas renier la contingence de sa propre identité.

Maintenant, dans quelle mesure cette incapacité à ignorer le caractère contingent de son identité relève-t-elle du choix ? Dans *Das Mädchen*, la fille déplore que son corps d'adolescente

---

<sup>143</sup> Trad. AD : « N'est-ce pas étrange que nous ayons des choses aussi folles que des dents dans la bouche, demande-t-elle en découvrant sa mâchoire. Tu as peur qu'elles mordent ? Non, dit-elle, parfois ça me fait perdre contenance, cette bouche qui sourit, les dents, les oreilles ».

<sup>144</sup> Voir Chapitre 2, p. 95.

<sup>145</sup> Trad. AD : « Ses bottes sont lourdes et légères à la fois, elle saute ici et là. Avec un court temps de retard, elle se rend compte que ses sauts sont de plus en plus hauts ; le sentiment d'être dévisagée grandit en même temps que son arrogance. Elle sent qu'elle a trop de peau dont elle voudrait s'extraire, elle saute et plus rien ne peut l'arrêter ».

ne se développe pas comme celui de ses camarades : « Elle n'a pas non plus un gramme de graisse à exhiber là où il faut, inquiète, elle se demande si elle va rester comme ça<sup>146</sup> » (DM, 101). Précédemment, j'ai également évoqué le souhait de se transformer en animal pour échapper à la violence. Dans *Les Maladies de l'homme normal*, Guillaume Le Blanc explique justement, à propos de la maltraitance :

La maltraitance menace le développement physique de l'enfant. Elle menace aussi son développement psychique dans la mesure où elle le réduit à une expérience du manque qui creuse en lui une négativité sans avenir, interdisant toute autre activité, y compris celle de jeu avec la norme<sup>147</sup>.

Les conséquences de l'histoire personnelle d'April sur sa (non-)conformité aux normes de genre empêchent l'(hétéro)normalisation de son identité. Ainsi, rechercher et accepter la contingence va dans le sens de la norme et donc d'une stratégie de survie. Un phénomène analogue s'observe chez Eli de *Schoßgebete*, quoiqu'ici l'acceptation de la contingence mène au hors-norme. En effet, au début du roman, Eli n'est pas satisfaite de son corps, qu'elle souhaiterait voir changer. C'est pour cette raison qu'elle consent à suivre sa meilleure amie Cathrin dans des régimes et qu'elle finit par développer un trouble du comportement alimentaire anorexique. Grâce à sa psychologue, Eli parvient à comprendre la nocivité des deux comportements et coupe tout contact avec Cathrin. C'est à ce moment qu'elle assume son corps tel qu'il est : elle laisse ses cheveux gris gagner du terrain, de même que ses poils, et apprécie de se regarder dans le miroir.

Ich will mich im Spiegel angucken können und denken : Mann, sehe ich sexy aus, und Mann, ich werde froh sein, sie los zu sein. Das will ich. Kein Schönheitswahn, kein Hungern mehr.  
Ich bin eine kleine sexy, gesunde, richtig gut gebaute Frau<sup>148</sup>. (S, 256)

L'unique solution pour rendre sa vie plus confortable est ici d'accepter que son corps ne puisse pas évoluer dans le sens des normes sans lui coûter la santé et de faire la paix avec ce fait. À partir de là, on peut postuler que la reconnaissance de la contingence est l'apanage des identités minorisées et, dans un premier temps, un geste pour leur survie. C'est également l'expérience qu'en fait Nina dans *Garçon manqué*.

---

<sup>146</sup> Angelika KLÜSENDORF, *La Fille sans nom*, op. cit., p. 114. « Sie hat kein Gramm Fett an den richtigen Stellen vorzuweisen, beunruhigt fragt sie sich, ob das so bleiben wird ».

<sup>147</sup> Guillaume LE BLANC, *Les Maladies de l'homme normal*, Bègles, Éditions du Passant, 2004, p. 54.

<sup>148</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts*, op. cit., p. 305. « J'aimerais pouvoir me regarder dans le miroir et me dire : bon sang, qu'est-ce que t'es sexy ! Et bon sang, qu'est-ce que je serai contente de m'en être débarrassée. Voilà ce que je veux. Finie cette fixation sur la beauté, j'arrête de m'affamer. Je suis une petite femme bien foutue, saine et sexy ».

Chez les protagonistes racisées, comme Nina ou Şaziye, la contingence peut être immédiatement reliée à leur double-nationalité ou à leur appartenance à deux cultures. Dans le roman de Nina Bouraoui, le corps représente le lieu de la réflexion sur la multiplicité de l'identité. Mais, contrairement à April, la déstabilisation du corps de Nina ne naît pas fondamentalement du désir d'aller dans le sens de la norme. Certes, on a établi un peu plus tôt que la performance du genre masculin est, dans un premier temps, une stratégie de survie, avant de devenir l'expression de sa fluidité. Mais le souhait originel de la narratrice est d'effacer les caractéristiques de son corps : « Ma vie algérienne bat hors de la ville. Elle est à la mer, au désert, sous les montagnes de l'Atlas. Là, je m'efface enfin. Je deviens un corps sans type, sans langue, sans nationalité. Cette vie est sauvage. Elle est sans voix et sans visage. Je suis agitée » (GM, 9). « Je suis agitée » renvoie encore une fois au mouvement, à la volonté de déplacer le corps en dehors de toute fixité (hétéro)normaliste. C'est d'ailleurs de là que la protagoniste tire son nom d'auteure : « Ne pas être algérienne. Ne pas être française. [...] Je suis indéfinie. [...] Je deviens inclassable. [...] J'écrirai en français en portant un nom arabe. Ce sera une désertion » (GM, 33). Ici transparait le souhait d'effacer une identité donnée, de « désertier », de faire un pas vers la construction d'une personnalité publique propre, aussi en dehors de tout dualisme.

La contingence chez Nina consiste ainsi précisément à gommer les binarités fixes, comme le suggère le passage suivant : « Je passe de Yasmina à Nina. De Nina à Ahmed. D'Ahmed à Brio. [...] C'est un suicide. Je ne sais pas qui je suis. Une et multiple. Menteuse et vraie » (GM, 60). L'emploi du terme « suicide » après la mention de quatre prénoms différents, représentant chacun une des facettes de la protagoniste, interpelle. Il s'agirait plutôt d'un suicide dans le sens de la mort d'une identité unique vers la pluralité des identités construites. C'est en tout cas ce que suggèrent l'étymologie et la définition du mot « suicide », qui engage « soi », c'est-à-dire une seule et unique personne. La multiplicité est d'ailleurs explicitement évoquée, qui empêche de vraiment savoir qui serait « menteuse » et qui serait « vraie », l'un ne pouvant finalement aller sans l'autre.

Le corps est ainsi à la base du sentiment de contingence de Nina, tout comme il l'est également pour Şaziye de *Granatapfelsplitter*. Tel que je l'ai déjà mentionné, le point de bascule de la protagoniste vers la radicalité se produit au moment de son avortement. C'est donc lorsqu'un changement s'opère dans le corps, l'apparition puis la disparition d'un nouvel être,

que la réflexion sur l'identité s'engage : « Elle avait été plongée dans l'inconscience en tant que Şaziye, elle se réveillait en tant qu'un être qu'elle ne connaissait pas<sup>149</sup> » (Gr, 90).

Par conséquent, le corps, son évolution et sa performance permettent de prendre conscience de la dimension construite mais surtout multiple de l'identité, comme le symbolisent par exemple les transformations animalières d'April ou les pratiques *genderqueer* de Nina. On peut ainsi élargir la définition de la contingence en y incluant la reconnaissance du caractère pluriel de sa propre identité.

Parfois, la prise en compte de la contingence correspond à la mise en place d'une stratégie de survie, vers plus d'intégration. Parfois, il arrive que la contingence traduise, au-delà de la survie, un désir profond de fluidité, comme pour Nina. Ainsi, certaines figures littéraires peuvent percevoir la contingence comme un véritable mode de vie.

## **II.2. La contingence de l'identité : un mode de pensée et de vie ?**

Comme j'ai pu l'amorcer ci-dessus, la contingence du corps est étroitement liée à son mouvement dans l'espace. Par conséquent, si les protagonistes racisées sont plus rapidement confrontées à la contingence de leur identité, c'est qu'elles sont, certes, poussées à imaginer des stratégies de survie. Mais elles sont aussi, dans un premier temps, familières des déplacements géographiques : entre la nature et la ville, l'Algérie et la France, l'Anatolie et l'Allemagne, l'Allemagne et l'Arabie saoudite en passant par la Turquie. Ces fluctuations dans l'espace impliquent, pour Nina et Şaziye, le développement d'une faculté d'adaptation considérée à la fois comme un don et comme une malédiction. Dans le roman de Tizia Koese, Şaziye mentionne à plusieurs reprises cette capacité à se conformer aux mœurs des groupes dans lesquels elle s'établit. Elle la perçoit comme une contrainte nécessaire mais inconfortable, car elle entraîne dans ce cas précis un changement de paradigme moral qui s'exprime de façon ironique :

Şaziye musste Ideale wie Freiheit oder Gewaltverzicht, für die sie bisher stand, über Bord werfen, wollte sie denn tatsächlich den Weg der gewaltbereiten radikal-islamistischen

---

<sup>149</sup> Trad. AD : « Sie war als Saziye in die Narkose gefallen, und wachte als ein Mensch auf, der ihr fremd war ».

Dschihadisten gehen. Sie musste zu einer wirklichen Mörderin werden, um ins Paradies zu gelangen<sup>150</sup>. (Gr, 203)

L'adaptation pourrait ici être appréciée comme une forme d'expression de la contingence (on construit constamment son identité en fonction du contexte), si elle ne niait pas justement au passage sa multiplicité. On l'a déjà vu, la sexualité est une manière pour Şaziye de se distancer des femmes turques, autrement dit de renier tout un pan de son identité. De la même manière, lorsqu'elle rejoint le groupe de ses amis turcs déçus de l'Occident, elle n'ose pas s'imposer tout de suite, car elle a honte d'avoir vécu de cette manière et d'en avoir profité (G, 118). Prise entre deux feux, Şaziye se demande pourquoi la liberté n'est finalement pas source de bonheur. Revenons ainsi à la réflexion première de cette partie : la liberté n'est réelle que s'il s'agit de la liberté d'entreprendre (Freiheit zu), et pas de la libération d'une contrainte (Freiheit von). Elle n'opère que si elle ne consiste non pas à s'émanciper d'une partie de son identité, mais à vivre en tant que telle. Ainsi, le comportement de Şaziye s'apparente à la forme particulière d'adaptation qu'est l'assimilation, une stratégie non-contingente et souvent inconfortable, mais la plupart du temps indispensable à la survie des individus racisés.

Nina témoigne également de cette forme d'adaptation non-contingente, quelques années après son arrivée en France. Ne plus parler de sa vie algérienne, « c'est dresser un mur. Creuser un fossé. Fermer une porte. C'est aussi effacer mon don, cette terrible faculté d'adaptation : ma parfaite négation » (GM, 171). La capacité d'adaptation est à la fois un « don », car elle permet à Nina de s'assimiler, et donc de rester en vie. Mais cette faculté d'adaptation est aussi une « négation », car elle tait le caractère contingent et multiple sur lequel repose l'identité de Nina. Mais, dans une autre perspective, Nina préfère taire cette pluralité, car elle s'oppose au principe de contingence tel que la protagoniste l'envisage dans un premier temps, à savoir comme une stratégie de survie. Par son ambivalence, l'adaptation est par conséquent un mode de pensée contingent, puisqu'elle offre la possibilité d'une réflexion sur la fluidité de l'identité. Néanmoins, elle est aussi un mode de vie confortable, quoique non-contingent si l'on considère qu'elle contribue à la négation de l'identité multiple. Comme on l'a vu plus tôt, c'est un dernier déplacement dans l'espace, en dehors de la France et de l'Algérie, qui permet à Nina d'accepter la fluidité et la pluralité de son identité. Cela amène au passage la réflexion sur la contingence à un niveau dialectique selon Hegel, dans la mesure où le philosophe considère la dialectique

---

<sup>150</sup> Trad. AD : « Şaziye devait jeter par-dessus bord les idéaux de liberté ou de non-violence auxquels elle adhérerait jusqu'à présent, si elle voulait vraiment s'engager sur le chemin des djihadistes islamistes radicaux enclins à la violence. Elle devait devenir une vraie meurtrière pour arriver au paradis ».

comme un processus dans lequel non seulement la pensée, mais surtout la réalité se nie et se transforme incessamment<sup>151</sup>.

Un point commun entre les textes étudiés dans ce chapitre réside ainsi dans le lien entre contingence et voyage. On le retrouve d'ailleurs chez la protagoniste de Klüssendorf qui, pendant son temps libre, observe pendant des heures la rivière (encore une fluctuation) et aime ne jamais savoir où dormir la nuit suivante (DM, 181). On remarque également la même appréciation du mouvement chez la Hyène dans *Vernon Subutex*. Elle associe notamment le fait de voir d'autres décors à celui de ne pas « être un bon élément » (VS1, 258), autrement dit de ne pas être un sujet stable et sédentaire. Le passage suivant explicite plus clairement cette idée :

Il faudrait qu'elle achète une chaise. Mais la chaise appellerait la table, et on se retrouve vite à vivre dans un bordel de meubles encombrants... Elle aime vivre dans des endroits presque vides. Murs blancs, quelques cartons posés au sol, une console pour l'ordinateur et un sofa en cas de migraine. [...] Le dépouillement la rassure. Elle peut changer d'adresse en un voyage de camionnette, ça lui a souvent été utile. (VS2, 93)

Son occupation de l'espace est toute en fluctuation, comme le suggère l'allusion directe au voyage. La Hyène ne s'investit dans aucun lieu puisqu'elle doit se tenir prête au mouvement constant, principalement du fait de ses activités généralement illégales. Mais cela signifie aussi qu'elle ne livre aucun aspect de sa véritable identité, de la manière dont elle se définit. Cela transparaît notamment dans la description de la profession qu'elle exerce dans la trilogie : lyncheuse médiatique. Elle parle de reconversion (VS1, 125) et insiste à plusieurs reprises sur l'indispensabilité de revêtir plusieurs identités dans son travail, mentionnant des « identités différentes », des « fausses identités » ou encore des « pseudos » (VS1, 126, 127). La Hyène se conforme ainsi à l'ère numérique dans laquelle elle vit et qui l'encourage à occuper de multiples identités. Les conditions d'une conscientisation de la contingence de l'identité sont donc ici réunies, à la fois dans une capacité d'adaptation et de fluctuation, et surtout dans la pluralité. En ce sens, la Hyène entre dans la définition de la « personne », dont Miguel Benasayag rappelle l'origine étymologique dérivée du latin *persona*, « masque de théâtre » : « Mais ce que cache le masque n'est pas une autre unité plus proche d'une authenticité quelconque ; c'est la multiplicité non dénombrable qui constitue chaque personne en tant que pli<sup>152</sup> ». Toutefois,

---

<sup>151</sup> Voir Adèle VAN REETH, « Hegel – La dialectique du maître et de l'esclave », avec Olivier TINLAND, France Culture, *Les chemins de la philosophie*, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Hd3-17uOJsE&t=2s>, consulté le 25 février 2021.

<sup>152</sup> Miguel BENASAYAG, *Le Mythe de l'individu*, op. cit., p. 65.



même si le travail de la Hyène se fait bien le reflet d'une multiplicité, il s'agit d'une « fausse » pluralité, d'identités simulées par contrainte professionnelle.

Cette capacité à s'inventer ces avatars, surtout à être à l'aise avec cette tâche, provient néanmoins bel et bien d'une conscience de sa propre contingence, permise par ce qu'Antke Engel nomme la stratégie de la *VerUneindeutigung*. Dans *Wider die Eindeutigkeit*, Engel parle de la *VerUneindeutigung* comme d'une stratégie de déstabilisation dans les représentations d'un individu, plus particulièrement celles de son genre ou de sa sexualité. L'extrait suivant offre une définition plus précise du concept, qui correspond à

[...] eine gezielt identitätskritische, anti-klassifikatorische und anti-normative Strategie. Ich fasse hierunter Praktiken und Repräsentationen, die Geschlecht und Sexualität so konzeptualisieren, dass die epistemologischen Prämissen heteronormativer Ordnung, sprich, das Identitätsprinzip und die Binarität, angefochten oder unterlaufen werden. *VerUneindeutigung findet ihren Ausgangspunkt in hegemonialen Repräsentationen und Praktiken. Sie manifestiert sich in Prozessen, die hegemoniale Formen verschieben, umarbeiten und reartikulieren*<sup>153</sup>.

Il s'agit donc d'un processus *actif* de remise en question, d'ébranlement à la fois de l'(hétéro)normalisme, mais aussi du principe d'identité comme entité stable de manière générale. Au début de ce chapitre, j'ai justement analysé les pratiques *queer* de la Hyène, c'est-à-dire ses performances parodiques de la masculinité et de l'hétérosexualité hégémoniques. De cette façon, la *VerUneindeutigung* en tant que stratégie de déstabilisation semble déjà bien se prêter au comportement de la Hyène. Néanmoins, je souhaiterais étendre ce concept au-delà du genre et de la sexualité, en démontrant qu'il se reflète à la fois dans le mode de pensée de la Hyène et dans son interaction avec les autres.

« Les gens veulent de la lumière. La Hyène préfère la pénombre. *Que el amor es simple y a las cosas simples las devora el tiempo* » (VS2, 94). « L'amour est une chose simple et les choses simples sont dévorées par le temps » : la Hyène cite un vers d'une chanson d'une artiste qu'elle apprécie, Chavela Vargas, et qui traduit sa pensée, lucide sur le mouvement constant des choses. L'allusion à la lumière et à la pénombre a également son importance, puisqu'elle

---

<sup>153</sup> Antke ENGEL, *Wider die Eindeutigkeit*, op. cit., p. 163. L'auteur·e souligne. Trad. AD : « [...] une stratégie intentionnellement critique de l'identité, anticlassificatoire et antinormative. J'y rassemble les pratiques et les représentations qui conceptualisent le genre et la sexualité de telle manière que les prémisses épistémologiques de l'ordre hétéronormatif, à savoir le principe d'identité et la binarité, soient contestées ou contournées. *La VerUneindeutigung a pour point de départ les représentations et les pratiques hégémoniques. Elle se manifeste dans des processus qui déplacent, retravaillent et réarticulent les formes hégémoniques* ». Je choisis délibérément de ne pas traduire le terme de « *VerUneindeutigung* » pour éviter de l'enfermer dans un terme français qui pourrait biaiser la définition d'Engel.

revient à plusieurs reprises dans les chapitres consacrés à la Hyène, particulièrement dans le deuxième tome. L'obscurité renvoie ici à celle de son appartement, qu'elle souhaite pouvoir quitter rapidement si la situation l'oblige, et donc à une certaine idée de furtivité. C'est à cette possibilité de fuite en avant que la Hyène semble prête à renoncer en refusant de rendre les enregistrements vidéo d'Alex Bleach à celui qui les recherche, Laurent Dopalet :

Elle n'en est qu'à moitié surprise. C'était un savoir latent – une information qui est là depuis un moment, dont elle n'avait pas encore pris connaissance, mais dont elle pressentait la forme. Une fois mise au jour, ça ne la prend pas au dépourvu. C'est juste que la lumière se braque sur un coin qui était dans l'ombre. C'est là. Elle savait depuis longtemps qu'elle allait bifurquer. Ça a donc ce goût, la croisée des chemins. (VS2, 97)

On retrouve encore une fois l'allusion au voyage, en lien avec la dynamique de l'ombre et de la lumière. La « mise au jour » semble mettre un terme à sa fuite, pour paradoxalement faire débiter un autre périple à partir de la « croisée des chemins », mais cette fois dans une toute nouvelle direction. En tout cas, la déstabilisation de l'identité apparaît ici comme un processus sinon actif, au moins conscient de son propre caractère irrémédiable, contenu déjà dans l'individu.

Mais, comme chez April, la contingence n'en devient pas pour autant un procédé agréable. Si la protagoniste de Klüssendorf la considère de manière assez neutre, la Hyène parle quant à elle en termes assez péjoratifs du changement qui s'opère au fil de l'âge, évoquant le fait de « se tasser », de « ralentir » et de « s'enliser ». On remarquera que même s'il est vers le bas, ces verbes impliquent tout de même un mouvement. Par la suite, la Hyène se livre : « [Elle] appartient à une certaine catégorie de durs – ceux que la sensiblerie rattrape, sur le tard, comme si l'armure devenait épiderme et qui se retrouvent, stupéfaits d'être mis en connexion directe avec le monde, et guère habitués à souffrir, notamment du doute » (VS2, 99). La protagoniste ne semble pas observer l'évolution décrite ici d'un très bon œil, comme l'atteste le mot péjoratif « sensiblerie ». Ce n'est pas tout à fait de cette sentimentalité mal placée que naît le doute en tant que forme de déstabilisation, mais de ses conséquences. L'armure se mue en « épiderme », mettant sa protégée en contact charnel avec les autres. Dans ce cas précis, c'est par conséquent le rapport aux autres qui déstabilise et qui est considéré comme une faiblesse, illustrant alors les pensées de Hannah Arendt : « Tous les conseils que la tradition a à nous offrir et qui consistent à se tenir éloigné·es des autres dans une liberté souveraine ont pour but de surmonter

et de compenser une “faiblesse” qui, en fait, n’est rien d’autre que la pluralité elle-même<sup>154</sup> ». Les relations aux autres et à leur multiplicité font ainsi naître chez la Hyène une véritable réflexion sur la contingence de son identité, sur son caractère changeant et donc lui-même pluriel :

Ça ne devrait pas être compliqué. Elle se le répète comme un mantra. Elle devrait ramener les renseignements à son commanditaire, faire monter les tarifs, et prendre des vacances. C’est la bonne décision, la plus sûre : cynique et lucrative. Et de l’autre côté, cette tentation absurde : prévenir les sept ou huit têtes de nœud que ça intéresse que c’est elle qui a récupéré les enregistrements, et les leur montrer. Autant dire : se créer des ennuis, déstabiliser tout le monde, foutre le bordel dans quelques vies tranquilles, devoir gérer une tonne d’emmerdements, et au final s’attirer des antipathies de toutes parts. On pourrait appeler cette seconde option la solution de gauche. (VS2, 97-98)

Le mantra, qui n’existe que par la répétition d’une même et unique formule, représente la dernière tentative de la Hyène de rester ancrée dans la stabilité, et donc dans la solitude. D’ailleurs, cette solution est qualifiée de « cynique », c’est-à-dire égoïste et tournée vers soi. À cette option s’oppose celle « de gauche », humaniste, qui implique d’autres individus et qui est synonyme de déstabilisation, comme l’indiquent le terme explicite « déstabiliser » ou encore « bordel » au contraire de « tranquille ». Le collectif est par conséquent catalyseur de la non-fixité et de la singularité du sujet, et inversement, comme je souhaite le montrer dans le chapitre suivant.

D’ailleurs, à ce sujet, Eli nourrit une réflexion particulière sur le lien entre l’importance de la contingence dans le développement personnel et les relations aux autres. Pour elle, la contingence ne peut paradoxalement partir que d’une base fixe et solide, un enseignement qu’elle tente de transmettre à sa fille :

Ich möchte bodenständig sein, so viel zu Hause wie möglich. Damit sie einen möglichst langweiligen, immer wiederkehrenden Alltag hat, das, was ich als Kind nie hatte. Und darauf basierend in die Welt hinausziehen, weil es zu Hause so langweilig ist. In meiner Kindheit war alles viel zu aufregend, ständig Umzüge, ständig wechselnde Väter, dass mir nichts anderes übrig blieb, als häuslich zu werden, gegen Reisen und Aufregung zu sein<sup>155</sup>. (S, 27)

---

<sup>154</sup> Hannah ARENDT, *Vita activa, op. cit.*, p. 230. « Alle Ratschläge, welche die Tradition uns anzubieten hat, uns in souveräner Freiheit von anderen zu halten, laufen darauf hinaus, eine “Schwäche” der menschlichen Natur zu überwinden und zu kompensieren, und diese Schwäche ist im Grunde nichts anderes als die Pluralität selbst ». Trad. AD.

<sup>155</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts, op. cit.*, p. 31-32. « J’aimerais être un point d’ancrage solide et être aussi souvent que possible à la maison afin que son quotidien soit aussi ennuyeux et répétitif que possible, chose que je n’ai jamais connue étant enfant. Et que sur ces bases elle s’élançe vers le monde, car on s’ennuie tellement à la

On retrouve une nouvelle fois une allusion multiple aux voyages et aux mouvements constants. Si Eli est forcée d'accepter son corps contingent pour se sentir mieux, elle rejette par contre la contingence comme mode de vie, du moins pour elle-même. En effet, même si elle a souffert de ces fluctuations incessantes, elle souhaite que sa fille Liza puisse en faire elle-même l'expérience, tout en lui offrant un point de chute inaltérable. Dans ce cas précis, les rapports familiaux se font également le déclencheur d'une possibilité contingente. Mais, contrairement à la Hyène pour qui les relations interpersonnelles représentent le sortir de la stabilité, les liens familiaux incarnent un refuge immuable, mais qu'il faudrait idéalement pouvoir fuir. Cela corrobore au passage une nouvelle fois la forte ambiguïté du personnage d'Eli, entre (hétéro)normalisme et désir de liberté.

Pour conclure, les protagonistes reconnaissent toutes la contingence de leur identité, qu'elles l'acceptent ou non. Ainsi, elles sont selon Sabine Hark des « sujets déviants », « dont l'identité n'est jamais terminée, même si leur signification est temporairement fixe<sup>156</sup> ». Hark va plus loin : pour iel<sup>157</sup>, l'entité fixe et stable, qui suit ce qu'Engel appelle le principe d'identité, est un sujet antidémocratique, parce qu'incapable de porter le respect nécessaire aux particularités et de faire communauté<sup>158</sup>. Cette idée correspond aux réflexions de Chantal Mouffe, qui déclare que « le social est ainsi constitué de pratiques hégémoniques sédimentées, c'est-à-dire de pratiques qui occultent les actes originaires de leur institution politique contingente et qui apparaissent comme si elles procédaient d'un ordre naturel<sup>159</sup> ». La contingence de l'identité individuelle serait donc ici une condition d'une contestation politique, à savoir collective, des pratiques fixes car normalisées. À condition qu'on l'envisage autrement que comme une stratégie de survie, à savoir comme un véritable mode de pensée et de vie, la reconnaissance de la construction constante et de la multiplicité de l'identité est par conséquent créatrice de lien. C'est ainsi que le résume Judith Butler dans *Ces corps qui comptent* :

L'insistance sur la cohérence de l'identité comme point de départ suppose que ce qu'« est » un sujet est déjà connu, déjà fixé, et que ce sujet déjà constitué pourrait entrer dans le monde pour y renégocier sa place. Mais si ce sujet produit sa cohérence au prix de sa propre complexité et aux dépens des croisements d'identifications qui le composent, alors il exclut

---

maison. Dans mon enfance, tout était bien trop agité – d'incessants déménagements, d'incessants changements de pères – de sorte que je ne pouvais que devenir casanière, opposée à tout voyage, à toute agitation ».

<sup>156</sup> Sabine HARK, *deviante Subjekte*, op. cit., p. 181. « deviante Subjekte wären folglich Subjekte, deren Identität niemals abgeschlossen ist, auch wenn ihre Bedeutung temporär geschlossen wird ». Trad. AD.

<sup>157</sup> Je ne suis pas parvenue à identifier le pronom allemand utilisé par Hark, qui se définit néanmoins iel-même comme « Soziolog\_in ».

<sup>158</sup> Voir Sabine HARK, *deviante Subjekte*, op. cit., p. 182.

<sup>159</sup> Chantal MOUFFE, « Politique et agonisme », *Rue Descartes*, vol. 67, n° 1, Collège international de philosophie 2010, p. 20.

les liaisons contestatrices qui pourraient démocratiser le champ de son propre fonctionnement<sup>160</sup>.

• • •

Pour résumer, ce chapitre est dédié aux manières qu'ont les figures de s'éloigner du chemin de l'(hétéro)normalisme. Que ce soit par le biais de stratégies de résistance ou de positionnements et pratiques *queer*, il s'agit avant tout de performer les genres et les sexualités pour les resignifier. Au contraire de la première partie, genre et sexualité ne sont plus uniquement des normes, mais une infinité de possibilités d'exprimer son individualité. Si les figures littéraires voyagent « entre la dénonciation de l'oppression et la célébration de la résistance », comme l'indique Sam Bourcier, elles partagent malgré tout le souhait de se singulariser. Cependant, elles ne sont pas égales face aux modifications du système sexe/genre et ce dernier ne peut de toute façon être suffisant à évaluer tous les stratagèmes de désobéissance des corps<sup>161</sup>.

Ainsi, ces stratégies de résistance *queer* ou de sensibilité *queer* permettent d'exporter la réflexion sur la déstabilisation au-delà des genres et des sexualités. Elles offrent en effet l'occasion de questionner le principe d'identité comme une entité fixe et de reconsidérer l'identité comme contingente, c'est-à-dire comme un processus de construction constante et de mise en valeur de la multiplicité de l'individu. Chez les protagonistes du corpus germanophone qui mettent en place des stratégies de réinvention, et particulièrement dans le cas des personnages racisés comme Şaziye, la contingence apparaît avant tout comme une stratégie de survie face aux oppressions racistes. Mais, chez les figures au positionnement *queer* du corpus français, la contingence s'inscrit comme un véritable mode de vie et de pensée. Seule Nina se situe dans l'entre-deux, entre stratégie de survie contre la confusion d'une identité culturelle double et contingence comme aspect intrinsèque de son identité.

Quoi qu'il en soit, la contingence de l'identité se révèle comme l'éventuelle première étape du passage de la dimension individuelle à la dimension plurielle, puis collective. Dans *Les Excès du genre*, Geneviève Fraisse constate que le combat contre les stéréotypes de genre, mené notamment par les différents courants féministes, n'a d'autre but que lui-même et ne vise pas la mise en place d'une nouvelle « utopie politique<sup>162</sup> ». Voyons maintenant si l'expression de la singularité étudiée dans un cadre politique, en dehors de toute binarité et de toute fixité induites par les stéréotypes, permet, quant à elle, l'avènement d'une telle utopie collective.

---

<sup>160</sup> Judith BUTLER, *Ces corps qui comptent*, op. cit., p. 175-176.

<sup>161</sup> Voir Sam BOURCIER, *Queer Zones 3*, op. cit., p. 215.

<sup>162</sup> Geneviève FRAISSE, *Les Excès du genre*, op. cit., p. 43-44.

# Chapitre 6 : De l'individu vers le collectif, le réinvestissement de la singularité

Jusqu'à présent, le propos de cette étude a été presque exclusivement tourné vers l'individu, et la notion d'identité reliée à celle de singularité. Mais on peut entamer une réflexion sur l'identité dans son sens collectif, comme le fait Sabine Hark dans *deviante Subjekte*. Iel s'interroge justement sur les conditions d'une identité lesbienne collective, dans la lutte politique, qui ne contribuerait pas à la marginalisation des personnes qu'elles regroupent et laisseraient tout de même la place aux identités singulières :

Anders gesagt, zielt politisches Handeln – wie unintendiert auch immer – auf die Konservierung einer Bedeutung von Identität, und wird diese darüber hinaus (notwendigerweise ?) zur klassifizierenden Ein- und Ausgrenzung benutzt, führt dies zu einem Konservatismus in der Struktur politischer Entwürfe. Schließt Politik dagegen gerade die Dimension der fortgesetzten Instituierung politischer Identitäten ein, impliziert die intendierte Versiegelung von Identität die Stillstellung genau dieser Dimension<sup>1</sup>.

Pour Hark, l'agir politique mène donc nécessairement à la construction d'identités déterminées et identifiables. Mais c'est la valorisation continue de la prolifération de ces identités (telle qu'elle est d'ailleurs entendue dans les théories *queer*) qui en fait représente la condition d'existence du collectif et du politique, qui revêtent pour Hark un sens très proche. Dans le chapitre précédent, j'ai démontré que les figures littéraires perçoivent leur identité non pas comme une étanchéité, mais plus ou moins comme une contingence, un processus de construction constant et multiple. Ce processus est propre à l'individu et illustre ainsi la première étape de sa singularité. Chaque identité contingente est donc différente de celle d'autrui, contribuant ainsi à leur multiplication.

Mais l'identité contingente est d'abord un processus solitaire, car introspectif. Par conséquent, pour instaurer une vraie réflexion sur la dimension collective de l'identité, il est nécessaire qu'elle dépasse les frontières de l'intériorité. J'ai déjà apporté un premier élément de réponse dans la définition de la contingence : il s'agit de prendre conscience, d'accepter et

---

<sup>1</sup> Sabine HARK, *deviante Subjekte*, *op. cit.*, p. 19. Trad. AD : « Autrement dit, l'agir politique a pour but – peu importe qu'il soit intentionnel – la conservation de la signification de l'identité. Si celle-ci sert (nécessairement ?) à inclure et à exclure des catégories, cela conduit au conservatisme de la structure des projets politiques. En revanche, si le politique prend justement en compte la dimension qui vise à poursuivre l'institution d'identités politiques, alors l'étanchéité volontaire de l'identité implique précisément l'immobilisation de cette dimension ».

de rendre visible son identité en tant que construction constante et mouvante, sans originale. Jusque-là, j'ai insisté sur la conscientisation et l'acceptation de la contingence. Il s'agit maintenant de la rendre visible, c'est-à-dire de la transformer en *singularité* en réinvestissant une nouvelle fois le concept de performance.

Dans un premier temps, je souhaite donc revenir sur la définition du politique de Hannah Arendt, dont s'inspire justement Hark, et l'étayer avec les réflexions d'Andreas Reckwitz. Cette étape permettra d'interroger la (dé)politisation des figures littéraires, c'est-à-dire leur capacité à rendre visible la contingence de leur identité, autrement dit à performer leur singularité. Puis, dans un second temps, je propose d'étudier les illustrations concrètes de cette (dé)politisation au prisme des relations entre femmes, dans l'être-sororal et le continuum lesbien. L'enjeu repose également sur l'extension du lien politique aux relations de sollicitude entre les individus minorisés, dans ce que je nomme le continuum *queer*.

## I. Les individualités de la *Spätmoderne* : une (dé)politisation ?

Dans *Féminismes en traductions*, Cornelia Möser se penche sur certaines « théories voyageuses » qui ont participé à l'émergence de la *French Theory* aux États-Unis. En ce qui concerne le féminisme, il s'agit des idées des féministes différentialistes mettant la psychanalyse à contribution, représentées entre autres par Hélène Cixous et Antoinette Fouque et étudiées par les théoricien·nes américain·es dans une perspective de déconstruction du sujet. La *French Theory* a fini, plus ou moins tardivement, par gagner en considération en France comme en Allemagne, alors qu'on y reprochait juste avant la dépolitisation du mouvement différentialiste. À ce propos, Möser relève : « Cependant, les critiques de la dépolitisation ne précisent pratiquement jamais ce qu'elles entendent par là, ou du moins ce qu'elles entendent par le "politique" qui va ensuite être perdu. C'est pourquoi l'impression s'impose que "le politique" équivaut à "ce qui fait fureur"<sup>2</sup> ».

Pour cerner la (dé)politisation dont il est question dans cette partie, je ne peux pas me contenter de laisser reposer la définition du politique sur son caractère populaire. Je propose plutôt d'en établir une acception en s'inspirant des travaux de Hannah Arendt dans *Vita activa oder Vom tätigen Leben* et d'Andreas Reckwitz dans *Die Gesellschaft der Singularitäten*. Arendt circonscrit dans la *vita activa* (la vie active) les quatre activités que sont le travailler (« Arbeiten »), l'œuvrer (« Herstellen »), l'agir (« Handeln ») et le parler (« Sprechen »)<sup>3</sup>. Ce sont les deux dernières qui participent à l'avènement de la dimension politique. Trois conditions doivent être réunies : l'individu doit *agir* dans « l'espace d'apparition » (« Erscheinungsraum »), soit *l'espace public*, et *être considéré, reçu par ses pairs* (« Mitmenschen ») pour son agir. Néanmoins, ce positionnement n'induit pas la prise en compte exclusive des actes militants. Ainsi, Hannah Arendt explique :

So können auch Volksaufstände gegen die materiell absolut überlegenen Gewaltmittel eines Staates eine fast unwiderstehliche Macht erzeugen, und zwar gerade wenn sie sich selbst der Gewalttätigkeit enthalten, in der sie ohnehin die Unterlegenen wären. Dies mag man dann « passiven Widerstand » nennen. Aber man sollte sich bewußt sein, daß dieser Name im Ernstfall nicht ohne Ironie ist. Denn der passive Widerstand auf seinem Höhepunkt, auf dem er der Gewalt nicht weicht, gehört zweifellos zu den aktivsten und wirksamsten Formen des

---

<sup>2</sup> Cornelia MÖSER, *Féminismes en traductions*, op. cit., p. 218.

<sup>3</sup> Voir Hannah ARENDT, *Vita activa*, op. cit., p. 165. Pour Arendt, l'agir et le parler sont indissociables.



Handelns, die je ersonnen worden sind, und zwar gerade weil er sich nicht einem Kampf stellt, dessen Resultat die Niederlage oder der Sieg wäre, und man ihm daher im Prinzip nur durch einen organisierten Massenmord begegnen kann, der für den Sieger ein Pyrrhus-Sieg ist, weil ja niemand über Tote herrschen kann<sup>4</sup>.

Dès lors, la revendication d'une quelconque appartenance politique ou la prise des armes ne sont pas primordiales pour s'inscrire dans la dimension politique, pour faire preuve d'une politisation.

Ensuite, si l'on poursuit sur la lancée d'Arendt, le politique est indispensable à la vie, car c'est ce qui donne aux individus leur visibilité, et donc leur singularité. En effet, l'individu est politique dès qu'il révèle, par son agir et son parler, *qui* il est et pas *ce qu'il est*<sup>5</sup>. Reckwitz reprend également cette interprétation du politique en tant que force représentationnelle, finalement comme *performance de la singularité*<sup>6</sup>. On peut conclure de cette idée de performance que le politique, en plus d'avoir une incidence à l'échelle individuelle, est ce qui lie les individus entre eux. En effet, la performance exige, par définition, la présence d'un public, d'un·e Autre au sein de l'espace d'apparition. Dans ce cas, les individus perçoivent à la fois les autres et sont perçus par eux lorsqu'ils décident de performer à leur tour leur singularité, rendant ainsi visible le lien d'interdépendance entre singulier et pluriel, entre individu et collectif.

Mais cette dimension collective a tendance à s'effacer lorsqu'on parle du « pouvoir » comme but politique. De la même manière qu'Arendt, Miguel Benasayag fait la distinction entre le pouvoir (« Gewalt ») et la puissance (« Macht ») :

Le problème de nos sociétés, c'est qu'elles tendent chaque fois davantage à condamner la puissance comme multiple en devenir et à mettre en avant le pouvoir, qui est présenté comme une attitude « sérieuse » face au monde. La conséquence immédiate est le devenir unidimensionnel, c'est-à-dire pauvre, de la vie. [...] En ce sens, la tension pouvoir-puissance

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 194-195. Trad. AD : « C'est ainsi que les soulèvements populaires peuvent opposer aux violences d'un État, qui sont d'un point de vue matériel incontestablement supérieures, un pouvoir presque irrépessible, précisément à partir du moment où ils se soustraient à ces violences, à cause desquelles ils seraient de toute façon inférieurs. C'est ce que l'on aime appeler la "résistance passive". Mais il faut avoir conscience qu'en situation d'urgence, ce nom n'est pas sans ironie. En effet, la résistance passive à son paroxysme, lorsqu'elle ne laisse aucune place à la violence, fait sans aucun doute partie des formes les plus actives et les plus efficaces jamais imaginées de l'agir, justement parce qu'elle n'entre pas dans un combat dont le résultat ne puisse être que la défaite ou la victoire. On ne peut en principe lui répondre que par un génocide organisé, ce qui serait pour le vainqueur une victoire à la Pyrrhus, puisque personne ne peut régner sur les mort-es ».

<sup>5</sup> Voir *Ibid.*, p. 165, 173-174.

<sup>6</sup> Voir Andreas RECKWITZ, *Die Gesellschaft der Singularitäten*, op. cit., p. 72. L'auteur parle de « Singularitätsperformanzen vor einem sozialen Publikum ». Il est curieux de relever que Reckwitz ne cite jamais Arendt, alors qu'ils tombent tous·tes les deux d'accord sur le politique comme force représentationnelle et sur bien d'autres choses encore.

peut se ramener à « gestion-politique » sans qu'entre elles existe une contradiction antagonique. Le problème apparaît quand l'une des deux prétend dominer l'autre<sup>7</sup>.

Cette réflexion confirme un point central du raisonnement d'Arendt : le pouvoir comme objectif politique isole l'individu et l'exclut donc nécessairement de l'espace public. La puissance politique « ne peut naître qu'au sein d'un ensemble [Miteinander] assez proche pour garder constamment ouverte la possibilité de l'agir<sup>8</sup> ». Ainsi, la définition du politique selon Arendt, et dans une moindre mesure d'après Reckwitz, vient une nouvelle fois corroborer l'existence du lien très étroit entre l'individualité et le collectif, sur lequel je m'attarderai plus en détail dans la suite de ce chapitre.

Pour le moment, revenons sur l'individu, puisqu'il s'agit dans un premier temps d'évaluer la (dé)politisation du point de vue individuel. Au commencement de la deuxième partie, j'ai expliqué être attentive dans mon analyse aux marques de la « Freiheit zu », la liberté individuelle d'entreprendre. Cette forme de liberté ne peut aboutir que lors de l'intime reconnaissance de sa propre singularité par le biais de la contingence, ce qui soulève deux points fondamentaux pour questionner la (dé)politisation des personnages. Premièrement, puisque le politique révèle l'individualité, il est le lieu privilégié de la liberté d'entreprendre. Deuxièmement, la singularité, notion centrale depuis le début de cette recherche, arrive au sommet de sa pertinence et appelle à une définition plus précise. Finalement, que signifie être *singulier-ère* ?

« Individu » est un des termes les plus employés dans cette étude. Pourtant, nombreux·ses sont celles et ceux qui dénoncent un biais méthodologique dans l'utilisation de ce mot, parmi lesquels Sam Bourcier et Miguel Benasayag. Dans une entrevue, Bourcier déclare notamment :

« L'individu », c'est une production du XVIII<sup>e</sup> siècle et c'est un moyen de contrôle. Ça n'a aucun intérêt de s'identifier comme individu pour garantir une/sa part de différence. On ne peut pas articuler une politique des différences sur cette base. Mais c'est sur cette base apolitique que les autres te disent en écho : « on est tous différents », ce qui revient à dénuder le sujet de son appareillage biopolitique<sup>9</sup>.

Benasayag conclut lui aussi à l'individu en tant que création de la modernité. Pour lui, l'individu est également apolitique. Il est un personnage extérieur au monde, un observateur lointain de

---

<sup>7</sup> Miguel BENASAYAG, *Le Mythe de l'individu*, op. cit., p. 112.

<sup>8</sup> Hannah ARENDT, *Vita activa*, op. cit., p. 195. « Nur in einem Miteinander, das nahe genug ist, um die Möglichkeit des Handelns ständig offen zu halten, kann Macht entstehen ». Trad. AD.

<sup>9</sup> Sam BOURCIER, *Queer Zones 3*, op. cit., p. 152.

l'espace public, une « entité radicalement séparée de tout, vierge de toute appartenance et se promenant de par le monde comme si les autres, les choses, la nature, les animaux, etc., étaient là tel un décor posé tout exprès pour que sa vie puisse s'y dérouler<sup>10</sup> ». L'auteur du *Mythe de l'individu* préfère ainsi parler de « personnes », ces « pli[s] caractérisé[s] par [des] unité[s] contradictoire[s] et qui détermine[nt] l'être-là de chacun de nous dans le monde<sup>11</sup> ». Par conséquent, ce que je décris comme l'individualité ou la singularité, dans le sillage de Hannah Arendt, correspond plutôt au terme de « personne ». Cela dit, j'opte pour l'emploi du mot « individu », car il implique justement ce risque d'être aspiré.e en dehors de l'espace politique, même et surtout au sein des sociétés des singularités, telles que les nomme Andreas Reckwitz.

Dans son ouvrage *Die Gesellschaft der Singularitäten*, Reckwitz distingue deux logiques sociales qui guident les sociétés du monde à travers les époques. La logique sociale du général (« soziale Logik des Allgemeinen ») fonde son principe sur la rationalisation des champs économiques, sociaux, technologiques et des interactions interpersonnelles. Elle est majoritairement caractéristique des sociétés du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'aux années 1970<sup>12</sup>. La logique sociale du particulier (« soziale Logik des Besonderen »), quant à elle, se base sur la culturalisation, c'est-à-dire sur la production d'affects dans les différentes sphères de la société<sup>13</sup>. Elle est plutôt représentative de l'époque de la *Spätmoderne*, la modernité avancée qui s'étend depuis les années 1970. Ces deux logiques ne s'opposent pas strictement et ont au contraire tendance à cohabiter, mais on constate toujours le primat de l'une ou de l'autre en fonction des périodes<sup>14</sup>. La singularité, comme la logique sociale du particulier dans laquelle elle prend toute sa place, est ainsi une construction sociale<sup>15</sup> basée sur la valorisation de la différence<sup>16</sup> des unités qui la composent : les individus, les objets, les lieux, les moments et les collectifs. La recherche d'une (dé)politisation, qui interroge donc l'hypothèse d'une instrumentalisation exclusive des singularités par la logique sociale du particulier, consiste plutôt à souligner l'interdépendance des pairs dans le processus de valorisation de la divergence. Elle ne relève d'aucun jugement de valeur. Plus précisément, on veut établir si la singularité (celle des personnages, mais aussi celle des autres) est dans un premier temps *perçue* et dans un second temps *performée*, au sens de représentée dans l'espace public.

---

<sup>10</sup> Miguel BENASAYAG, *Le Mythe de l'individu*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>12</sup> Voir Andreas RECKWITZ, *Die Gesellschaft der Singularitäten*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>13</sup> Voir *ibid.*, p. 76-77.

<sup>14</sup> Voir *ibid.*, p. 27.

<sup>15</sup> Voir *ibid.*, p. 13.

<sup>16</sup> Voir *ibid.*, p. 16-17.

On a vu, dans les deux parties précédentes, que certaines figures littéraires expriment un positionnement *queer*, du point de vue du genre ou de la sexualité. Leur singularité se traduit donc par une performance en dehors de l’(hétéro)normalisme. Mais ces personnages sont également en mesure de percevoir, de recevoir, et finalement de valoriser la particularité des pairs qui les entourent, comme c’est entre autres le cas de la Hyène dans *Vernon Subutex*. Les diverses références musicales présentes dans la trilogie renseignent sur la capacité de la Hyène à apprécier les talents et les histoires singulières. Elle écoute notamment une chanson de Chavela Vargas, une célèbre chanteuse *ranchera* costaricienne lesbienne (VS2, 93). Par la suite, elle mentionne aussi le musicien noir de *blues* américain Robert Johnson qui, selon la légende, aurait signé un pacte avec le diable au détour d’un carrefour, en échange d’un talent musical surpassant tous les autres (VS2, 97). Les goûts musicaux de la protagoniste se réfèrent donc chaque fois à des artistes issu-es de minorités raciales et/ou sexuelles, en dehors des normes. Au sein de l’espace intime dans lequel elle écoute ces chansons, la propre singularité de la Hyène en tant que gouine se consolide, sa propre idiosyncrasie. Reckwitz définit les idiosyncrasies comme l’étape avant la singularisation, c’est-à-dire avant la performance de la singularité dans l’espace public<sup>17</sup>. On peut supposer qu’avant même qu’elle soit révélée, c’est cette idiosyncrasie qui aide la Hyène à percevoir celle des autres. Chaque fois qu’elle dépeint un personnage, la description est très subjective et centrée sur les particularités de son interlocuteur·rice. C’est par exemple le cas avec Aïcha :

[...] la gamine n’est pas belle. Trop épaisse, trop renfrognée. C’est exactement ce qui fait son charme. Une impression d’intelligence, mêlée à de la force, sans aucune amabilité féminine. Aïcha malgré son voile ne fait pas très moderne, elle a le visage et l’expression d’une fille d’il y a longtemps. Elle a une tête de meuf des années 70. C’est peut-être dû au nez. Auquel on s’habitue, en fait. (VS1, 270)

On observe l’ambivalence de son opinion, entre compliment et critique négative. La Hyène connote positivement tout ce qui ne permet pas à Aïcha d’entrer dans la case du stéréotype féminin (l’épaisseur, l’intelligence, la force, le manque d’amabilité) ; elle rejette aussi ce qui la catégoriserait comme femme voilée (la modernité). Un peu auparavant, la Hyène a déjà remarqué le « nez fabuleux » (VS1, 263) d’Aïcha, et semble maintenant avoir parfaitement intégré ce trait physique particulier, presque révélateur de la singularité toute entière de la jeune femme.

---

<sup>17</sup> Voir *ibid.*, p. 51.

Gaëlle aussi paraît être sensible à la différence grâce à la sienne propre. En parlant de Paris, où elle vit, elle se livre à une réflexion sur sa diversité :

Un jour on pensera à ce Paris cosmopolite du début du troisième millénaire comme à une Babylone insensée, et on aura du mal à se représenter autant de gens différents ayant réussi à vivre ensemble dans une paix bien réelle. [...] Toutes les articulations sont possibles et elle fait partie de cette mosaïque. (VS2, 280)

La mosaïque est une belle illustration du « Miteinander », de l'ensemble cher à Hannah Arendt et primordial pour l'espace politique et la politisation des individus. Les articulations dont il est question ici, entre genre et sexualité pour Gaëlle, peuvent être, comme elle le rappelle, de diverses natures et donner lieu à une perspective intersectionnelle si elles engagent la dimension raciale. D'ailleurs, cette idée amène à considérer la politisation de Marcia. La protagoniste est Brésilienne, femme trans et pauvre, ce qui semble la destiner à la seule voie du travail du sexe<sup>18</sup> (VS1, 249). On touche ici à la problématique soulevée par Antke Engel dans son livre *Queere Politiken im Neoliberalismus*. Iel y questionne en effet les conséquences du néolibéralisme à l'œuvre dans les sociétés des singularités (modernes avancées) sur la politisation des personnes aux pratiques *queer*. Un de ses premiers constats, que partage également Reckwitz<sup>19</sup>, est un effacement de l'importance de la différence au profit de sa normalisation, mais surtout le caractère insurmontable de certaines différences, l'impossibilité de les rendre (in)visibles<sup>20</sup>. Certes, l'accent donné à la divergence et à la singularité permet aux individus de construire et de reconnaître la multiplicité de leur identité. Cependant, cette pluralité « ne signifie pas qu'un ordre horizontal s'établirait entre les différents positionnements sociaux. La symétrie suggérée du mécanisme psychosocial n'en fabrique pas moins des hiérarchies<sup>21</sup> ». Marcia en fait concrètement l'expérience à son arrivée à Paris. Pour s'accrocher à l'espoir d'un destin alternatif et d'une véritable capacité d'agir, elle s'inspire du personnage de Scarlett O'Hara dans le roman de Margaret Mitchell, *Autant en emporte le vent* (VS1, 249). Jeune femme blanche et bourgeoise du sud des États-Unis, Scarlett O'Hara doit se battre pour fuir la misère qui la guette après que son père a perdu ses richesses durant la Guerre de Sécession. Le malaise de la comparaison entre Marcia, pauvre et stigmatisée en raison de son genre et de sa race, et Scarlett, fille d'esclavagiste au train de vie aisé, n'échappe à personne, pas même à la

---

<sup>18</sup> Pour une analyse de l'identité intersectionnelle de Marcia, voir Chapitre 5, p. 192-196.

<sup>19</sup> Voir Andreas RECKWITZ, *Die Gesellschaft der Singularitäten*, op. cit., p. 9.

<sup>20</sup> Voir Antke ENGEL, *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus*, op. cit., p. 13.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 53. « Mit dem Verweis auf die Mehrseitigkeit soll nicht gesagt sein, dass zwischen den verschiedenen sozialen Positionierungen eine horizontale Anordnung zu verzeichnen sei. Die suggerierte Symmetrie des psychosozialen Mechanismus bildet nichtsdestotrotz Hierarchien aus ».

protagoniste de *Vernon Subutex*. Néanmoins, il faut surtout y déceler la perception et la réception que Marcia fait de la singularité de Scarlett. C'est ce qui la motive à performer sa propre singularité, tout en ayant parfaitement conscience du privilège de son inspiratrice. Cela paiera par ailleurs au niveau individuel, puisque Marcia ne deviendra jamais travailleuse du sexe.

De l'histoire de Marcia ressort l'importance de la littérature dans le processus de politisation, traitée de manière encore plus explicite dans la trilogie de Klüssendorf. L'activité littéraire joue effectivement un grand rôle pour April. Avant de poursuivre, je propose de s'attarder sur une objection qui pourrait être adressée au cas spécial que représente April. La trilogie dont elle est la figure principale prend initialement place en RDA, jusqu'au milieu du deuxième tome. Ainsi, peut-on encore parler de singularité dans une société socialiste telle que l'était l'Allemagne de l'Est ? Dans un premier temps, on a déjà soulevé l'idée de Reckwitz que les logiques sociales du général et du particulier ne sont pas des alternatives, mais ont toujours cohabité. Reckwitz poursuit en indiquant que les systèmes capitaliste et socialiste ont autant servi l'un que l'autre d'illustration à la logique sociale du général.

[...] der Staatssozialismus mit seinem gesamtgesellschaftlichen Planungsimperativ und seiner dezidierten Entsingularisierung liefert im Grunde die reinere Form der industriellen Moderne und ihrer Logik des Allgemeinen. Jedoch ist die westlich-kapitalistische Version, wie sie idealtypisch durch die Kultur des « Fordismus » oder « Amerikanismus » verkörpert wird, langfristig einflussreicher und vermag sich zudem in die Spätmoderne zu transformieren<sup>22</sup>.

Ainsi, de la même manière que le modèle capitaliste du général s'est mué en modèle de la logique du particulier, le socialisme d'État tel qu'il a pu régir la société est-allemande n'est probablement pas parvenu à fermer complètement la porte au désir de singularisation. C'est ce qu'on a montré dans le chapitre précédent en étudiant le personnage d'April. Son ambivalence de genre, hésitant entre la volonté d'être une femme et de sortir de cette catégorisation, démarre alors qu'elle est encore en RDA. Pour autant, il est impossible de nier que le système dont elle est imprégnée est un obstacle à sa singularisation en tant qu'auteure. C'est ainsi qu'April sabote sa chance d'adhérer à un institut de littérature en rendant copie blanche lors du test d'entrée, incapable de se conformer à l'idéal socialiste (A, 141). Par la suite, quand elle rejoint la République fédérale, les rôles (hétéro)normalistes d'épouse et de mère tarissent les sources

---

<sup>22</sup> Andreas RECKWITZ, *Die Gesellschaft der Singularitäten*, op. cit., p. 42-43. Trad. AD : « le socialisme d'État, avec son impératif de planification sur l'ensemble de la société et sa désingularisation résolue, donne en fait à voir la forme la plus pure de la modernité industrielle et de sa logique du général. Cependant, la version occidentale capitaliste, typiquement incarnée par les idéaux du "fordisme" ou de l'"américanisme", est plus influente à long terme et est en plus en mesure de se transformer durant la modernité avancée ».

d'inspiration de son écriture. Lorsqu'elle est enfin libérée des pressions étatiques socialistes, de genre et sexuelles, elle peut mettre en mot son histoire, pour elle et aussi à destination des autres. De la même manière que pour Nina, l'écriture autobiographique<sup>23</sup> est ici la manifestation – quoique solitaire et contestable dans ce sens – du politique.

D'ailleurs, Nina, la figure principale de *Garçon manqué*, voit également dans l'écriture un moyen de contester l'ordre vertical entre les singularités. J'ai déjà eu l'occasion de mettre en évidence que Nina performe un positionnement *queer* de genre et de sexualité dans une perspective intersectionnelle, en lien avec son identité culturelle. Mais elle traite également la dimension raciale séparément. Elle montre de cette façon qu'elle est capable de percevoir et de performer une autre singularité, exclusivement culturelle cette fois-ci.

On ne pourra plus dire Arabe, en France. On dira beur et même beurette. Ça sera politique. Ça évitera de dire ces mots terrifiants, Algériens, Maghrébins, Africains du Nord. Tous ces mots que certains Français ne pourront plus prononcer. Beur, c'est ludique. Ça rabaisse bien, aussi. Cette génération, ni vraiment française ni vraiment algérienne. Ce peuple errant. Ces nomades. Ces enfants fantômes. Ces prisonniers. (GM, 129)

« Beur, c'est ludique » : on peut rapprocher l'emploi de cet adjectif avec les différentes qualités de la culturalisation que détermine Andreas Reckwitz. Ce dernier explique en effet qu'il existe cinq qualités selon lesquelles les unités culturalisables qui constituent la société (individus, objets, lieux, moments, collectifs) peuvent être valorisées. Parmi celles-ci, la qualité ludique « réalise, par le moyen du jeu, des mondes en dehors du quotidien qui suivent leurs propres règles et ouvrent des marges de possibilités. [...] Le jeu possède une logique ouverte d'action et d'expérimentation qui provoque une tension singulière<sup>24</sup> ». Ici, la qualité ludique ne sert pas à valoriser, mais à déprécier la singularité, la fluidité singulière de certains individus racisés. Cette démarche mène malgré tout à une politisation, d'abord par une déformation du sens que lui donne Arendt. Selon elle, il n'y a pas de politique s'il n'y a pas d'interactions entre les individus, durant lesquelles ces derniers apparaissent tels qu'ils sont. Celles et ceux qui dévalorisent les Arabes sont celles et ceux qui souhaitent les exclure des interactions parce qu'ils seraient une menace pour l'entre-soi politique français. Les Français-es-Algérien-nes

---

<sup>23</sup> L'adjectif « autobiographique » se rapporte autant au personnage d'April qu'à l'auteure, Angelika Klüssendorf. À la fin du troisième tome, on comprend que la narratrice et April ne font qu'une. De même, de nombreux·ses lecteur·rices voient dans la trilogie des traits autobiographiques tirés de la vie de l'auteure. Voir Chapitre 8, note 20, p. 350.

<sup>24</sup> Andreas RECKWITZ, *Die Gesellschaft der Singularitäten*, op. cit., p. 91. « Im Medium des Spiels werden außeralltägliche Welten realisiert, die ihren eigenen, selbstgesetzten Regeln folgen und Möglichkeitsspielräume eröffnen. [...] Das Spiel enthält eine offene Handlungs- und Experimentlogik, die eine eigentümliche Spannung hervorruft ». Trad. AD.

n'ont donc plus d'espace public dans lequel performer leur identité : iels sont « errants », « fantômes ». Cependant, c'est cette éviction qui est la première motivation de Nina à l'écriture : « Bien sûr qu'il ne fallait pas répondre. Je trouverai mieux. Je l'écrirai. C'est mieux, ça, la haine de l'autre écrite et révélée dans un livre. J'écris. Et quelqu'un se reconnaîtra. Se trouvera minable. Restera sans voix. Se noiera dans le silence » (GM, 132). L'écriture « en français en portant un nom arabe » (GM, 33) donne ainsi la possibilité de performer la fluidité culturelle et de la valoriser pour sa qualité ludique à un niveau métadiégétique, puisque le personnage de Nina fait directement référence à son auteure, Nina Bouraoui. Par l'écriture et surtout la lecture de *Garçon manqué*, protagoniste et auteure construisent l'accès au monde littéraire public, régi par sa propre réalité, mais permettant toutefois la visibilité de ses singularités.

Écrit à vingt ans d'intervalles avec *Garçon manqué*, le roman de Bouraoui *Tous les hommes désirent naturellement savoir* questionne de la même manière l'écriture comme espace d'apparition et de performance de la singularité. Effectivement, *Tous les hommes désirent naturellement savoir* poursuit l'intrigue là où son prédécesseur l'avait laissée : sur la quête et la construction d'une identité individuelle, ici principalement lesbienne. La continuité entre les deux romans rappelle d'ailleurs le caractère contingent, à savoir construit et pluriel, de l'identité, souligné dans le chapitre précédent. Cependant, du point de vue lesbien, la performance de la singularité est difficile à envisager car cette singularité, le fait d'être « différente » (THDNS, 223), est d'abord criminalisée et vouée à la honte pour Nina. Elle parle de « fantasmes d'assassinat et de châtiment » (THDNS, 15) et de « punition » (THDNS, 18), qualifie ses virées nocturnes au Katmandou, une discothèque réservée aux femmes et plus particulièrement aux lesbiennes, de délinquance (THDNS, 28). Elle veille également à ne pas pouvoir être identifiée, en payant par exemple toutes ses consommations en liquide. « Je n'ai pas d'amies homosexuelles, je ne désire pas en avoir, j'évite tout lien en dehors du lieu, je ne donne ni mon numéro de téléphone ni mon vrai prénom, créant mon personnage, une sorte d'hologramme qui disparaît aussi vite qu'il est apparu » (THDNS, 18) : la comparaison à l'hologramme, le jeu des apparitions et des disparitions révèlent que la narratrice fuit la performance et donc la politisation de sa singularité en la gardant cachée. Elle ne souhaite pas associer ses actions en tant que lesbienne – fréquenter le Kat trois fois par semaine – à qui elle est vraiment. On peut naturellement relier cette angoisse au fait qu'au moment de l'intrigue,



l'homosexualité n'est dépénalisée en France que depuis quelques années<sup>25</sup>. Mais le cœur du mal-être de la narratrice réside malgré tout dans la difficulté à rejeter cette part de son identité : « Un Touareg me demande de poser ma main gauche dans le sable pour lire mon avenir dans son empreinte. Il sourit car j'ai l'air inquiet [sic ?]. Je ne crains pas d'apprendre ce qu'il adviendra. Je crains qu'il découvre la vraie personne que je suis » (THDNS, 148). Toute la problématique réside dans le refus de mettre au jour et de laisser apparaître sa singularité. Même si la protagoniste prend conscience de l'importance de partager son identité avec les autres, du danger de « réprimer ses désirs » (THDNS, 41), reconnaissant au passage son idiosyncrasie, elle continue de prendre ses distances des groupes auxquels elle peut s'attacher et de ne pas s'investir complètement dans son rapport aux autres.

L'écriture constitue son seul espace d'apparition et, d'ailleurs, la narratrice se met à écrire au moment où elle commence à fréquenter le Kat (THDNS, 21). C'est un lieu d'apparition de la singularité avant tout érotique, un espace où la protagoniste s'imagine les relations sexuelles avec des femmes qu'elle n'a pas eu le courage d'aborder (THDNS, 102). Mais elle entretient également une réflexion sur cet endroit de l'imagination :

Je dresse un pont entre le lieu du Vieux-Colombier et le lieu du stylo, du papier, de la machine à écrire, je ne cesse d'accomplir des allers-retours entre les deux, de m'y abîmer et d'en réchapper. Je ne sais lequel est le plus dangereux pour moi, si c'est le lieu de la vie en train de se faire, ou le lieu de la vie rapportée, écrite, parfois modifiée à mon avantage. (THDNS, 31)

La narratrice oscille entre ces deux lieux de performance de sa singularité : le Kat, « lieu du Vieux-Colombier », et la création littéraire. Mais elle a conscience que l'endroit de l'écriture est un espace solitaire et secret, car uniquement soumis à sa volonté et connu uniquement d'elle-même, puisqu'elle n'est pas encore publiée. Ce passage souligne l'importance, dans le processus de politisation, d'un « public » qui perçoit et accueille la singularité de l'individu. Ce public peut d'ailleurs être constitué d'une seule et unique personne dans le cadre de la séduction. Il s'agit de Nathalie R., la première amante rencontrée au Kat, qui elle-même ose parler sans honte de ses sentiments et met au jour sa propre singularité. Puis, elle met en valeur la singularité de la protagoniste qui se métamorphose et passe du mépris pour elle-même à l'acceptation : « je ne suis pas timide, je n'ai pas honte, je suis troublée, je ne sais pas qui elle

---

<sup>25</sup> L'intrigue au présent démarre aux dix-huit ans de la narratrice, soit en 1985. À ce moment, la dépénalisation de l'homosexualité en France est encore récente puisqu'elle date de juillet 1982. On retombe sur l'importance conjointe de la normativité (les instruments juridiques) et la normalité (la perception individuelle) : si la loi normalise l'homosexualité, elle est toutefois toujours perçue comme tabou et se performe difficilement dans l'espace public.

est, je n'ai pas besoin de savoir, parce que je sais qui je suis, c'est moi que j'aime près d'elle » (THDNS, 226-227). Ce passage témoigne de l'interdépendance des singularités, de l'importance de performer sa singularité pour pousser autrui à le faire également. Cela permet ainsi le constant renouveau de l'espace d'apparition qui, selon Charles des Portes, est une condition du politique selon Arendt<sup>26</sup>. De plus, cela converge aussi vers une désessentialisation des singularités par leur contingence, tel que j'ai pu le montrer dans le chapitre précédent.

Jusqu'à présent, j'ai passé en revue les figures du chapitre chez lesquelles on repère une politisation de leur singularité au sens d'Arendt et Reckwitz, quand bien même cette politisation se trouve parfois difficile à réaliser. La politisation peut toutefois sinon échouer, être au moins dure à déceler : c'est le cas dans *Schoßgebete* et *Un amour impossible* de Christine Angot. Dans ces deux exemples, la dépolitisation résulte de l'incapacité des protagonistes à performer leur singularité, c'est-à-dire à apparaître telles qu'elles sont dans l'espace public, à cause d'une pression (hétéro)normaliste qui demeure.

Cette démarche peut paraître un peu contradictoire avec l'analyse précédemment élaborée d'Eli, étant donné qu'on a prouvé son aptitude à performer sa sexualité en dehors de l'(hétéro)normalisme, par le biais de diverses stratégies de résistance. C'est donc l'occasion d'insister une dernière fois sur la différence entre performance de genres et de sexualités et performance politique de la singularité, dont les enjeux s'étendent au-delà de la première. En effet, l'expérience sexuelle avec Lumi n'est pas la seule relation lesbienne avec une travailleuse du sexe décrite dans le roman. Après un moment agréable passé au bordel avec Grace, Eli se demande « dans quelle mesure [elle] ne [s]e renie pas [elle]-même, à endurer tout ça pour [son mari]<sup>27</sup> » (s, 227), précisant qu'elle ignore la réponse à cette question. C'est dans cette méconnaissance que réside à mon sens la dépolitisation d'Eli. Malgré de nombreuses expériences lesbiennes plaisantes, elle continue de s'identifier strictement comme une femme hétérosexuelle, et ce directement après avoir quitté Lumi : « Je continue à planer après coup, car je me trouve la plus cool au monde. Je suis moi-même impressionnée par ce dont je suis capable en tant qu'hétérosexuelle<sup>28</sup> » (S, 251). Plus loin, elle prodigue, en tant que femme hétérosexuelle, des conseils aux autres femmes hétérosexuelles. Si un homme exige une pratique sexuelle de sa compagne, comme les rapports anaux, il doit d'abord s'y essayer lui-

---

<sup>26</sup> Charles DES PORTES, « L'éros de la liberté. L'herméneutique phénoménologique d'Hannah Arendt » [en ligne], colloque « PhilosophEs aux féminins », 5 mars 2021.

<sup>27</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts*, op. cit., p. 272. « Ich frage mich, ob ich mich selbst verleugne, wenn ich das alles für ihn mache ».

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 299. « Ich bin danach wie in einem Rauschzustand, weil ich denke, ich bin die Coolste von allen. Was ich da leiste, als eine heterosexuelle Frau, also, da bin ich von mir selbst beeindruckt ».

même (S, 271). Cette revendication soutenue d'appartenance à l'hétérosexualité paraît étrange et superflue, car il n'a échappé à personne qu'Eli est mariée à un homme pour lequel elle se dévoue. En se définissant exclusivement comme hétérosexuelle, Eli donne l'impression de vouloir immédiatement nier le plaisir ressenti autrement. Cette idée fait écho aux réflexions de Katja Kauer. Elle indique que le comportement des protagonistes de Roche « révèle une certaine socialisation, qui n'est pas assez reconnue et réfléchi par les personnages eux-mêmes<sup>29</sup> ». Il ne s'agit pas d'affirmer qu'elle devrait revendiquer son identité lesbienne ou bisexuelle. Toutefois, en passant sous silence ses relations lesbiennes, elle rejette une part de son identité et la garde cachée. On ne peut s'empêcher de faire un parallèle avec l'analyse de la première partie et de relier cette négation avec les difficultés qu'elle rencontre à s'échapper des rôles d'épouse et de mère. D'ailleurs, Emily Spiers ajoute que la protagoniste, en voulant échapper aux « spectres imaginaires des féministes autoritaires », ne prend pas conscience qu'elle traite ses expériences sexuelles comme une sorte de stratégie d'amélioration de la singularité moderne avancée. Ce fait, ainsi que sa performance nostalgique des rôles de mère et d'épouse, contribuent à la maintenir dans le stéréotype de la féminité idéale pré-féministe<sup>30</sup>. Je serais plutôt d'avis qu'elle détient bel et bien un pouvoir subversif des normes, mais qu'il s'agit justement d'un pouvoir isolant (au contraire de la puissance) qui ne lui permet pas de concrétiser pleinement la liberté d'entreprendre.

Enfin, ce chapitre est également l'occasion de réintroduire le roman de Christine Angot, *Un amour impossible*. Comme j'ai pu le démontrer dans la première partie, la protagoniste Rachel est soumise à une pression (hétéro)normaliste assez forte, issue de son rôle de mère célibataire mais aussi de la domination exercée par le père de sa fille, Pierre. Comme dans le cas d'Eli, cette (hétéro)normalisation rend très difficile toute politisation. D'ailleurs, pendant le premier acte sexuel, la narratrice expose le point de vue de Rachel :

Elle a eu l'impression d'être anéantie. C'était une impression heureuse, celle d'être un être humain, n'importe lequel, un mortel. Elle n'avait jamais éprouvé ça. Elle a joui autant par le frottement des allers et retours à l'intérieur d'elle de sa verge, que par le fait de se sentir : à la fois, prise comme une chose dans un grand vide, et intégrée à ce néant, incluse. C'était une sensation de vérité. Elle ne se sentait pas banalement remplie, mais annihilée, vidée de

---

<sup>29</sup> Katja KAUER, *Queer lesen, op. cit.*, p. 170. « Ihr Verhalten offenbart eine bestimmte Sozialisation, die jedoch von den Figuren selbst nicht hinreichend erkannt und reflektiert wird ». Trad. AD.

<sup>30</sup> Voir Emily SPIERS, « The Long March through the Institutions : From Alice Schwarzer to Pop Feminism and the New German Girls », *Oxford German Studies*, vol. 43, n° 1, 2014, p. 83.

sa personnalité, réduite en poussière. Sa matière elle-même transformée, sa personne modifiée chimiquement. (AI, 23)

Toute singularité est niée au profit d'un néant universel, ce qui démontre au passage l'importance de la singularité dans la construction en tant que sujet. On a l'impression d'une contingence, qui mène néanmoins cette fois à la fixité du sujet, voire de l'objet explicitement « chose », dans les normes. Ce n'est qu'à la fin du roman qu'on entrevoit une éventualité de politisation. En effet, Christine revient, avec sa mère, sur les éléments traumatisants de leur vie et explique : « Tu as été rejetée en raison de ton identité maman. Pas en raison de l'être humain que tu étais. Pas de qui tu étais toi. Pas de la personne que tu étais » (AI, 208). Ici, Christine emploie le terme « personne » dans le même sens que Miguel Benasayag, évoqué plus tôt et qui souligne la multiplicité de l'identité<sup>31</sup>. À l'inverse, Christine perçoit l'identité comme l'ensemble des paramètres sociaux qui ont enfermé sa mère dans l'(hétéro)normalisme : la féminité, la pauvreté, la judéité. Pour la première fois dans le roman, le point de vue clairement représenté est celui de la narratrice, Christine. Elle sort du cadre narratif pour performer sa singularité et reprendre son rôle de fille adulte, et non pas de fille enfant observant sa mère d'une perspective inférieure d'idéalisation. De cette manière, elle aide sa mère à sortir elle-même du cadre des normes pour prendre conscience de sa singularité et la valoriser.

Qu'il soit question de politisation ou non, le désir de singularité des figures mentionnées est incontestable. Finalement, cette singularisation, qui passe par la distanciation de l'(hétéro)normalisme, ne serait-elle pas une nouvelle forme de normalisation ? Antke Engel s'interroge justement sur l'éventuelle juxtaposition des stratégies *queer* sur la contrainte néolibérale à la singularisation, « car le privé et le public ont presque implosé, et le personnel, comme symbole de pouvoir, flotte et oscille entre le statut de bien public et de singularité<sup>32</sup> ». Voyons maintenant comment le réinvestissement de la singularité (dé)politisée dans le collectif, et d'abord dans l'être-sororal et le continuum lesbien, peut éventuellement transcender ces nouveaux dualismes vers un continuum *queer*.

---

<sup>31</sup> Voir Miguel BENASAYAG, *Le Mythe de l'individu*, op. cit., p. 14.

<sup>32</sup> Antke ENGEL, *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus*, op. cit., p. 152. « Denn Privates und Öffentliches sind quasi implodiert und das Persönliche flottiert als machtvolleres Zeichen zwischen dem Status als öffentlichem Gut und als Singularität hin und her ». Trad. AD.

## **II. Des pluralités singulières : de l'être-sororal au continuum *queer***

La partie précédente de ce chapitre, au-delà de proposer une définition du politique, insiste surtout sur le lien entre l'individu et le collectif. En effet, pour que la singularité d'un individu soit reconnue, il doit la performer par l'agir ou le parler auprès d'un public, c'est-à-dire auprès d'autres personnes prêtes à accueillir la performance.

Afin de suivre le déroulé général de cette recherche, je partirai d'abord des liens entre femmes, symbolisés par la sororité et le continuum lesbien. Ensuite, je tenterai de définir un continuum *queer* qui inclut les personnes concernées et aussi issues d'autres minorités. L'objectif consiste à proposer, au prisme de ce nouveau continuum et de son interaction avec les théories du *care* – de la sollicitude –, une étude des relations d'interdépendance entre minorités de tous horizons.

### **II.1. L'être-sororal, le point de départ d'une sororité de corps et d'action**

La volonté d'étudier les liens de sororité part d'un constat à la fois immédiatement en rapport avec l'actualité et assez paradoxal. Depuis la révélation des harcèlements, des abus sexuels et des viols perpétrés par le producteur hollywoodien Harvey Weinstein et la prise de parole internationale des personnes victimes dans toutes les sphères de la société sous le hashtag #MeToo (utilisé en Allemagne, traduit sous le nom #Balancetonporc en France), le terme « sisterhood » connaît un nouvel essor. Dans l'espace francophone, c'est le mot « sororité » qui s'impose, s'éloignant de sa désignation première – les associations étudiantes aux États-Unis – pour revêtir un sens semblant avoir été pensé pour l'occasion. Et même si, comme je le montrerai un peu plus tard, la sororité est loin d'être une invention de l'après-#MeToo, les écrits sur sa conceptualisation sont rares. Avant 2017 en France, la thèse de doctorat de Bérengère Kolly<sup>33</sup> est l'un des seuls travaux, sinon le seul, dédié à retracer son étymologie et à tenter de lui donner une acception philosophique précise. Dans l'espace germanophone, je ne suis parvenue à trouver aucun ouvrage de langue allemande qui théorise la sororité comme principe

---

<sup>33</sup> Bérengère KOLLY, *La sororité, une société sans société : modalités d'un être-politique*, thèse de doctorat, Université Paris I, 2012.

philosophique – le terme restant, à peu d’exceptions près, non traduit<sup>34</sup>. Dès 1978, la célèbre féministe allemande Alice Schwarzer mentionne effectivement la sororité sous le terme de « Schwesterlichkeit », employé comme synonyme de l’anglais « sisterhood » ou encore de l’expression « weibliche Solidarität », la solidarité féminine. Schwarzer se place d’ailleurs en porte-à-faux des discours de l’époque et se montre d’entrée de jeu à la fois sceptique et lucide sur la complexité de mise en place de la sororité, qui doit composer avec les différences entre les femmes<sup>35</sup>. Quarante ans plus tard, on retrouve une nouvelle mention de la *Schwesterlichkeit* dans la contribution de Gisela Notz à l’ouvrage collectif *Feminismen heute*. Certes, Notz rejoint les théoriciennes de la sororité comme bell hooks sur l’idée que la sororité est une chimère si elle part du principe d’une oppression commune identique<sup>36</sup>. Cependant, Notz ne s’attèle pas à une théorisation, mais à une historisation de la « solidarité féministe » en Allemagne<sup>37</sup>. Quoiqu’il en soit, on constate que la *Schwesterlichkeit* n’est jamais employée pour elle-même, mais plutôt comme synonyme de la solidarité, plus spécifiquement féminine. Dans l’espace académique germanophone<sup>38</sup>, le sujet n’est donc pas inexistant, mais il est marginal. Une des hypothèses justifiant cette marginalité réside peut-être dans la lacune linguistique à fixer un terme précis sur la sororité comme une forme de lien qui échappe à la solidarité comme notion universalisante, proche de la fraternité<sup>39</sup>. Mais ce manque peut aussi s’expliquer en partie par les débats qui ont eu lieu durant les années 1970 de l’un et l’autre côté du Rhin. Selon Cornelia Möser, au moment où les discussions tournent en France autour du lesbianisme politique et de l’union avec les lesbiennes, les féministes allemandes se concentrent plutôt sur la participation des femmes à leur propre oppression et réfléchissent à une façon de revaloriser le féminin tout

---

<sup>34</sup> Voir Kirstin MERTLITSCH, *Sisters - Cyborgs - Drags : das Denken in Begriffspersonen der Gender Studies*, Bielefeld, transcript, 2016, p. 45. L’auteure précise ici que les termes « Schwester » ou « Schwesterlichkeit » sont peu usuels en allemand. Quant à l’ouvrage dans sa globalité, il n’est pas uniquement dédié à la sororité et s’intéresse d’ailleurs plutôt à la figure de la sœur dans les écrits essentiellement américains de la seconde vague féministe. Il ne fait donc malheureusement pas état, même d’un point de vue politique, de la sororité en Allemagne.

<sup>35</sup> Voir Alice SCHWARZER, « Falsche Schwestern : Wie mies sind Frauen ? » [en ligne], *EMMA*, 1978, <https://www.emma.de/artikel/falsche-schwestern-wie-mies-sind-frauen-264969>, consulté le 1<sup>er</sup> octobre 2021.

<sup>36</sup> Voir Gisela NOTZ, « (Kein) Abschied von der Idee der Schwesterlichkeit ? Herausforderungen für feministische Solidarität », dans Yvonne FRANKE, Kati MOZYGEMBA, Kathleen PÖGE, *et al.* (éds.), *Feminismen heute : Positionen in Theorie und Praxis*, Bielefeld, transcript, 2014, p. 35-36.

<sup>37</sup> Voir *ibid.*, p. 33-54. En allemand, Notz parle de « feministische Solidarität ». Parmi les moments forts de cette solidarité en Allemagne se trouve notamment le Premier Congrès Commun des Femmes Étrangères et Allemandes, en 1984. C’est à ce moment-là qu’est concrètement introduite la visée intersectionnelle incontournable de la pensée sororale transnationale d’aujourd’hui (p. 49).

<sup>38</sup> Il n’en est pas forcément de même dans le milieu militant, qui excède le cadre de cette recherche.

<sup>39</sup> Voir les réflexions suivantes de Bérengère Kolly sur le lien entre fraternité et universel. Dernièrement dans l’espace germanophone, on assiste même à une réflexion à l’opposé de la sororité, ne serait-ce que dans le titre de Koschka LINKERHAND (éd.), *Feministisch streiten : Texte zu Vernunft und Leidenschaft unter Frauen*, Berlin, Querverlag, 2018. Le choix d’exposer les opinions divergentes au sein des théories féministes est, certes, primordial. Cependant, l’insistance semble être ici contre-productive – surtout lorsque certains chapitres de l’ouvrage collectif visent à discréditer les points de vue *queer*/féministes.

en sortant des mécanismes de domination<sup>40</sup>. Plus tard, elles préfèrent ainsi s'inspirer des ouvrages déjà existants sur le pouvoir conféré par les relations entre femmes, comme *Wie weibliche Freiheit entsteht*<sup>41</sup>, la traduction du manifeste des féministes italiennes de la Libreria delle Donne di Milano<sup>42</sup>. On verra plus loin que la notion centrale du texte italien, l'*affidamento*, est une forme particulière du lien sororal, contestable en tant que tel.

Des deux côtés, un vide s'observe alors dans la conceptualisation de la sororité. Néanmoins, depuis 2017, l'espace littéraire français voit fleurir de plus en plus d'essais à ce sujet. Je me pencherai donc essentiellement sur les ouvrages d'auteurs francophones pour tenter de donner une interprétation de la sororité qui permet l'étude et la comparaison des liens entre les protagonistes féminines au sein des deux corpus.

Commençons par une historisation du mot « sororité ». Comme indiqué un peu plus tôt, si elle semble trouver son origine étymologique dans la période de l'après-#MeToo, il n'en est rien en réalité. Dans ses deux essais *Mes bien chères sœurs*<sup>43</sup> et *Sororité*<sup>44</sup>, Chloé Delaume dresse l'historique de la sororité. Delaume remonte à l'usage du terme en latin médiéval, qui désignait à l'époque uniquement les communautés de femmes religieuses. « Rabelais l'a fait sortir de l'enceinte du couvent, à partir du XVI<sup>e</sup> siècle sororité devient une “communauté de femmes ayant une relation, des liens, qualité, état de sœurs”. Hors de la foi chrétienne, de la structure familiale, de toute domination masculine<sup>45</sup> ». Néanmoins, le mot disparaît rapidement de l'usage, n'étant par exemple pas repris par l'Académie française de Richelieu en 1635. Delaume formule plusieurs hypothèses au sujet de l'effacement soudain de la sororité, mentionnant l'Église, craignant qu'elle encourage les relations entre femmes<sup>46</sup>, ou le patriarcat de manière générale<sup>47</sup>. Quoi qu'il en soit, Delaume situe la réapparition du concept autour des années 1940 dans le scoutisme. Mais la « sororité » ne parvient toujours pas à s'imposer. On lui préfère à l'époque la « sestralité », encore sous l'influence de l'Église qui voit dans la première un trop grand danger pour le pouvoir patriarcal<sup>48</sup>. Ce n'est que dans les années 1970,

---

<sup>40</sup> Voir Cornelia MÖSER, *Féminismes en traductions*, op. cit., p. 49.

<sup>41</sup> LIBRERIA DELLE DONNE DI MILANO, *Wie weibliche Freiheit entsteht : eine neue politische Praxis* [1987], trad. Traudel SATTLER, Berlin, Orlanda Frauenverlag, 1991.

<sup>42</sup> Voir Cornelia MÖSER, *Féminismes en traductions*, op. cit., p. 60.

<sup>43</sup> Chloé DELAUME, « Les fabuleuses aventures du mot sororité », dans *Mes bien chères sœurs*, Paris, Seuil, 2019, p. 81-99.

<sup>44</sup> Chloé DELAUME, « De la sororité en milieu hostile : introduction », dans Chloé DELAUME (éd.), *Sororité*, Paris, Points, 2021, p. 9-13.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>46</sup> Ce qui semble assez ironique, étant donné l'invisibilisation des femmes lesbiennes, notamment traitée dans Marie-Jo BONNET, *Les Relations amoureuses entre les femmes du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit.

<sup>47</sup> Voir Chloé DELAUME, *Mes bien chères sœurs*, op. cit., p. 82.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 90.

durant la seconde vague féministe incarnée par le MLF, que la sororité refera définitivement surface sous son équivalent anglais. « *Sisterhood is powerful*, ce slogan venait des États-Unis, on l'avait adopté, on y croyait. Dans un universalisme de bon aloi, la sororité gommait les différences et l'enthousiasme provoquait comme une grande vague d'espoir<sup>49</sup> », explique Danielle Haase-Dubosc. S'il faut attendre les années 2010 pour voir une vraie réflexion qui compose avec le nom français, c'est bel et bien le MLF qui parvient à imposer l'idée de la sororité en France.

Du fait de la résistance rencontrée au cours de sa formulation, la sororité apparaît donc clairement comme difficilement définissable. « Quand un mot n'est plus dit, qu'il n'est plus prononcé, ce qu'il désigne aussi disparaît des esprits<sup>50</sup> », estime Delaume. Tel un terme tout droit sorti du vocabulaire novlangue, la sororité nécessite de lui rendre son histoire, mais également un sens, comme le fait Bérengère Kolly.

Dans sa thèse, Kolly retrace l'histoire des communautés de femmes du XV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, pour tenter de trouver une acception philosophique à la sororité. Pour commencer, elle considère la sororité comme une menace à la fraternité universelle qui apparaît dès l'Antiquité et qui vise l'exclusion des femmes de la sphère politique vers une assignation au travail ménager<sup>51</sup>. « La pensée fraternelle *construit*, car nécessite, la pensée de la rivalité des femmes entre elles<sup>52</sup> ». Ici, Kolly identifie un premier enjeu, sinon le plus important, de la sororité : créer d'autres types de liens entre femmes qui ne reposeraient pas sur la concurrence et qui ne seraient pas seulement filiaux, rattachés aux rôles domestiques. Cela signifie admettre que les femmes ne sont pas un « *corps unique*<sup>53</sup> », mais qu'elles sont plurielles et qu'elles doivent accepter cet état de fait, puisqu'après tout, un lien unit au minimum deux parties distinctes.

Mais sous quel motif les femmes pourraient-elles vouloir se rassembler, malgré le conditionnement (hétéro)normaliste qui les pousse à la rivalité ? L'hypothèse reprise par la plupart des théoriciennes de la sororité est justement fondée sur la reconnaissance d'une oppression commune à toutes les femmes. D'ailleurs, Kolly finit par identifier dans son acception deux types de sororité :

---

<sup>49</sup> Myriam COTTIAS, Cécile DAUPHIN, Arlette FARGE, *et al.* (Groupe Histoire des femmes), « Entre doutes et engagements : un arrêt sur image à partir de l'histoire des femmes (2<sup>e</sup> partie) » [en ligne], *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 21, Belin, 2005, <http://journals.openedition.org/cliio/1474>, consulté le 7 avril 2021.

<sup>50</sup> Chloé DELAUME, *Mes bien chères sœurs*, *op. cit.*, p. 83.

<sup>51</sup> Voir Bérengère KOLLY, *La sororité, une société sans société*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 16. L'auteure souligne.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 18. L'auteure souligne.



la *sororité* de condition, d'abord, entre toutes les femmes, née d'un sort commun et d'une oppression commune ; la *sororité* proprement politique, ensuite, née de la prise de conscience de cette oppression et de la volonté d'union de plusieurs femmes désirant transformer cette situation. [...] Comme signification politique, sororité politique et sororité de condition ne sont ni opposées, ni contradictoires : elles constituent plutôt des niveaux de conscience, d'engagement et de lutte qui se proposent à toutes les femmes<sup>54</sup>.

La sororité de condition est la définition qui retiendra le plus mon attention pour l'étude des liens qui s'ensuit. En effet, elle met de côté la dimension militante que revêt la sororité politique de Kolly, ainsi que les difficultés conflictuelles que cette dernière a pu rencontrer lors de sa mise en place<sup>55</sup>. La sororité de condition permet surtout de considérer la première étape, le statut presque embryonnaire de la sororité comme une *disposition active de l'être*, un *être-sororal* qui correspond au fait de s'ouvrir à un autre féminin, à y reconnaître un *alter ego* et à développer une relation reposant sur le soutien et l'encouragement des désirs de liberté respectifs<sup>56</sup>. De cette façon, cette première acception de la sororité va dans le sens de la réflexion sur la contingence de l'identité (par le caractère actif et donc sans cesse renouvelé de la disposition) et surtout de la performance de la singularité menée depuis la fin du cinquième chapitre.

Pour finir, cette définition de la sororité par l'être-sororal a de nombreux points communs avec ce qu'Adrienne Rich appelle le « continuum lesbien ». Dans *La Contrainte à l'hétérosexualité et autres essais*, Rich parle du désir lesbien comme d'un moyen de liberté d'entreprendre face à l'(hétéro)normalisme. En effet, Rich ne se contente pas d'affirmer que le

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 282-283. L'auteure souligne.

<sup>55</sup> La sororité politique montre en effet rapidement ses limites lors de la création et de la vie du MLF. Après un début prometteur d'alliance entre femmes hétérosexuelles et lesbiennes, de nombreuses dissensions mèneront notamment à l'exclusion des dernières. Cette tension menant au rejet inspirera plus tard à Monique Wittig sa célèbre phrase « les lesbiennes ne sont pas des femmes ». Pour une histoire du sujet politique lesbien au sein du MLF, voir Ilana ELOIT, « Trouble dans le féminisme : du "Nous, les femmes" au "Nous, les lesbiennes" : genèse du sujet politique lesbien en France (1970-1980) », *20 & 21. Revue d'histoire*, vol. 148, n° 4, 2020, p. 129-145. Il faut néanmoins nuancer les propos d'Eloit : toutes les lesbiennes du MLF n'ont pas vécu ce rejet de la même façon que Wittig, certaines considérant malgré la lesbophobie que le MLF a fondamentalement contribué à leur visibilité et à la levée d'un tabou. Merci à Aurore Turbiau de m'avoir éclairée sur ce point. Par ailleurs, la sexualité n'est pas le seul obstacle à la sororité politique : le dépassement des frontières de race ou encore de classe se montre également toujours problématique. Voir à ce propos bell HOOKS, « Sororité : la solidarité politique entre les femmes » [1986], trad. Anne ROBATEL, dans Elsa DORLIN (éd.), *Black feminism : Anthologie du féminisme africain-américain (1975-2000)*, Paris, Harmattan, 2008, p. 113-134. Enfin, un exemple plus récent des conflits au sein de la sororité politique se trouve dans Alice COFFIN, « Sister Insider », dans Chloé DELAUME (éd.), *Sororité*, *op. cit.*, p. 191-217. Coffin parle même « de l'impossibilité structurelle de la sororité en contexte républicain français. Celle d'un jeu politique fondamentalement briseur de sororité », p. 211.

<sup>56</sup> Voir Barbara GRUBNER, Carmen BIRKLE, Annette HENNINGER, « Freiheit. Zur Problematik eines großen Begriffs und der Notwendigkeit, ihn (gerade jetzt) nicht aufzugeben », *op. cit.*, p. 20. Les auteures reformulent la définition de l'*affidamento* des féministes milanaises précédemment citées. Même si je ne souscris pas complètement à cette forme particulière de sororité – je l'expliquerai un peu plus loin dans le chapitre –, la formulation me semble pertinente pour circonscrire l'être-sororal.

désir lesbien, qu'elle nomme l'existence lesbienne, permet de s'émanciper des normes de l'hétérosexualité – ce qui s'alignerait plutôt sur une vision de la liberté comme une libération, la « Freiheit von ». Elle rend surtout l'existence lesbienne créatrice de lien, productrice d'un nouveau sens, en l'étendant au continuum lesbien. Celui-ci décrit « les expériences impliquant une identification aux femmes ; et pas seulement le fait qu'une femme a eu ou a consciemment désiré une expérience sexuelle génitale avec une autre femme ». On peut alors « y inclure les multiples formes de rapports intenses et privilégiés entre femmes, qui comprennent aussi bien la capacité de partager sa vie intérieure que celle de faire front contre la tyrannie masculine et que celle de donner et de recevoir un soutien pratique et politique<sup>57</sup> ». À l'instar de l'être-sororal, le continuum lesbien repose donc sur la reconnaissance d'une oppression commune. Mais il souligne également l'existence d'un aspect pratique, matériel, qui se révélera capital dans la poursuite de la réflexion autour de l'être-sororal à la lumière des textes étudiés.

Quoi qu'il en soit, cette recherche d'une acception de la sororité dans l'être-sororal et le continuum lesbien a peut-être déjà laissé transparaître l'idée fondamentale autour de laquelle elle s'articule premièrement : l'horizontalité des relations entre femmes. Delaume le signale chaque fois qu'elle donne sa définition de la sororité<sup>58</sup>, de même que hooks<sup>59</sup>. Ainsi, certaines féministes estiment qu'aucun lien de sororité ne peut se créer au sein de la famille. C'est notamment l'exemple des saint-simoniennes qui, selon Bérengère Kolly, rejettent la figure maternelle, car elles y voient la première source de rivalité entre les femmes<sup>60</sup>. Pour autant, est-ce vraiment le cas ? Commençons par évaluer la difficulté de l'horizontalité au prisme de la relation mère-fille dans *Un amour impossible*.

Reprenons l'étude là où je l'ai laissée : Christine, fille de Rachel et narratrice, raconte de façon linéaire sa relation avec sa mère, de sa naissance à l'âge adulte. L'amour qu'elle porte à Rachel, et plus généralement aux femmes de sa famille, se traduit essentiellement par des contacts physiques tels que des baisers ou des câlins. Sur ce plan, la description de ces instants d'intimité corporelle expose leur caractère remarquablement visuel. Par exemple, à l'approche de la fête des Mères, Rachel console sa fille en pleurs, désolée à l'idée de ne pas avoir l'argent nécessaire pour lui offrir une paire de boucles d'oreilles pour l'occasion :

---

<sup>57</sup> Adrienne RICH, *La Contrainte à l'hétérosexualité et autres essais*, op. cit., p. 84-85.

<sup>58</sup> Voir Chloé DELAUME, *Mes bien chères sœurs*, op. cit., p. 92-93 et « De la sororité en milieu hostile : introduction », op. cit., p. 9.

<sup>59</sup> Voir Estelle FERRARESE, « bell hooks et le politique : la lutte, la souffrance, et l'amour », *Recherches féministes*, vol. 25, n° 1, 2012, p. 187.

<sup>60</sup> Voir Bérengère KOLLY, *La sororité, une société sans société*, op. cit., p. 252. Les saint-simoniennes sont les adeptes du saint-simonisme, une pensée philosophique positiviste. Kolly les considère comme le premier collectif de sœurs politiques s'étant essayées à l'intersectionnalité.

Elle m'a prise dans ses bras. J'ai accroché mes doigts derrière sa nuque, et j'ai posé ma tête sur sa poitrine. Elle caressait mes avant-bras et mes poignets.

— Il est là mon plus beau collier. C'est les deux bras de ma petite fille. (AI, 90)

La position des deux corps à la verticale symbolise la hiérarchie qui peut s'établir entre la mère et sa fille. Les mains sont d'ailleurs une partie du corps importante et un motif qui revient souvent dans le récit. « J'ai continué de marcher à côté d'elle en lui donnant la main. Je n'aurais pas eu l'idée de la lui retirer » (AI, 62), raconte Christine enfant. Elle s'identifie par la suite à « un petit paquet que tu emportes avec toi et que tu tiens par une ficelle » (AI, 86) lorsqu'elle est forcée d'attendre que sa mère finisse de discuter avec des personnes dans la rue. La verticalité transparait encore une fois de cette comparaison au lien qui pend vers le bas. On pourrait aisément l'attribuer à la différence d'âge entre Christine et Rachel, la première occupant une position d'infériorité du fait de sa jeunesse. Mais même en grandissant, la verticalité des corps demeure et se consolide, voire s'inverse avec l'arrivée du père dans la vie de Christine : « Si elle faisait une faute de grammaire, je pinçais la bouche, et mon corps se raidissait sur ma chaise » (AI, 144-145). L'appartenance nouvellement acquise à un milieu social supérieur se traduit encore une fois par le corps et semble entraver toute flexibilité vers l'horizontalité, et donc la présence de l'être-sororal.

Pourtant, c'est également dans le corps qu'on retrouve les premières traces d'horizontalité. Lorsque Rachel apprend que Christine est victime de viols incestueux de la part de son père Pierre, elle déclare une infection des trompes. Son hospitalisation empêche alors sa fille, voulant rester aux côtés de sa mère, de se rendre chez son père. Rachel interprète cette maladie comme un instinct corporel de protection envers sa fille (AI, 186). Même si la mère se retrouve encore une fois en position de protection, induisant une certaine verticalité, c'est sa vulnérabilité qui lui permet de garder sa fille près d'elle. Plus tard, après plusieurs années à refuser toute proximité physique avec sa mère, Christine entreprend finalement de déconstruire avec elle les mécanismes de domination à l'œuvre entre Rachel et Pierre. Le motif des mains surgit de nouveau quand Rachel avoue qu'elle avait perdu confiance en l'amour que pouvait lui porter sa fille, bref ses failles en tant que mère qui ont pu la conduire à ignorer les signes de la relation incestueuse : « Ses mains étaient posées à plat sur la table. Belles, la peau claire, les doigts fins, les jointures peut-être un peu gonflées par l'âge, les ongles limés en arrondi et discrètement vernis » (AI, 206). Lorsque Christine termine de formuler leur oppression commune, le contact physique se rétablit et renoue avec les douces sensations de l'enfance : « J'ai posé mes mains sur les siennes. On est restées comme ça un long moment. Sans rien dire,

de chaque côté de la table. Ses mains étaient chaudes » (AI, 218). Le roman se clôt presque sur cet échange, encore une fois très visuel. Les mains posées sur la table et tenues, une symbolique de la sororité chère à Iris Brey<sup>61</sup>, représentent cette horizontalité nouvellement gagnée après la révélation de l'expérience partagée de la domination.

La relation mère-fille dans *Un amour impossible* illustre très bien le principe de l'*affidamento*. En italien, le mot signifie « confier, se confier ». Les féministes de la Libreria delle Donne di Milano le définissent comme suit :

In der Praxis bedeutet das, daß eine Frau, die sich eine soziale Existenz verschaffen möchte, sich eine andere Frau, welche für sie ein « Mehr » verkörpert, als Vermittlungsinstanz zwischen sich und der Welt sucht. Anders als in der Politik der Emanzipation, wo die Frau sich an männliche Vermittlungsinstanzen wendet<sup>62</sup>.

L'*affidamento* désigne ainsi le lien entre une femme plus expérimentée, plus intégrée dans le monde social, et une femme moins expérimentée, souvent plus jeune. De cette façon, elle suppose une hiérarchisation des positions et peut alors aisément s'appliquer à la relation mère-fille. Les auteures le reconnaissent elles-mêmes, même si elles n'excluent pas que l'*affidamento* puisse s'installer dans d'autres types de rapports<sup>63</sup>. On voit donc maintenant en quoi l'*affidamento* est une forme particulière de sororité, si tant est qu'on puisse la définir comme telle : elle ne présume pas l'horizontalité. Pour autant, le lien entre Christine et Rachel apparaît comme une version de l'*affidamento* plus proche de l'être-sororal, dans le sens où les positions hiérarchiques ne restent pas fixes. Elles alternent entre la protection de la mère et l'explication par la fille des mécanismes de domination, dans une démarche didactique de retour sur l'expérience commune<sup>64</sup>. Voyons maintenant ce qu'il en est des relations entre femmes de la famille chez Nina Bouraoui.

Dans *Tous les hommes désirent naturellement savoir*, les relations filiales occupent aussi une place prépondérante symbolisée par le corps. Comme on l'a observé dans la partie précédente, la narratrice rejette dans un premier temps le désir lesbien qui l'anime. Elle le criminalise notamment ou encore refuse de s'investir pleinement dans ses liens, même amicaux,

---

<sup>61</sup> Voir Iris BREY, « Nos mains nues », dans Chloé DELAUME (éd.), *Sororité*, op. cit., p. 111-118.

<sup>62</sup> LIBRERIA DELLE DONNE DI MILANO, *Wie weibliche Freiheit entsteht*, op. cit., p. 19. Trad. AD : « Dans la pratique, cela signifie qu'une femme qui souhaite exister socialement cherche une autre femme qui représente un "plus" pour elle et la met en relation avec le monde. Contrairement à la politique de l'émancipation, par laquelle la femme entre en relation avec le monde par le biais des hommes ».

<sup>63</sup> Voir *ibid.*

<sup>64</sup> Pour un approfondissement de la lecture sororale d'*Un amour impossible*, voir April DUPONT, « Sororité et relation mère-fille ? L'exemple d'*Un amour impossible* de Christine Angot », dans Ramona MIELUSEL (éd.), *Féminismes et sororités*, à paraître.

avec les autres femmes lesbiennes. Dès le début du récit et en dehors de la difficulté à vivre son désir lesbien au milieu des années 1980, la protagoniste en nomme explicitement la raison : « J'ai peur des femmes du Kat, elles ne me ressemblent pas et elles ne ressemblent pas aux femmes de mon enfance, leur douceur est enfouie sous des couches de colère ou alors elle est à nue [sic], en danger [...] » (THDNS, 16). Les femmes de son enfance sont avant tout les femmes en Algérie : sa mère, sa sœur, ou encore Ourdhia, la nourrice. Pour elle, l'Algérie incarne la nature, symbolique du féminin sacré : « Nous découvrons une presqu'île à quarante kilomètres d'Alger après le village de Bérard, un endroit secret qui me fait penser à la matrice. Il faut traverser une ferme pour y accéder, prendre un chemin en pente, descendre dans le ventre de la terre [...] ». Elle compare ce nouveau lieu à « une forêt magique » (THDNS, 104). Cette nature utérine est toujours présente dans la description de ses liens avec les femmes d'Algérie. Lorsqu'elle parle de sa mère, avec qui elle entretient une relation fusionnelle, voire animale, elle évoque la nature qui les unit : « je plonge des rochers pour l'épater, monte aux cimes les plus hautes, touche le ciel pour la contaminer par la beauté et la poésie, je veux guérir ses plaies, apaiser ses tourments, la venger de ses ennemis » (THDNS, 171-172). L'ancrage dans la nature lui permet d'ailleurs de s'élever, d'atteindre une certaine verticalité pour protéger sa mère, agressée à plusieurs reprises en Algérie. On observe alors une sorte d'*affidamento* inversée, où la personne occupant la position hiérarchique supérieure n'est pas celle avec le plus d'expérience, mais celle en mesure de se battre car elle performe la virilité. Par ailleurs, la même chose se produit avec sa sœur et sa nourrice. La protagoniste sacralise à travers la nature le corps de sa sœur et de ses amies qui se baignent au détour des rochers sur l'île de Bérard, à l'origine des premiers émois lesbiens (THDNS, 122, 180). Enfin, la nourrice, que la narratrice avait déjà eu l'occasion de voir nue (THDNS, 62), est même presque divinisée, rattachée au ciel qui surplombe le tout : « Elle est toutes les femmes et toutes les étoiles qui traversent mes rêves » (THDNS, 181).

On remarque donc que la protagoniste sacralise toutes les femmes présentes auprès d'elle en les inscrivant dans la nature algérienne, admirant sans le toucher le corps de certaines d'entre elles au passage. Ainsi, on comprend facilement la nervosité induite par le fait de laisser libre cours à son désir et de caresser le corps d'une autre femme. Cela équivaut à désacraliser une féminité globale, incarnée par exemple par Julia : « J'aime déjà Julia, comme j'aime, ce soir-là, toutes les femmes de la terre » (THDNS, 121). Ce qui empêche l'être-sororal avec les autres femmes s'avère donc être ici l'idéalisation d'une *corporalité féminine organique et univoque*. Le corps fait ici obstacle à la sororité, comme c'est en fait très souvent le cas.

En effet, dans *Mes bien chères sœurs*, Chloé Delaume soutient que si la sororité revient au centre des débats féministes de la quatrième vague, c'est parce qu'Internet et les réseaux sociaux permettent d'effacer en partie le corps : « Bien qu'il s'agisse du corps, que l'on parle de son corps, biais l'écrit, clavier écran : le corps n'est pas en jeu quand il prend la parole. Le corps n'est pas scruté pendant que les mots disent ce qui a été vécu, ce qui a été ressenti. L'apparence non jugée<sup>65</sup> ». Dans *Vernon Subutex*, on observe de nombreuses protagonistes incapables de tisser des liens avec d'autres femmes à cause d'une rivalité corporelle. Lors de sa première rencontre avec Pamela, Émilie souhaite les pires atrocités à cette « poupée sortie d'une autre usine que la sienne » (VS2, 63). Sylvie se compare constamment à ses amies, les réifie comme de la viande et, ce faisant, les dénigre : « elle va les faire danser sur le gril de la jalousie » (VS1, 149) en racontant à quel point elle est désirable et épanouie sexuellement à ces femmes au physique « qu'aucun régime ni programme de musculation ni intervention chirurgicale ne peuvent rendre aimable » (VS1, 148). Céleste fait également montre d'un mépris qui objectifie Émilie, qu'elle qualifie de « morceau » (VS2, 220), et refuse toute interaction avec Daniel en raison de sa transidentité (VS2, 223). Enfin, Aïcha est à deux doigts d'abandonner le plan de vengeance de sa mère « en comprenant qu'elle était entourée de putes » (VS2, 331).

En fait, comme pour la sacralisation chez Bouraoui, la rivalité corporelle provient d'une incapacité à envisager une corporalité plurielle, de l'attachement à une corporalité univoque. Émilie rejette Pamela, car elle représente l'apparence (hétéro)normaliste à laquelle Émilie n'a plus aucun espoir d'adhérer. Sylvie entretient la jalousie en même temps qu'un sentiment de supériorité largement entamé par le fait que son corps vieillit. Céleste n'arrive pas à considérer qu'on puisse s'éloigner d'une identité corporelle originelle et bien reconnaissable. Enfin, seul le corps féminin vertueux dans ses actions trouve grâce aux yeux d'Aïcha. Cette difficulté à sortir de la corporalité (hétéro)normaliste se fait donc l'obstacle des liens entre femmes, et se retrouve très concrètement dans *Schoßgebete*.

Étant donné que l'intrigue du roman de Roche tourne essentiellement autour des rôles (hétéro)normalistes et de la tentative de réinvention de la sexualité d'Eli, rares y sont les exemples de relations entre femmes en dehors des visites au bordel. Néanmoins, la protagoniste fait mention de sa meilleure amie Cathrin dans le cadre de ses séances chez madame Drescher, sa psychologue, et évoque immédiatement la nocivité de leur amitié. Eli ne tolère pas que Cathrin ne consulte pas une aide psychologique, alors qu'elle est une femme battue et en grande détresse :

---

<sup>65</sup> Chloé DELAUME, *Mes bien chères sœurs*, op. cit., p. 71.

Du meinst, du bist nicht so verrückt wie ich, du musst nicht in Therapie. Frag mal alle um dich herum, wie sie unter dir leiden, unter deinen Komplexen, deiner Wut, deinen Aggressionen, alles *good will*, aber wie lange noch<sup>66</sup> ? (S, 223)

Eli manque clairement de solidarité, blâmant son amie pour le mal qu'elle fait sans remettre en cause les oppressions qu'elle vit, ici la violence conjugale. C'est Cathrin qui est responsable de son état psychique puisqu'elle décide de ne pas consulter, pas son mari qui la frappe. Mais la seconde phrase de la citation peut aisément être appliquée à la situation d'Eli : elle aussi fait du mal autour d'elle, notamment lors des violentes crises de jalousie à l'égard de Georg. Et elle aussi ne parvient pas à questionner franchement les mécanismes (hétéro)normalistes dans lesquels elle semble engluée, comme le prouve son comportement ambivalent déjà mis plusieurs fois en exergue dans ce travail.

Mais Eli ne souhaite pas uniquement se séparer de Cathrin à cause de son refus de se faire soigner. Cette dernière est également obsédée par son physique, au point d'entraîner Eli dans son anorexie. Encore une fois ici, la protagoniste ne déconstruit à aucun moment les normes d'apparence et rejette toute la faute sur son amie. « Mais maintenant, j'aimerais pouvoir me sentir belle pour mon mari, ma fille, pour tout le monde, mais surtout pour moi<sup>67</sup> ! » (S, 254). L'ambiguïté de la figure survient une nouvelle fois dans l'ordre d'importance établi : elle veut se sentir belle pour elle-même, mais elle intervient en dernier dans la construction de la phrase. Certes, Eli refuse de se teindre les cheveux gris, conformément aux injonctions de l'apparence féminine. Mais elle déclare aussi vouloir être belle pour elle-même, comme si cette affirmation suffisait à déconstruire les rouages (hétéro)normalistes. Preuve en est d'ailleurs que non, puisqu'elle convient finalement que « quand on a un cul d'Africaine comme moi, c'est vraiment une bonne idée de mettre le grappin sur un homme qui a un faible pour les films de Tinto Brass<sup>68</sup> » (S, 256). Malgré toute la distance qu'elle essaye maintenant de prendre par rapport aux normes d'apparence, Eli reprend ici les codes racistes de fétichisation sexuelle des femmes noires. Étant donné que ces codes ne sont pas valorisés pour les femmes blanches occidentales, elle pense sortir des injonctions en adoptant ce discours, sans comprendre qu'il

---

<sup>66</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts*, *op. cit.*, p. 266. « Tu penses ne pas être aussi folle que moi, ne pas avoir besoin de suivre une thérapie. Mais pose donc la question autour de toi, regarde combien les gens souffrent autour de toi, à cause de tes complexes, de ta haine, de tes agressions, tout ton *good will*, mais pour combien de temps encore ? »

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 302. « Jetzt möchte ich mich aber schön finden, auch für meinen Mann, für meine Tochter, aber vor allem für mich ! »

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 305. « Es ist auch eine gute Idee, wenn man so einen Afrikanerinnenarsch wie ich hat, sich einen Mann zu angeln, der auf Tinto-Brass-Filme steht ». Tinto Brass est un réalisateur italien qui, sur la fin de sa carrière, est à l'origine de films pornographiques notamment remarquables pour ses protagonistes féminines au large postérieur.

s'agit en réalité du même mécanisme (hétéro)normaliste. En fait, cette énième ambiguïté est une représentation de la pensée pop-féministe.

Dès la publication de son premier roman *Feuchtgebiete*<sup>69</sup> en 2008, Charlotte Roche a été rangée dans la catégorie des féministes pop. Cette position est immédiatement reliée à la littérature pop, que Katja Kauer situe depuis les années 1990 et « qui s'empare de la culture présente, de la jeunesse et des fractures de la tradition et dont les auteur-es paraissent encore jeunes et bénéficient au mieux d'une présence médiatique importante<sup>70</sup> ». À l'époque, Roche est effectivement présentatrice sur la chaîne *Viva*<sup>71</sup> et, pour revenir à *Schoßgebete*, son deuxième roman traite précisément de la difficulté de la protagoniste à prendre de la distance avec les pensées féministes de la deuxième vague. Pour Kauer, le féminisme pop se définit justement dans la contradiction :

Der gemeinsame Nenner von Popfeministinnen ist eine popkulturell geprägte Performanz, die bunt gemischt, durchdacht gesampelt, leicht punkig oder stark feminin stilisiert sein kann, gepaart mit dem Bewusstsein, dass Rollenzuschreibungen etwas sind, dessen sich frau zu erwehren hat, selbst wenn es einfacher wäre, mit dem Hang zur Weiblichkeit auch die alten Rollenmustern nachzuleben<sup>72</sup>.

Lorsqu'Eli déclare : « Je ne peux pas accepter ce féminisme où la femme doit sembler jeune aussi longtemps que possible pour le plaisir des hommes<sup>73</sup> » (S, 254), elle se positionne clairement dans l'ambiguïté du féminisme pop. Effectivement, elle critique à la fois la mascarade postféministe d'Angela McRobbie<sup>74</sup> étudiée dans le premier chapitre – ce retour de bâton qui, en échange de plus de libertés dans la sphère sociale, durcit les normes d'apparence féminine –, tout en rendant le féminisme responsable de cette mascarade. Pour autant, elle est incapable de voir en quoi sa propre sexualité, calquée presque uniquement sur les envies de son mari et sur la consolidation de son couple, est problématique. D'ailleurs, cette attitude vis-à-vis

---

<sup>69</sup> Charlotte ROCHE, *Feuchtgebiete*, Köln, DuMont, 2008.

<sup>70</sup> Katja KAUER, *Popfeminismus ! Fragezeichen ! eine Einführung*, Berlin, Frank & Timme, 2009, p. 7. « [...] die sich mit Gegenwartskultur, Jugend, Traditionsbrüchen befasst und deren AutorInnen noch jung wirkten sowie bestenfalls durch eine stark medial ausgerichtete Präsenz auffielen ». Trad. AD. Pour une définition plus approfondie de la littérature pop, voir Introduction, p. 24-25.

<sup>71</sup> *Viva* était une chaîne de télévision allemande, suspendue en 2018, qui diffusait à l'origine des clips musicaux. On pourrait considérer cette chaîne comme l'équivalent de *NRJ12* en France.

<sup>72</sup> Katja KAUER, *Popfeminismus ! Fragezeichen !*, op. cit., p. 138. Trad. AD : « Le dénominateur commun entre les féministes pop est une performance marquée par la culture pop, qui peut prendre la forme d'un mélange bigarré, d'un collage sophistiqué, ou encore de style légèrement punk ou très féminin. Ceci couplé à la conscience que les femmes doivent se défendre contre l'assignation aux rôles, même si cela serait plus simple de se conformer aux caractéristiques de ces rôles, étant donné leur inclination vers la féminité ».

<sup>73</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts*, op. cit., p. 303. « Ich kann es nicht akzeptieren, dass es feministisch sein soll, so lange wie möglich für Männer jung auszusehen ».

<sup>74</sup> Voir Angela MCROBBIE, « L'ère des *top girls* : les jeunes femmes et le nouveau contrat sexuel », art. cit., p. 21.



de la sexualité est spécifique à la pensée pop-féministe. Kauer explique que cette manière hédoniste de considérer la sexualité, en dehors de tout rôle féminin ou masculin, est une des libertés pop-féministes les plus chimériques. Elle ajoute : « Parallèlement à cette diversité érotique des rôles, la norme hétérosexuelle est également reproduite<sup>75</sup> ». Enfin, un dernier élément de la relation d'Eli avec Cathrin qui rappelle une position pop-féministe se trouve dans la maternité. La protagoniste de *Schoßgebete* critique aussi son (ex-)amie pour son comportement contradictoire par rapport à la maternité. Cathrin souhaite effectivement tomber enceinte, mais tout en restant mince, et pratique donc dans ce but le sport à outrance. À cause de cela, Eli qualifie son utérus comme étant « hostile<sup>76</sup> » (S, 255). Dans sa réflexion sur le féminisme pop, Kauer indique que ce mouvement ne peut pas être strictement identifié au féminisme différentialiste<sup>77</sup>, dont la pensée se base uniquement sur la différence féminine et vise à mettre en valeur cette différence en opposition au masculin. Certes, les féministes pop estiment que la différence féminin/masculin doit être interrogée. Pour autant, elles jugent aussi que la maternité est une expérience spécifique au féminin, lui accordant la même importance que dans le différentialisme<sup>78</sup>. Ainsi, tout en ayant elle-même des sentiments mitigés envers sa propre maternité, aimant sa fille tout en considérant son rôle comme un fardeau<sup>79</sup>, Eli méprise Cathrin qui fait passer sa silhouette avant son désir d'enfant. Encore une illustration de l'ambivalence du personnage, qui porte désormais un nom.

Dans la réflexion sur la politisation de l'individu, j'ai déjà eu l'occasion de montrer qu'Eli ne parvient pas à être totalement honnête avec elle-même, concernant la domination (hétéro)normaliste qui s'exerce sur elle. Constanze Stutz décrit le féminisme pop comme une position « identitaire et individuelle », et l'on comprend maintenant pour quelle raison. Eli reste en effet figée dans l'illusion d'une identité uniquement responsable d'elle-même et libre de tout autre paramètre. Ainsi, son attitude correspond à la définition du féminisme pop par Stutz : « un appel à l'autodétermination et à la liberté de choix », sans thématisation concrète du devenir-sujet<sup>80</sup>. Stutz se montre critique vis-à-vis de ce courant, notamment parce qu'il s'évertue à mettre une distance avec les vagues féministes passées, considérées comme des échecs à effacer

---

<sup>75</sup> Katja KAUER, *Popfeminismus ! Fragezeichen !*, op. cit., p. 56. « Parallel zur erotischen Rollenvielfalt wird die Norm, die Heterosexualität darstellt, mitgetragen ». Trad. AD.

<sup>76</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts*, op. cit., p. 304. « lebensfeindlich[e] Gebärmutter ».

<sup>77</sup> Voir Katja KAUER, *Popfeminismus ! Fragezeichen !*, op. cit., p. 41.

<sup>78</sup> Voir *ibid.*, p. 43.

<sup>79</sup> Voir Chapitre 3, p 116.

<sup>80</sup> Constanze STUTZ, « Auf dem Fleischmarkt untenrum frei unterwegs – Über popfeministische Erfahrungsliteratur, (un-)mögliche Emanzipation und das notwendige Scheitern der Form » [en ligne], conférence du Autonomes Frauen\*referat Münster, 11 mars 2021.

de l'histoire du féminisme<sup>81</sup>. *Schoßgebete* est effectivement parsemé d'attaques aux féministes allemandes de la deuxième vague, représentée par Alice Schwarzer. Même si Schwarzer n'est évidemment pas exempte de tout reproche<sup>82</sup>, Eli n'évoque à aucun moment l'héritage des précédents mouvements, et donc une certaine mémoire collective féministe. Stutz finit par définir le féminisme pop comme une forme de féminisme libéral et dépolitisé : un courant qui laisse incapable de performer sa singularité auprès d'autrui et de faire naître l'être-sororal.

Ainsi, la difficulté de l'horizontalité se révèle particulièrement présente pour les femmes de classes sociales supérieures. C'est le cas, dans *Vernon Subutex*, d'Émilie ou de Sylvie, ou encore de manière plus flagrante dans *Schoßgebete*. Eli y décrit effectivement son train de vie aisé, lui permettant notamment de payer les visites régulières au bordel. Elle adopte d'ailleurs une pensée pop-féministe qui prône l'unique responsabilité de soi-même telle qu'elle se retrouve typiquement dans les sociétés modernes avancées<sup>83</sup>. Mais cette difficulté à créer du lien s'observe également un court instant chez April, dans *Jahre später*, alors qu'elle occupe une position sociale privilégiée par son mariage avec Ludwig. Par exemple, pendant un dîner organisé chez elle avec les collègues de Ludwig, April se lie d'amitié avec Hanna, la seule infirmière conviée et dont le statut est donc moins élevé que les autres médecins. Pourtant, dans la soirée, April lui confie sa peur de redevenir pauvre et lui fait un cadeau un peu particulier, un col en fourrure : « April devine que son offre est agressive, mais elle ne peut pas faire autrement. Hanna, gênée, la remercie et l'enlace<sup>84</sup> » (JS, 114). Au début, April se retrouve en Hanna, car elle-même ne se considère plus que comme la femme de Ludwig et n'occupe donc pas une position privilégiée à ses propres yeux. Mais par la suite, elle se sent tout de même obligée de faire un don pour être reconnue, rappelant ainsi sa situation sociale et financière et le fossé qui la sépare de sa nouvelle amie. Les obstacles que ces femmes peuvent rencontrer se traduisent toujours plus ou moins par la négation du corps de l'autre, qu'elle soit frontale par le mépris, ou plus subtile, par le biais d'un cadeau censé embellir l'apparence et conférer une autre signification au corps.

Dans toutes les formes de liens étudiées jusqu'à présent, la corporalité joue un rôle primordial. Effectivement, elle empêche souvent la présence d'un être-sororal, en raison d'une représentation univoque du féminin qui ne tiendrait pas compte des singularités des individus.

---

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> Notamment sur sa position vis-à-vis du voile.

<sup>83</sup> Voir Chapitre 6, « Les individualités de la *Spätmoderne* : une (dé)politisation ? ».

<sup>84</sup> « April ahnt, dass ihr Angebot übergriffig ist, aber sie kann nicht anders. Hanna bedankt sich verlegen, umarmt sie ». Trad. AD.

Voyons maintenant comment le corps peut finalement se révéler l'outil d'un autre type de lien sororal.

Comme je l'ai déjà montré dans le premier chapitre et comme je viens tout juste de l'illustrer, April est loin d'échapper à la rivalité qui peut naître des normes d'apparence féminine. Parfois, elle incarne tant le désir de conformité qu'elle se met à mépriser des corps qui sont également hors normes, comme celui, trop rond, de son amie Radatte (DM, 151). Mais, tout comme son corps occupe une place importante à ses yeux, il en est aussi de même pour le corps des autres, surtout des femmes, et pas uniquement en termes de comparaison négative. À plusieurs reprises, l'être-sororal se manifeste dans sa manière de percevoir la corporalité extérieure. Dans *Das Mädchen*, la fille présente Sputnik, sa nouvelle amie, comme « la plus rapide en course de fond. Élançée, athlétique, seule Sputnik peut se mesurer à elle<sup>85</sup> » (DM, 172). Elle reconnaît en Sputnik une égale, non seulement dans la performance sportive (bien qu'elle soit finalement meilleure qu'elle), mais surtout dans la corporalité trop fine, singulièrement hors norme. La même chose se produit lors de sa rencontre avec son autre amie Irma, dans le second tome de la trilogie. Elle compare la chanteuse classique à une « femme-bourdon<sup>86</sup> » (A, 59) en raison de sa silhouette petite et ronde et de sa robe striée. En l'identifiant à un insecte, April fait entrer Irma, à l'apparence également non conforme, dans son monde, celui dans lequel elle deviendrait aussi volontiers un animal. L'être-sororal est donc bien présent, dans l'amitié et la reconnaissance de la singularité corporelle qui est le reflet de la sienne. Selon Axel Honneth, c'est entre autres cette reconnaissance de l'autre et de soi en l'autre qui permet l'accès « par des chemins intersubjectifs<sup>87</sup> » à une nouvelle autonomie qui ne se traduit plus uniquement de manière individuelle.

Cette autonomie prend directement forme lors du temps passé par April en hôpital psychiatrique, après sa tentative de suicide. Alors qu'elle se trouve en situation de vulnérabilité, elle décide de prendre en charge un groupe de vieilles patientes de longue durée. La protagoniste leur fait la lecture et les emmène surtout se promener :

April scherzt mit den Frauen, als wären sie Kinder, zeigt ihnen Tiere am Himmel, einen Schneehasen, eine Giraffe, sie möchte, dass ein Lebensfunke auf sie überspringt. Vor einem Obstgarten fordert sie die Frauen auf, Schmiere zu stehen, und klettert über den Zaun. Ihr

---

<sup>85</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *La Fille sans nom*, op. cit., p. 193. « Sputnik ist die Schnellste im Langlauf, ein schmales, drahtiges Mädchen, nur Sputnik kann sich im Laufen mit ihr messen ».

<sup>86</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *April*, op. cit., p. 67. « Hummelfrau ».

<sup>87</sup> Axel HONNETH, *Das Ich im Wir*, op. cit., p. 61. « auf intersubjektiven Wegen ».

müsst mich warnen, wenn wer kommt, ruft sie ihnen zu, und allmählich tauen die Frauen auf,  
nehmen die gestohlenen Äpfel mit Verschwörerblick entgegen<sup>88</sup>. (A, 48)

L'animalité est un motif qui revient encore une fois lors de la création de liens avec ces femmes. Le fait d'imaginer des formes animales dans les nuages renvoie d'ailleurs à cette fois où elle observait le ciel pendant que Bernd la violait<sup>89</sup>. C'est donc un souvenir de l'apaisement du corps par l'imagination qui se manifeste ici et qu'elle voudrait reproduire avec ces patientes qui souffrent. Pour leur changer les idées, la protagoniste répète exactement le comportement qu'elle avait eu au foyer, quand elle avait volé des gâteaux du réfectoire pour les autres enfants (DM, 133). Elle *met en action la singularité de son corps*, fin et agile, pour outrepasser les règles, ce qui fait naître un lien de complicité entre toutes les femmes impliquées. Ce passage donne une belle illustration aux propos poétiques de Lydie Salvayre dans *Sororité* : « L'essentiel, c'est peut-être que mes sœurs Anne et moi nous nous amusons beaucoup<sup>90</sup> ». Certes, April compare ses nouvelles amies à des enfants, ce qui pourrait établir un rapport hiérarchique en sa faveur. Toutefois, alors que les femmes demandent à April la raison de sa présence et qu'elle éclate en sanglots, ce sont elles qui forment, avec leurs corps, un cercle protecteur autour d'elle. Elles entreprennent le contact en lui caressant les cheveux et complimentent la beauté de ses yeux (A, 48-49). Par le corps s'établit donc un lien de l'action réciproque qui répond à des besoins de réconfort immédiats et individuels, mais paradoxalement partagés par toutes ces femmes rejetées en dehors de la société en raison de leur folie.

Mais April ne va pas s'arrêter là : toujours en RDA, elle va s'engager dans l'action politique, au sens de militante<sup>91</sup>, et c'est encore une fois le corps qui va déclencher cet investissement. La protagoniste sympathise avec Susanne, une de ses collègues du musée dans lequel elle travaille. Cette amitié se forme autour des activités dites traditionnellement féminines, comme le shopping, la coiffure, le vernissage des ongles (A, 127), autrement dit la conformité à l'apparence (hétéro)normaliste. En toute logique, ce comportement les amène à parler de leurs relations avec des hommes : « Je trouve érotiques leurs avant-bras, dit April. Elle

---

<sup>88</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *April, op. cit.*, p. 55. « April plaisante avec les femmes comme avec des enfants, elle leur montre des animaux dans le ciel, un lièvre des neiges, une girafe ; elle aimerait qu'une étincelle de vie bondisse sur elles. Devant un verger, elle les invite à faire le guet, et grimpe par-dessus la clôture. Il faut que vous me préveniez si quelqu'un arrive, leur crie-t-elle, et peu à peu les femmes se dégèlent, prennent les pommes volées avec des regards de conspiratrices ».

<sup>89</sup> Voir Chapitre 1, p 59.

<sup>90</sup> Lydie SALVAYRE, « Anne mes sœurs Anne », dans Chloé DELAUME (éd.), *Sororité, op. cit.*, p. 69.

<sup>91</sup> Le militantisme est surtout pour April l'occasion de publier certains de ses textes et de créer du lien avec les personnes qui l'entourent. À aucun moment elle ne formule une critique politique acerbe du régime socialiste est-allemand.

veut être originale, montrer qu'elle s'y connaît en matière d'hommes. Mais Susanne la regarde avec de grands yeux<sup>92</sup> » (A, 128). Son amie voit donc clair dans son jeu, ce qui élimine le sujet hétérosexuel de cette amitié féminine. À partir de là, les deux femmes se mettent à travailler ensemble sur le projet d'éditer une revue littéraire illégale et cherchent elles-mêmes des auteur-es pour y participer. La relation avec Susanne commence ainsi par l'investissement du corps et catalyse d'autres formes de lien social. Mais elle est avant tout un moyen de s'approprier une féminité active et indépendante des hommes, comme le salue Irma (A, 130).

Les liens qu'April entretient avec ces femmes s'inscrivent donc dans une *sororité de corps et d'action*, qu'il s'agisse d'actes militants ou de simple mise en pratique et en mouvement du corps. Toutefois, cela ne signifie pas qu'April est capable de déconstruire tous les mécanismes d'oppression qui se présentent à elle. Par exemple, lorsque son amie Marie fait des crises de panique à cause de la violence de son mari à son égard, la protagoniste de Klüssendorf réagit assez froidement : « si elle le pouvait, elle la giflerait et lui dirait qu'elle doit se ressaisir<sup>93</sup> » (A, 174). April essaye de se dresser contre Rafaelo, le mari dangereux, mais recule par peur d'être frappée à son tour, montrant au passage les limites de l'action du corps-soutien. Mais quoi qu'il en soit, le corps – la mise en pratique du sien, la perception de celui de l'autre – s'érige donc malgré tout en première instance de performance et de reconnaissance de la singularité dans les relations entre femmes, comme on le retrouve également dans *Vernon Subutex*.

Dans *La sororité, une société sans société*, Bérengère Kolly explique que la condition première de la sororité n'est pas tant de se liguer contre la domination fraternelle, mais de faire d'abord un travail interne sur la perception de ses semblables féminines, justement en ce qu'elles n'ont rien de semblable :

Devenir « sœurs » suppose de s'opposer non au corps politique des frères, mais au tout unifié féminin, engagé précisément par la rhétorique fraternelle. Si conflit il y a dans la notion sororale, ce doit être des femmes au féminin, de la pluralité à l'unicité ; mouvement paradoxal ici encore, de conflit de soi à soi, visant le même et non visant l'autre<sup>94</sup>.

La trilogie de Despentes permet justement le rapprochement d'individus qui, au premier abord, ne sont pas faits pour s'entendre. Là encore, la corporalité joue un rôle primordial dans la création de ces liens, dont la plupart tourne autour d'Aïcha, la jeune femme musulmane étudiée

---

<sup>92</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *April, op. cit.*, p. 145. « Ich finde männliche Unterarme erotisch, sagt April. Sie will originell sein, sich als Männerkennerin ausweisen. Doch Susanne sieht sie nur groß an ».

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 200. « [...] am liebsten würde sie Marie ohrfeigen und ihr sagen, sie solle sich zusammenreißen ».

<sup>94</sup> Bérengère KOLLY, *La sororité, une société sans société, op. cit.*, p. 251.

dans le premier chapitre. Lorsqu'elle part avec la Hyène à Barcelone, toutes deux parviennent à éviter un vol à la tire et partagent l'expérience du corps en mouvements synchronisés : « Avant même de réaliser qu'un homme a pris son sac elle le voit cogner contre le mur et elle entend un craquement sec, la Hyène lui a pété le genou d'un coup de talon. Un autre homme se précipite sur la Hyène, et Aïcha le retourne et lui décoche un direct dans la mâchoire » (VS1, 283-284). « Quelque chose bouge, entre elles, à partir de ce moment-là » (VS1, 285) : en faisant l'expérience de la violence du corps qui protège, Aïcha et la Hyène créent du lien alors même que la première considère la seconde comme une mécréante à cause de sa sexualité *queer*. L'action du corps gomme ici les différences, pas dans le sens où elle les supprime, mais dans celui où elle n'en fait plus des obstacles à l'être-sororal.

Ainsi, comme le déclare Lauren Bastide, « la sororité ne peut pas être l'écrasement de nos différences sous une couche de bons sentiments<sup>95</sup> ». La violence comme dénominateur commun et première expression des corps qui se rassemblent se retrouve également dans le groupe de vandales formé autour d'Aïcha pour venger le meurtre de sa mère, Vodka Satana. Comme on l'a mentionné plus tôt, Aïcha est au départ réticente à l'idée de faire équipe avec des professionnelles du sexe. Mais elles s'unissent vite autour de ce projet commun, et surtout de la même mise en pratique du corps, décrite par la Hyène :

Elles renaient les trajectoires au mètre près, pour éviter les caméras, elles changeaient de vêtements au signal, enfilaient leurs cagoules comme si elles avaient répété ces gestes toute leur vie. La Hyène leur avait conseillé de s'entraîner à courir, pour se disperser rapidement, et elles étaient au parc, tous les matins, depuis. Elles se faisaient coacher par une petite meuf qu'elles avaient dégotée vers Stalingrad, au corps recouvert de tatouages bouddhistes mais plutôt douée pour les arts martiaux, et très portée sur les pompes. [...] Que des belles meufs qui veulent de l'action. (VS2, 331)

Certes, ces femmes sont rassemblées dans l'intention de venger Satana et donc de faire changer la honte et la domination de camp, s'unissant ainsi contre une oppression commune. Mais, comme le signale la dernière phrase du passage, elles ne veulent pas uniquement déconstruire les mécanismes de pouvoir, mais bien partager de l'action au-delà des divergences d'opinions. À ce sujet, Kolly indique d'ailleurs : « La sororité ne se veut pas un groupe totalisant, unifié et cohérent, mais plutôt un désordre diversifié laissant place au vécu individuel de chaque femme, à ses appartenances et ses choix divers<sup>96</sup> ». Ces femmes vandales sont bien sûr réunies autour

---

<sup>95</sup> Lauren BASTIDE, « Sororité, adelphité, solidarité », dans Chloé DELAUME (éd.), *Sororité, op. cit.*, p. 128.

<sup>96</sup> Bérengère KOLLY, *La sororité, une société sans société, op. cit.*, p. 461.

de la reconnaissance d'une oppression commune et de leur attachement à Satana, mais surtout par leur volonté d'agir par le corps, autrement dit de performer leur singularité. C'est exactement ce qui se produit entre Céleste et Aïcha.

Comme c'est le cas pour la Hyène, Céleste n'a pas grand-chose à voir avec Aïcha, car elle pense que son amie musulmane la considère parfois comme « une salope impure qui risque de la contaminer » (VS2, 224). C'est donc l'usage individuel du corps qui peut potentiellement se dresser comme obstacle dans leur relation. Mais finalement, c'est aussi ce même corps qui va les pousser à interagir l'une avec l'autre. En effet, Céleste intervient alors qu'Aïcha se fait harceler par un homme dans un parc : « Les pervers, quand ils ne t'en veulent pas parce que t'es en short, c'est qu'ils t'insultent parce qu'on ne voit pas tes cheveux. Alors elle s'était assise, pas loin » (VS2, 225). On retrouve ici le critère habituel d'oppression commune qui conditionne l'apparition de l'être-sororal. Mais ce passage souligne surtout les différences de Céleste et d'Aïcha en ce qui concerne leur manière de vivre leur corporalité. C'est cette ambivalence qui marque leur relation et qu'on continue d'observer un peu plus tard dans le récit. En effet, quand Aïcha fait part à Céleste de la stratégie de vengeance de sa mère, cette dernière est vexée de ne pas avoir pu participer aux actions de vandalisme, même si elle trouve ce plan particulièrement stupide. Finalement, elle choisit de s'investir dans l'action et de coucher avec le fils du producteur Dopalet. Elle performe ainsi ce qui, entre autres, fait d'elle un être singulier et qu'on a observé dans le premier chapitre : son désir hétérosexuel débordant.

Entre l'impuissance et le grand n'importe quoi, tu sautes sur la deuxième option. Au moins, il y a de l'action. Elle va déclencher quelque chose. Aller chez ce con qui ne lui a rien fait et répondre à tous les harceleurs qui lui ont pourri [sic] son enfance. Et, par-dessus tout, elle va aider sa copine. Lui montrer qu'elle peut compter sur elle. Qu'elles forment un tout. Elle veut se mettre dans la même aventure qu'Aïcha. (VS2, 238)

Dans tous les cas, dénoncer et retourner l'oppression (hétéro)normaliste importe moins pour Céleste que de partager une expérience avec son amie. De plus, l'action du corps, ici, est d'une agressivité subtile, puisqu'elle consiste à coucher avec Antoine Dopalet pour pouvoir vandaliser l'intérieur de son appartement. La corporalité décrite partage avec celle du reste du groupe de vandales la notion de réappropriation de la violence par les minorités. On remarque déjà une certaine admiration de cette violence dans le portrait que Céleste dresse d'Aïcha, dont elle aime « la gestuelle », sa façon de ne pas articuler qui lui « tord la gueule » ou sa posture, constamment « sur la défensive » (VS2, 226-227).

Cette exaltation de la violence est aussi clairement identifiable dans le duo entre la Hyène et Olga, notamment durant leur mission de sauvetage de Céleste. La Hyène apprécie beaucoup Olga : « Elle recharge. Elle mélange avec une souplesse inédite une brutalité de barbare avec une douceur de petite fille » (VS3, 313). Olga est donc un soutien à la fois violent et électrisant, comme le souligne l'emploi du verbe « recharger ». Mais elle partage surtout avec la Hyène son amour de l'action, comme elle l'annonce elle-même (VS3, 321). Pour cette raison, elle n'hésite pas à se porter volontaire pour secourir Céleste, disparue à Barcelone après avoir agressé Dopalet et pris la fuite sur ordre de la Hyène. On remarque au passage que la bande à Subutex parvient à repérer Céleste grâce à Pamela, qui a mis ses talents d'ex-professionnelle du sexe pour soutirer des informations à Max, le bras droit de Dopalet. La corporalité reste donc toujours au centre des liens entre les protagonistes féminines, même lorsqu'il s'agit de jouer avec les codes (hétéro)normalistes. Dans tous les cas, c'est la combinaison de la corporalité violente de la Hyène et du corps fort et solide d'Olga qui sauve Céleste, elle-même physiquement brisée par des jours de maltraitance et de viols à répétition :

Olga l'a enveloppée dans une couverture, qu'elle est allée chercher dans la pièce à côté. La géante l'a prise dans ses bras comme si le corps de Céleste n'était pas plus lourd que celui d'un enfant. Elle était incapable de monter les marches des escaliers. [...] Olga a dû patienter, elle ne fatiguait pas, ses bras ne tremblaient pas, elle la serrait contre elle, Céleste sentait émaner de son corps une colère fantastique, et progressivement, elle a réalisé qu'elle était comme un appareil électrique qu'on vient de poser sur son socle – elle se rechargeait. Elle ne reprenait pas ses esprits, ça viendrait bien plus tard, mais une énergie remontait en elle, quelque chose qui lui avait permis, au bout de longues minutes, de dire « je suis prête ».

(VS3, 324)

Aucune parole n'est échangée ni aucun commentaire sur la situation ou sur le caractère des violences subies<sup>97</sup>. Comme dans *Un amour impossible*, la scène est très visuelle et exclusivement portée sur les corps qui se rencontrent. Le corps-objet redevient corps-sujet après s'être rechargé sur la présence de l'autre, s'ancrant uniquement dans une réalité physique et non spirituelle. Cette réalité se renforce aussi dans les détails donnés à propos du corps de la Hyène, et notamment de ses mains qui, quelques minutes auparavant, réglaient son compte au violeur de Céleste : « Céleste a remarqué que [la Hyène] les avait lavées, ne restait qu'une fine ligne de sang, autour des ongles » (VS3, 325). Encore une fois, la violence comme motif de réunion demeure tangible.

---

<sup>97</sup> D'ailleurs, aucun commentaire ne sera jamais fait à ce sujet, ce qui constitue l'un des enjeux du continuum *queer* qui sera présenté dans la prochaine sous-partie.



Pour conclure, l'analyse des relations entre femmes part de la présence d'un être-sororal comme disposition philosophique embryonnaire pour déboucher vers une forme plus aboutie de *sororité de corps et d'action*. Cette sororité correspond bien à la manière dont Andreas Reckwitz définit les « collaborations hétérogènes » : « Les collaborations hétérogènes organisent les singularités non pas en forme de marché grand public, mais comme une pluralité de singularités [...] qui, dans leur diversité, constituent des alliances, des liens de complicité et de la coopération<sup>98</sup> ». La sororité de corps et d'action est donc à la fois plurielle – dans le sens où elle thématise le rejet de ce « corps unique » des femmes mentionné en introduction – et singulière – dans le sens où elle prend forme dans la performance de l'individualité par le corps. Elle est aussi et surtout *locale* : elle ne s'établit qu'entre les protagonistes du même entourage proche, et la corporalité omniprésente du corps ne permet aucune réflexion de conceptualisation à grande échelle, ancrant les liens sororaux dans une réalité immédiate<sup>99</sup>. Ainsi et selon la définition que j'en ai donnée, elle est un type de lien politique, quand bien même elle ne déconstruit pas de manière systématique et frontale les mécanismes de domination.

Néanmoins, on constate que l'oppression commune est toujours un facteur d'union, quand bien même la conscience militante n'est pas très éveillée. Mais ce partage d'une oppression commune est rarement la seule raison du lien, et jamais la principale lorsque les protagonistes se trouvent en situation d'horizontalité. Certes, la sororité de corps et d'action revalorise les corps considérés comme fragiles en raison de leur genre ou de leur état de santé. Elle les transforme en source de force, de solidité et de soutien pratique, ou encore les montre en train de se réapproprier les codes dominants de la violence. Mais cette forme sororale souligne surtout le plaisir et le besoin qu'ont ces corps à interagir entre eux et à se mettre en pratique les uns pour les autres. Cette idée va dans le sens des propos de bell hooks. Pour elle, les liens entre femmes ne peuvent effectivement pas reposer sur l'unique partage d'une oppression qui n'est de toute façon pas la même si on est une femme noire ou blanche, pauvre ou riche, cis ou trans, etc.<sup>100</sup> En outre, dans son article détaillant le point de vue de bell hooks sur la sororité, Estelle Ferrarese explique qu'elle prend « la forme d'un impératif posé au dépassement de l'expérience commune de la souffrance et de l'oppression. [...] C'est, en lieu et place d'une condition victimaire universelle, un engagement politique qui doit en être le

---

<sup>98</sup> Andreas RECKWITZ, *Die Gesellschaft der Singularitäten*, *op. cit.*, p. 107. « Heterogene Kollaborationen arrangieren Singularitäten nicht in Form von Publikumsmärkten, sondern als eine Pluralität von Singularitäten [...], die in ihrer Verschiedenartigkeit Bündnisse, Komplizenschaften und Zusammenarbeit stiften ». Trad. AD.

<sup>99</sup> Cette réalité immédiate qui a été esquissée ici joue un rôle important dans le continuum *queer*.

<sup>100</sup> Voir bell HOOKS, « Sororité : la solidarité politique entre les femmes », *op. cit.*, p. 116.

fondement<sup>101</sup> ». Dans le corpus, cela prend le sens d'une performance de la corporalité singulière qui permet la création de liens et leur évolution, dans un mouvement constant synonyme de paix pour Arendt<sup>102</sup>. L'étude des textes explore donc une des possibilités pour aller au-delà de l'oppression vers une autre raison du lien : l'attraction, avec ou sans désir lesbien, qu'exerce la performance des corps.

Jusqu'à présent, j'ai mis uniquement en lumière, par le prisme du corps, les relations entre femmes. Toutefois, cette idée d'oppression commune a aussi pour désavantage d'exclure d'autres minorités de genre et sexuelles qui se confrontent à d'autres formes de violence. La sororité qui repose sur l'oppression commune impliquerait donc presque une réessentialisation du sujet « femme ». L'attraction entre les corps qui performe permettrait probablement d'éviter cela. Elle servirait de base à un faire-lien qui rendrait possible l'extension des principes de l'être-sororal et de la sororité et de corps et d'action à d'autres minorités. Ainsi, je propose d'observer maintenant comment la corporalité demeure effectivement centrale dans la nouvelle forme de reconnaissance plus inclusive que peut incarner le continuum *queer*.

## **II.2. Le continuum *queer* : la déstabilisation par la sollicitude**

Lorsque j'ai abordé la question de la politisation des identités en début de chapitre, j'ai indiqué qu'il s'agissait de la performance de la singularité dans un espace d'apparition, dans lequel d'autres personnes perçoivent cette performance. La politisation est par conséquent un procédé double, en ce sens qu'elle admet une action de la part d'une singularité émettrice et de la part d'un individu receveur qui doit être en mesure de *reconnaître* l'agir dont il est témoin. En français, le verbe « reconnaître » peut être circonscrit de plusieurs façons<sup>103</sup>. Le premier sens est celui d'« identifier », puis vient celui de « poser que quelqu'un ou quelque chose est tel qu'il est ou se prétend être ». Dans cette deuxième définition, on retrouve donc cette notion de réception de l'individualité d'autrui. Mais l'équivalent allemand du terme « reconnaître » s'avère encore plus pertinent pour caractériser les liens de reconnaissance au sein d'un espace politique. En effet, le philosophe Olivier Tinland explique que l'on peut interpréter la

---

<sup>101</sup> Estelle FERRARESE, « bell hooks et le politique : la lutte, la souffrance et l'amour », art. cit., p. 186.

<sup>102</sup> Voir Charles DES PORTES, « L'éros de la liberté. L'herméneutique phénoménologique d'Hannah Arendt », *op. cit.*

<sup>103</sup> « Reconnaître », *Trésor de la Langue Française informatisé*, <https://www.cnrtl.fr/definition/reconna%C3%A9tre>, consulté le 13 mai 2022.

reconnaissance, l'*Anerkennung* en allemand, en partant des réflexions de Hegel et de sa dialectique du maître et du serviteur<sup>104</sup>. En plus des deux acceptions déjà identifiées en français, *anerkennen* désignerait dans le cadre hégélien le fait d'attribuer une valeur positive à autrui<sup>105</sup>. C'est également cette signification que privilégie Axel Honneth.

Le philosophe allemand Axel Honneth a consacré une grande part de ses recherches à définir la reconnaissance<sup>106</sup> puis à réactualiser son sens en dehors du schéma hégélien. En effet, Honneth la résume chez Hegel comme « la réciprocité dans la restriction du désir propre et égocentrique en faveur de celui d'autrui<sup>107</sup> ». La réciprocité occupe une place primordiale pour Honneth, selon qui la reconnaissance permet la pleine conscience de soi, c'est-à-dire, dans la perspective de ce travail, la pleine conscience d'une singularité propre. Ainsi, *la conscience de cette singularité ne peut pas être le fruit d'une réflexion individuelle mais collective*, créant un lien d'interdépendance avec autrui et soulignant une fois de plus l'importance du politique tel que défini précédemment. En effet, même si la politisation de l'identité est rendue possible par la performance d'une singularité dont l'individu a *a priori* déjà conscience, c'est la présence d'autrui au sein de l'espace politique d'apparition qui maintient la reconnaissance, au sens de l'attribution d'une valeur positive à l'individualité performée.

Mais le rapprochement entre la reconnaissance selon Honneth et la politisation ne s'arrête pas là. Pour le philosophe allemand, la reconnaissance (et donc la conscience de soi comme la conséquence de sa réciprocité) ne peuvent pas se faire au niveau mental, comme Kant ou Fichte semblent le suggérer. Le risque consisterait en un dédoublement du *je*, observable notamment d'un point de vue discursif dans la phrase « *je suis moi* », dans laquelle *je* et *moi* sont deux entités distinctes. Pour que la reconnaissance devienne concrète, elle doit s'établir sur le plan physique, grâce à ce qu'Axel Honneth nomme en allemand la *Begierde*, le désir<sup>108</sup>. Cette idée est à mettre en parallèle avec l'analyse que Charles des Portes livre de la liberté chez l'auteure et essayiste américaine Audre Lorde. Selon le chercheur, Lorde identifie l'éros comme expérience commune et rassembleuse entre tous les individus, dans un premier temps dans le sens d'un éros primordial, d'une union des corps en dehors de la sexualité<sup>109</sup>. Le corps est le

---

<sup>104</sup> Voir Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Phänomenologie des Geistes* [1807], Stuttgart, Reclam, 1987, p. 140-149.

<sup>105</sup> Voir Adèle VAN REETH, « Hegel – La dialectique du maître et de l'esclave », *op. cit.*

<sup>106</sup> À partir d'ici, sauf contre-indications, le terme français « reconnaissance » est employé dans le même sens que son équivalent allemand « *Anerkennung* ».

<sup>107</sup> Axel HONNETH, *Das Ich im Wir*, *op. cit.*, p. 32. « die wechselseitige Beschränkung der eigenen, egozentrischen Begierde zugunsten des jeweils Anderen ». Trad. AD.

<sup>108</sup> Voir *ibid.*, p. 18-20.

<sup>109</sup> Voir Charles DES PORTES, « L'éros de la liberté. L'herméneutique phénoménologique d'Hannah Arendt », *op. cit.*

premier outil de la politisation par l'agir. Il se retrouve de cette façon également au centre du processus de reconnaissance, idéalement réciproque et simultané dans le sens où il représente « la condition intersubjective de la capacité à réaliser ses propres objectifs de vie de manière autonome<sup>110</sup> ».

Dans la perspective de sa politisation, tout l'enjeu de la reconnaissance réside donc dans sa réciprocité et sa simultanéité, ce qui soulève encore une fois la question de l'horizontalité. L'ouvrage *Das Ich im Wir* est l'occasion pour Honneth d'interroger d'autres manières d'envisager la reconnaissance, dont celle du philosophe français Louis Althusser. Pour ce dernier, la reconnaissance est forcément un concept associé à l'idéologie, car on reconnaît toujours autrui en fonction d'une idéologie. Honneth récuse cette interprétation comme processus négatif, qui servirait uniquement à insérer les individus dans des rapports de domination<sup>111</sup>. Toutefois, ce lien entre reconnaissance et idéologie mérite à mon sens une considération plus attentive. En effet, ce travail de recherche montre que les figures féminines ont des difficultés à s'estimer en dehors de l'(hétéro)normalisme. Mais elles parviennent à faire exister leur singularité en envisageant notamment le genre comme un lieu de tous les possibles et en se réappropriant ces normes de l'intérieur. Les normes qui fixent les rapports de pouvoir ont donc une influence prégnante et qui ne peut être ignorée. Prétendre que l'on pourrait considérer les individus sans voir leur positionnement sur le chemin (hétéro)normaliste consisterait en une réfutation naïve du pouvoir des injonctions sur la structuration de la société. Mais je rejoins néanmoins Honneth sur l'idée que la reconnaissance, bien qu'elle ne puisse pas être strictement séparée de l'idéologie, ne doit pas pour autant être uniquement perçue comme un processus négatif de consolidation des discriminations. Lors de l'étude de l'être-sororal et de la sororité de corps et d'action, on a déjà pu observer que l'horizontalité est une prédisposition difficile à mettre en place. Certaines formes de lien, comme l'*affidamento*, survivent même à la verticalité des positions, notamment quand ces dernières ne demeurent pas fixes. En outre, dans certaines configurations, les figures impliquées étaient certes dans une relation d'horizontalité de manière générale, mais pas dans l'instant précisément décrit. Il suffit par exemple de se remémorer la distraction que représente April pour les vieilles patientes ou encore au sauvetage organisé par la Hyène et Olga. Cette dernière partie du sixième chapitre a donc pour objectif de repenser l'horizontalité comme condition *sine qua non* des rapports entre les singularités, et de voir comment la réciprocité et la simultanéité du processus de

---

<sup>110</sup> Axel HONNETH, *Das Ich im Wir*, op. cit., p. 111. « die intersubjektive Voraussetzung für die Fähigkeit, autonom eigene Lebensziele zu verwirklichen ». Trad. AD.

<sup>111</sup> Voir *ibid.*, p. 109.

reconnaissance peuvent être sauvegardées en dépit de cette remise en question de l'horizontalité. Pour ce faire, il est nécessaire d'étendre l'étude des liens aux autres personnes dites « minorisées », appartenant d'abord à des minorités de genre (autre que féminin) et sexuelles, puis à d'autres minorités en ce qui concerne la race, la classe sociale ou encore l'état psychologique. Il s'agit de tester la possibilité de penser ces liens au sein d'un continuum *queer* qui se fonderait, au-delà de l'horizontalité, sur la prise en compte de la vulnérabilité de tous les individus qui le composent. Ce continuum viendrait ainsi déstabiliser et réinventer une « hiérarchie » qui n'en aurait plus que le nom, dont les positions sont en constant mouvement et qui se met au service des besoins immédiats de reconnaissance.

Au début de ce chapitre, j'ai identifié deux types de sororité qui ont contribué à la suite de ma réflexion : l'être-sororal et le continuum lesbien. Ce dernier désigne, comme l'indique Adrienne Rich dans *La Contrainte à l'hétérosexualité et autres essais*, toutes les formes de liens qui peuvent se tisser entre deux femmes, au-delà de la sexualité induite par l'emploi de l'adjectif « lesbien »<sup>112</sup>. La présence de cet adjectif suggère néanmoins que la faculté d'entretenir de tels liens se retrouve d'abord chez les femmes lesbiennes. En effet, elles sont d'emblée confrontées à l'exclusion en marge de l'(hétéro)normalisme et plus à même de prendre conscience du caractère commun de l'oppression, socle – premier mais certainement pas unique – des relations de sororité. Pour cette raison, il semble important de se plonger dans les formes de liens tissés par les figures lesbiennes, à commencer par la narratrice de *Tous les hommes désirent naturellement savoir*.

Dans la partie précédente, j'ai dressé le portrait d'une protagoniste très attachée à une vision sacralisée du féminin univoque. Cela l'empêchait entre autres de s'investir pleinement dans des relations – sexuelles ou non – avec les autres femmes lesbiennes de son entourage. Pourtant, la figure principale se retrouve à plusieurs reprises confrontée à des singularités, des vies alternatives, qui l'inspirent pour certaines facettes de sa personnalité comme l'écrivaine, la lesbienne, la Franco-Algérienne. Elle accompagne par exemple régulièrement sa mère chez une de ses amies, la peintre Baya, qui les reçoit pour leur montrer ses dernières toiles : « Je l'imagine mêler au jus quelques gouttes de son sang pour contaminer le mien, pour que son don se propage en moi » (THDNS, 61). Ce passage fait référence au génie artistique dont la protagoniste souhaiterait faire preuve dans ses écrits, associé au sang qui revêt ici une connotation positive, contrairement au reste du récit. En effet, le sida est l'un des thèmes qui reviennent fréquemment dans la réflexion de la narratrice autour du désir lesbien (THDNS, 34,

---

<sup>112</sup> Voir Adrienne RICH, *La Contrainte à l'hétérosexualité et autres essais*, op. cit., p. 84-85.

189), et la « contamination » est uniquement évoquée dans le cadre de la maladie, à part dans la description de Baya. Le réinvestissement de ces termes dans le contexte d'un lien espéré brouille donc les pistes quant au don véritablement convoité : le don d'écrire, ou le don d'aimer les femmes. Cette idée met en tout cas en évidence l'interdépendance entre l'être-artiste et l'être-lesbienne, et le besoin de s'inspirer *organiquement* d'une singularité pour faire vivre la sienne. Plus tôt dans le récit, le rapport entre individualité et organicité est déjà établi avec ceux que la protagoniste nomme les « hommes couchés » :

On raconte que des hommes se retrouvent ici et se couchent dans les feuilles mortes. Ils viennent de la ville, des docks bien souvent. Ils se suivent sans se connaître puis s'étreignent, à l'abri des regards. On dit qu'ils laissent une part d'eux-mêmes dans la terre qui devient ainsi plus fertile. [...] En rêve, je deviens eux, je remise la part féminine de mon être, qui ne correspond pas à mes envies, aux chemins que je prends. [...] Je ne suis plus la fille. Je ne serai jamais la femme. Je suis l'enfant des hommes couchés. (THDNS, 17)

Cette métaphore désigne les hommes gays d'Algérie, qui s'éloignent de la ville, la masculinité, pour rejoindre la nature, cet espace féminin dénué de jugement à leur égard, qui cache la vulnérabilité de leur position. Ces unions entre hommes participent à l'enrichissement de cette vision sacralisée du féminin relié à la terre, puisqu'elles la rendent également plus « fertile ». En se réclamant de cette famille des hommes couchés, on constate que cette féminité mythifiée chère à la narratrice s'altère, et qu'elle se raccroche à une idée qu'elle rejette finalement pour elle-même. D'ailleurs, on l'a vu, cette conception du féminin est directement associée à l'Algérie, d'où la difficulté de s'en éloigner une fois arrivée en France : il s'agit du dernier lien avec une partie de l'identité. Pour autant, là aussi, la protagoniste a l'opportunité d'observer d'autres modèles qui viendraient dissoudre le conflit de l'identité raciale. Lors d'un voyage à Tamanrasset, dans le désert algérien, elle fait effectivement la rencontre d'une confrérie chrétienne dont l'existence retirée est dédiée au soin et à l'éducation des enfants : « Ma sœur dit parfois : “Tu finiras comme eux.” Elle a compris ma solitude, mon pays » (THDNS, 221). Dans *Défaire le genre*, Judith Butler affirme que « le soi doit [...] se perdre dans la sociabilité afin de prendre possession de lui-même<sup>113</sup> ». Ce propos est illustré par la confrontation antinomique entre la « solitude » et le « pays », une entité qui représente l'union par excellence. Dans ce cas précis, la sœur de la protagoniste semble avoir cerné son besoin de faire communauté, non pas en fonction des identités raciales, mais retirée vers sa propre singularité et surtout dédiée à celle d'autrui.

---

<sup>113</sup> Judith BUTLER, *Défaire le genre*, op. cit., p. 18-19.

La narratrice va enfin pouvoir concrétiser cette forme de lien de reconnaissance, d'individualité à individualité, lorsqu'elle va faire la rencontre de sa première amante, Nathalie R.

Je rencontre Nathalie R. au Kat, [...] elle me donne son numéro de téléphone, me fait promettre de l'appeler, je promets, [...] elle ne me croit pas, elle est sûre que je ne l'appellerai pas, au moins elle aura essayé, le dit, n'a pas honte de le dire, cela me touche, je ne sais pas pourquoi, d'habitude c'est moi la faible, je déteste d'ailleurs, ce n'est pas ça la vie, la vraie vie des sentiments, d'égal à égal, sans rapports de force et de pouvoir [...]. (THDNS, 226)

Pour la première fois, la protagoniste reconnaît une égale en ce que l'autre admet aussi sa fragilité et la met à contribution pour créer du lien. Même si la figure principale est présentement en position de force dans le rapport de séduction, c'est une relation de reconnaissance explicitement réciproque et simultanée qui s'établit par la vulnérabilité : « [...] j'ai peur de ne pas la reconnaître, qu'elle ne me reconnaisse pas, nous nous reconnaissons [...] » (THDNS, 226). Ce lien est extraordinairement fluide et continu : tous les passages cités sont issus du seul chapitre du roman constitué d'une unique phrase ponctuée de virgules ou de points-virgules (THDNS, 226-228). La vulnérabilité y joue donc un rôle crucial, de même que l'éros mentionné en début de partie. Ici, les deux figures sortent de l'éros primordial vers un éros sexuel lesbien : « mon corps contre son corps, ma peau contre sa peau, [...] je suis avec elle et elle est avec moi, elle est en moi et je suis en elle, rien ne nous sépare et tout s'éloigne, [...] je désire maintenant et je suis désirée, [...] je pourrais disparaître entre ses mains et pourtant je renais » (THDNS, 228). Dans *Ces corps qui comptent*, Butler fait la critique de la matérialité, expliquant qu'elle est indissociable de l'intelligibilité du corps, sous-entendant donc qu'elle ne laisserait pas de place à l'inintelligible du hors-norme<sup>114</sup>. Néanmoins, l'extrait dernièrement cité prouve l'inverse : c'est la matérialité, cristallisée autour du contact des corps entre eux, qui offre la possibilité d'une inintelligibilité autoréalisatrice.

La protagoniste du roman de Nina Bouraoui rassemble ainsi tous les éléments qui lui permettent de donner une illustration du continuum *queer* au sein de la minorité lesbienne, dont le processus de reconnaissance passe par la perception de sa singularité vulnérable propre et de celle d'autrui. Cette idée est également présente dans *Vernon Subutex*.

Dans *Trouble dans le sujet, trouble dans les normes*, Fabienne Brugère relève que la reconnaissance (donc, pour rappel, l'attribution d'une valeur positive) de la vulnérabilité « doit

---

<sup>114</sup> Voir Judith BUTLER, *Ces corps qui comptent*, op. cit., p. 58.

servir à agir de manière renouvelée envers soi-même et envers autrui<sup>115</sup> ». Après les viols subis, Céleste ne supporte plus que la banalité de la vie courante. C'est Daniel, qu'elle méprisait avant son traumatisme pour sa transidentité, qui va répondre à ses besoins en premier et précisément grâce à son identité et à son corps trans. Dans un premier temps, Céleste est touchée par la vulnérabilité des expériences passées qu'elle semble entrevoir chez son ami : « À sa désinvolture, elle a pensé qu'il lui était arrivé de sacrées saloperies, à lui aussi. Il avait cette politesse délicate des gens qui savent que ça existe, le mal » (VS3, 329). Mais c'est surtout au contact de son corps et de ses particularités que la jeune tatoueuse sera en mesure de surmonter, au moins temporairement, son traumatisme et de se tenir pour la première fois sur le chemin de la guérison :

Alors Daniel a ôté son pull, et en voyant les deux cicatrices de la mastectomie, elle y a porté un doigt, sans réfléchir que c'était peut-être déplacé, comme attirée « Il faudra les couvrir, un jour, non ? » et Daniel a enjambé une chaise, s'est incliné contre le dossier et lui a répondu « on va déjà s'occuper de mon dos, chérie ». Il était le premier à jouer le jeu avec elle. Le jeu d'il ne s'est rien passé. Elle a posé la tranche de la main sur sa peau, a appuyé sur la pédale et le son de l'aiguille l'a emportée. Pour la première fois depuis des semaines, elle s'est concentrée sur quelque chose sans que la panique la chavire. (VS3, 329-330)

La spontanéité de Céleste, dépourvue de tout mépris face au corps de Daniel, illustre l'éros primordial : l'attraction irrémédiable des corps entre eux, répondant aux besoins individuels immédiats sans rien mettre en mot, uniquement par le mouvement. Dans *Kampf um Anerkennung*, Honneth analyse les effets du viol dans le processus de reconnaissance. Il précise qu'une de ses conséquences est, « couplée à une sorte de honte sociale, une perte de confiance en soi et dans le monde, qui se répercute jusque dans les couches physiques de l'interaction pratique avec d'autres sujets<sup>116</sup> ». Certes, le contact physique a pu se révéler destructeur pour Céleste. Mais un simple effleurement – le doigt sur les cicatrices, la main sur le dos – redevient justement ici une manière de reprendre confiance en ses capacités et dans le salut que peuvent représenter les personnes qui l'entourent. La reconnaissance de la singularité du corps *queer* permet à Céleste de retrouver la conscience de sa propre singularité, qui se situe aussi dans son art. Daniel met son corps à disposition de la tatoueuse et lui offre ainsi un point d'ancrage dans

---

<sup>115</sup> Fabienne BRUGERE, « "Faire et défaire le genre". La question de la sollicitude », dans Fabienne BRUGERE et Guillaume LE BLANC (éds.), *Judith Butler : trouble dans le sujet, trouble dans les normes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 84-85.

<sup>116</sup> Axel HONNETH, *Kampf um Anerkennung : zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992, p. 214. « [...] gepaart mit einer Art von sozialer Scham, ein Verlust an Selbst- und Weltvertrauen, der bis in die leiblichen Schichten des praktischen Umgangs mit anderen Subjekten hineinreicht ». Trad. AD.



sa réalité artistique, comme le souligne l'emploi habile du verbe « chavirer ». En encrant un bateau sur le dos de Daniel, Céleste se construit son navire afin de ne plus être submergée par son traumatisme et de se maintenir à flot.

Un autre corps *queer* fondamental dans la création de liens entre les figures est celui de la Hyène. D'abord, je souhaite m'attarder sur ce surnom, et sur l'animal auquel il renvoie. La hyène appartient à la famille des félifformes qui a pour particularité d'évoluer dans un système matriarcal. En effet, l'individu dominant de la meute est toujours une femelle. Une caractéristique des éléments femelles réside par ailleurs dans leur clitoris surdéveloppé, un attribut qu'on assignait justement, d'après Marie-Jo Bonnet, aux femmes lesbiennes appelées « tribades », notamment à la Renaissance<sup>117</sup>. L'image de la hyène se superpose donc au positionnement *queer* de la figure qui porte son nom, mais aussi au rôle pilier qu'elle occupe pour ce qui est de veiller sur les liens du groupe. Une certaine animalité ressort effectivement de presque tous les chapitres qui lui sont dédiés. La Hyène se reproche par exemple souvent de manquer de « réflexes » (VS2, 332 ; VS3, 314, 315) lorsqu'elle ne parvient pas à anticiper les actions de vengeance de Céleste et Aïcha ou à secourir la bonne personne en premier quand la menace de Dopalet se fait plus insistante. La Hyène « sort de sa torpeur » (VS3, 314) ; elle « sent dans sa poitrine une légère déflagration, qui lui était familière : le déclic discret, comme un fil sur lequel on tirerait, et à partir duquel tout va se débiter » (VS2, 335). C'est son corps qui réagit à l'instinct animal et entre toujours en scène en fonction des besoins du groupe. Un des passages entre elle et Vernon en est une très bonne illustration.

Lorsque la Hyène rassemble les personnes concernées par les enregistrements d'Alex Bleach – et qui constitueront par la suite le groupe des convergences –, elle offre à Vernon la possibilité de se doucher chez elle. Mais Vernon, qui est sujet à des moments d'absence depuis un accès fiévreux, n'est pas en mesure de comprendre ce qu'on attend de lui. La Hyène décide alors de le nettoyer elle-même. Faisant fi des désagréments, notamment olfactifs, elle s'occupe du corps de Vernon « comme si la situation n'avait rien de dramatique et de grotesque » (VS2, 132) et entreprend de le laver.

[...] des mains passent du savon dans son dos, sur ses épaules, dénouent les nœuds et Vernon ressent une douleur fulgurante, aussitôt suivie d'un soulagement intense, il se détend. Elle frotte sa tête, le rince longuement. Elle masse ses chevilles, il sent sa fatigue qui le quitte,

---

<sup>117</sup> Voir Marie-Jo BONNET, « “Tribade” : les raisons d'un choix », dans *Les Relations amoureuses entre les femmes du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 47-69.

elle passe l'eau le long de ses pieds comme si elle comprenait ce qu'il ressent – elle le débarrasse. (VS2, 132-133)

Encore une fois, le corps *queer* répond au besoin immédiat de l'individu en état de vulnérabilité, un sentiment qu'elle donne l'impression de connaître elle-même. En effet, j'ai déjà eu l'occasion de montrer que la Hyène est une figure sensible à la singularité d'autrui, mais elle l'est surtout à la misère. Les descriptions qu'elle fait souvent des espaces qui l'entourent mettent toujours en lumière celles et ceux qui souffrent : les SDF à Barcelone (VS1, 257), les migrant-es à Paris (VS3, 311-312). La Hyène appartient elle-même à une minorité qui la rend perméable à la singularité et à la vulnérabilité, la sienne et celle d'autrui<sup>118</sup>, et son corps est constamment au service de ses proches. Elle est donc une bonne allégorie des propos de Judith Butler dans *Défaire le genre* :

Le corps implique mortalité, vulnérabilité et puissance d'agir [...] : la peau et la chair nous exposent autant au regard de l'autre qu'au contact et à la violence. [...] Alors que nous luttons pour obtenir des droits sur nos propres corps, ces corps pour lesquels nous luttons ne sont presque jamais exclusivement les nôtres. Le corps a toujours une dimension publique ; constitué comme un phénomène social dans la sphère publique, mon corps est et n'est pas le mien<sup>119</sup>.

Un aspect du corps échappe donc à l'individu singulier, qui appartient à la communauté dans le sens où il donne la possibilité de créer du lien. Cette puissance physique traverse toute la « bande à Subutex » qui danse autour de sa figure principale, Vernon.

Étudier le personnage de Vernon permet de se pencher sur une forme de reconnaissance qui, aux yeux de Nancy Fraser, est la plus importante et celle qui, manquante, représente le plus grand risque de négation de l'individu : la reconnaissance institutionnelle<sup>120</sup>. Vernon échappe dès le début à ce modèle de reconnaissance, lorsqu'on révoque ses droits au RSA<sup>121</sup> après des années de chômage longue durée ; il sort par ailleurs du cadre de la normativité<sup>122</sup>. Même s'il ressent de l'empathie pour la conseillère à l'origine de cette décision – « Éliminer son prochain est la règle d'or de jeux dont on les a gavés au biberon. Comment leur demander, aujourd'hui,

---

<sup>118</sup> Voir Chapitre 5, « Une réflexion sur l'identité : de l'importance de sa contingence » et Chapitre 6, « Les individualités de la *Spätmoderne* : une (dé)politisation ? ».

<sup>119</sup> Judith BUTLER, *Défaire le genre*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>120</sup> Voir Nancy FRASER, « Soziale Gerechtigkeit im Zeitalter der Identitätspolitik. Umverteilung, Anerkennung und Beteiligung », dans Nancy FRASER, Axel HONNETH, *Umverteilung oder Anerkennung ? Eine politisch-philosophische Kontroverse*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, p. 45.

<sup>121</sup> Le Revenu de Solidarité Active est une aide attribuée par l'État français visant à assurer une rétribution minimale aux personnes d'au moins 25 ans.

<sup>122</sup> Pour rappel, la normativité est la composante légale du normalisme, mise en place grâce aux instruments juridiques à la disposition de l'État. Voir « Au commencement : l'(hétéro)normalisme ».

de trouver ça morbide ? » (VS1, 11-12) – c’est ce qui cause entre autres son expulsion et le début de l’errance. À partir de là, les interactions du protagoniste avec les personnes extérieures à son premier cercle de (re)connaissance(s) deviennent impossibles. Après la rixe entre Xavier et les militants fascistes, Vernon attend les pompiers en compagnie de l’ex-actrice pornographique Pamela Kant. Cette dernière subjugué l’équipe d’intervention, qui n’a pas un regard pour le sans-abri : « Ça ne lui était jamais arrivé – mais un SDF, même rejoint par Pamela Kant, reste un bibelot aux yeux des gens qui bossent [...] » (VS1, 414). On observe, comme dans la première partie de cette recherche, l’(in)visibilité du hors-norme chez Vernon, néanmoins contrecarrée par la présence de tous les autres personnages autour de lui. Olga et Laurent, ses ami·es SDF, s’étonnent d’ailleurs de cet élan de reconnaissance : « [...] mais t’as de la chance, Vernon, normalement la dèche éloigne les inclus, ils pensent que c’est contagieux » (VS2, 199). Mais, au moins au regard des portraits des figures féminines dressés tout au long des première et deuxième grandes parties de cette recherche, Vernon n’est pas entouré de « parfait-es » inclus-es. Toutes ces personnes s’écartent plus ou moins du chemin (hétéro)normaliste et vont se réunir physiquement grâce aux sons « alphas », capables de synchroniser « les ondes cérébrales » (VS1, 35), du chanteur Alex Bleach, lui-même singulier en ce qu’il est « un Noir qui écoute de la musique de Blanc » (VS1, 143).

Après la découverte de ces fameux sons, un véritable culte musical se met en place autour de Vernon, « l’enfant Jésus qui aurait raté l’étape de la croix » (VS2, 283)<sup>123</sup>. Cette communauté séduit avant tout des figures hors de l’(hétéro)normalisme, telles qu’on a déjà pu les étudier : « Beaucoup de filles, peu d’hétéros. De plus en plus de grosses. Quelques hippies. Il faut croire qu’il y a un renouveau. Des pédés, des trans. Beaucoup de putes. Quelques beaux mecs. Des vieux, aussi » (VS2, 396). Dans *Wider die Eindeutigkeit*, Antke Engel explique que « la représentation ne reproduit aucune réalité, mais elle produit du sens en se référant à la réalité et, ce faisant, en la construisant<sup>124</sup> ». Toutes ces singularités participent effectivement à une autre réalité, retirée du monde, centrée sur la performance du corps comme mode de reconnaissance. C’est en tout cas la description des convergences que livrent Gaëlle et Stéphanie.

---

<sup>123</sup> La fin de la trilogie explique d’ailleurs l’avènement et la perpétuation dans la mémoire collective du « culte des convergences », des « prophètes » Subutex et Bleach et des « apôtres » Olga Isladovic, Lydia Bazooka et Laurent Dopalet (VS3, 404).

<sup>124</sup> Antke ENGEL, *Wider die Eindeutigkeit*, op. cit., p. 16. « Repräsentation bildet keine Wirklichkeit ab, sondern produziert Bedeutung, indem sie auf Wirklichkeit referiert und diese dabei konstruiert ». Trad. AD.

Les convergences sont des rassemblements, des cérémonies de musique et de danse organisées sur des campements aux quatre coins de la France. Sans drogues et sans moyens de communiquer avec l'extérieur, « on danse comme on n'a jamais dansé ». Mais c'est aussi l'occasion, pour certains membres, dont Vernon, de « s'effacer du vieux monde » (VS2, 396), c'est-à-dire de rompre avec la sédentarité et d'explorer de nouvelles formes de communication. Stéphanie et Gaëlle, qui n'expérimentent pas les convergences au même moment, s'accordent sur la perte de contrôle sur leur propre corps qu'engendre la musique. Leurs corps se mettent d'eux-mêmes en mouvement, « comme en montée d'ecstasy » (VS2, 285). Toutes les deux sont également témoins de phénomènes visuels inexplicables et mystiques, « un lien entre eux tous » (VS2, 286), que Stéphanie dépeint comme « des rubans de couleur [qui] lie[nt] les gens entre eux » (VS3, 130). Ce lien est visible mais impalpable, et évoque paradoxalement des sensations physiques, celle de « chaque grain de peau » (VS2, 286) ou de la jouissance sans toucher ni frôler personne (VS3, 131). Plusieurs corps « enchaînés » les uns aux autres forment « un seul corps qui ondule » (VS2, 286), incarnant l'union rhizomique telle que l'entendent Gilles Deleuze et Félix Guattari : « Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. [...] Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes<sup>125</sup> », mises en lumière par les mouvements dansants du corps. Même dans la mort, le mouvement demeure ce qui relie les corps entre eux : « Une mare de sang reliait les corps. Elle s'étendait lentement. C'était le seul mouvement qu'il y avait dans la pièce » (VS3, 397).

Le continuum *queer* trouve donc dans *Vernon Subutex* une double illustration : un lien de reconnaissance entre singularités *queer* et issues de tous horizons minoritaires, unies par un éros primordial qui se traduit dans le mouvement *continuel* et irrépressible.

Dans la trilogie de Virginie Despentes, on assiste à une volonté de revaloriser la vulnérabilité qui s'observe notamment dans les textes déclamés lors de certaines convergences :

Nous ne serons pas solides. Nous nous défilerons. Nous ne serons pas purs. Nous nous faufferons. Nous ne serons ni braves, ni droits. Nous ne serons pas des héros. Nous ne serons pas conquérants. Du bois tordu qui fait l'humanité nous ne chercherons pas à faire de l'acier. [...] Nous serons les faibles et les doux. Nous sommes les vaincus – et nous sommes des milliers. Nous cherchons un passage. (VS2, 404-405)

Le texte de Pénélope prône donc une éthique de la faiblesse, de la vulnérabilité. Par la réitération du pronom « nous », cette éthique semble toucher un collectif large qui serait minorisé par

---

<sup>125</sup> Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 31.

rapport à une logique dominante de conquête, de violence et d'inaltérabilité. En cela, la déclamation évoque directement une éthique de la sollicitude, l'éthique du *care*<sup>126</sup>.

J'ai déjà souligné le rôle central que prend la reconnaissance de la vulnérabilité – au moins celle d'autrui – dans le continuum *queer*. J'ai également déjà mentionné des exemples de la sollicitude : la communauté de frères chrétiens qui s'occupent des enfants du village dans *Tous les hommes désirent naturellement savoir*, Vernon qui compare à plusieurs reprises la Hyène à une « infirmière » (VS2, 131, 132) lorsqu'elle entreprend de le laver. Voyons maintenant ce qu'est le *care* et dans quelle mesure il s'inscrit pleinement dans les liens de reconnaissance du continuum *queer*.

La théorie du *care* provient des États-Unis. Dès les années 1980, puis dans les années 1990, des chercheuses comme Carol Gilligan et Joan Tronto tentent de définir ce phénomène qu'elles observent à tous les niveaux de la société. Dans *Un monde vulnérable : pour une politique du care*, Tronto l'interprète comme étant « l'ensemble des activités par lesquelles nous agissons pour organiser notre monde de sorte que nous puissions y vivre aussi bien que possible<sup>127</sup> ». Tronto distingue quatre phases à la mise en place du *care* : la première, « se soucier de » ou *caring about*, « implique en premier lieu la reconnaissance de sa nécessité [celle du *care*]<sup>128</sup> ». Il s'agit de reconnaître, d'abord au sens d'identifier, la vulnérabilité d'autrui qui demande à être comblée. La deuxième et la troisième étape correspondent respectivement à la prise en charge, *taking care of*, et au « prendre soin », *care giving*. Ce sont des phases d'action, qui consistent dans un premier temps à déterminer le besoin exprimé spécifiquement et la meilleure réponse à ce besoin, puis dans un second temps à mettre en pratique cette réponse. Une particularité du *care giving* est qu'il « exige presque toujours de ceux qui prennent soin qu'ils aient un contact direct avec les objets du *care*<sup>129</sup> ». Le corps comme première instance de mise en lien entre donc à ce moment en jeu dans le *care*. Enfin, la quatrième phase est celle du *care receiving*, « recevoir le soin », qui « correspond à la reconnaissance de ce que l'objet de la sollicitude réagit au soin qu'il reçoit<sup>130</sup> ». Ici, l'emploi du terme « reconnaissance » est remarquable. Si elle est pensée, dans la première étape, comme un synonyme d'identification, cette nouvelle reconnaissance implique cette fois activement la personne

---

<sup>126</sup> J'emploierai ici « sollicitude » et « *care* » comme deux synonymes. En revanche, pour ce qui est de définir cette notion, je me référerai aux théories du *care* car c'est sous ce nom qu'elles ont majoritairement été transmises en France et en Allemagne.

<sup>127</sup> Joan TRONTO, *Un monde vulnérable : pour une politique du care* [1993], trad. Hervé MAURY, Paris, La Découverte, 2009, p. 14.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 149.

vulnérable, qui doit manifester une réaction au *care*. On peut ainsi pousser la réflexion autour du *care receiving* en l'incluant dans la reconnaissance (cette fois, dans le sens de l'attribution de valeur positive) comme processus réciproque et simultané.

Comme l'indique Tronto, « le *care* est à la fois une pratique et une disposition<sup>131</sup> », ce qui correspond au passage également à la notion d'être-sororal développée précédemment. Il s'agit en même temps d'une prise de conscience et d'une mise en pratique. Ce fait, couplé à l'inscription du *care* dans l'*Anerkennung*, met en lumière que le *care* repose donc sur l'interdépendance. En effet, chacun·e peut prendre conscience de la vulnérabilité d'autrui et donner une réponse à cette vulnérabilité, ce qui suggère que chacun·e puisse être, à un moment donné, vulnérable. C'est ce qu'explique Fabienne Brugère dans l'ouvrage qui a contribué à faire connaître les théories du *care* en France<sup>132</sup>, *L'Éthique du care*. Pour Brugère, la vulnérabilité n'est d'ailleurs pas uniquement synonyme de fragilité, mais aussi de « l'absence de permanence des identités<sup>133</sup> ». Cela souligne à plus forte raison l'importance d'inscrire le *care* dans le processus de reconnaissance entre les singularités, puisqu'il entre en résonance directe avec la contingence de l'identité observée chez la plupart des figures étudiées<sup>134</sup>.

Brugère enchaîne ensuite sur un aspect primordial de son éthique : « [elle] est d'autant plus compliquée à définir qu'elle est du côté du local, du contextuel, du proche<sup>135</sup> ». Comme le lien sororal précédemment analysé, le *care* trouve donc son application entre des personnes d'un même entourage physique. Cet aspect est à relier directement avec l'origine du *care*, que Brugère et les autres théoriciennes du *care* situent dans la féminité (hétéro)normaliste : « la sollicitude est également le lieu d'un marquage du genre, sollicitude attendue des mères et des femmes dans l'espace privé de la famille, dans des professions de soin très féminisées<sup>136</sup> ». Le *care* trouve donc paradoxalement une de ses pleines applications dans l'(hétéro)normalisme, particulièrement au sein de la famille ; d'ailleurs, sans être réellement nommé, le *care* est présent dans la première grande partie de ce travail, particulièrement dans les deuxième et troisième chapitres. Pourtant, comme pour toutes les notions mises à contribution jusqu'à présent, l'enjeu est de sortir le *care* du cadre de la norme pour le penser comme une manière de

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>132</sup> Comme pour la sororité, je m'appuie, en plus des œuvres phares des États-Unis, principalement sur les théories françaises du *care*. En effet, les textes allemands sont moins centrés sur une éthique que sur le travail du *care*, qui rassemble toutes les activités professionnelles (ou bénévoles) de soin. Ceci se révèle moins pertinent dans le cadre d'une réflexion autour du *care* comme notion philosophique. Voir à ce sujet Gabriele WINKER, *Care Revolution : Schritte in eine solidarische Gesellschaft*, Bielefeld, Transcript, 2015.

<sup>133</sup> Fabienne BRUGERE, *L'Éthique du care*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017, p. 64.

<sup>134</sup> Voir Chapitre 5, « Une réflexion sur l'identité : de l'importance de sa contingence ».

<sup>135</sup> Fabienne BRUGERE, *L'Éthique du care*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>136</sup> Fabienne BRUGERE, « "Faire et défaire le genre". La question de la sollicitude », *op. cit.*, p. 69.

revaloriser les singularités par le lien de sollicitude. C'est également de l'avis de Carol Gilligan. En effet, elle explique que le *care* est dénigré en tant qu'activité féminine jugée incompatible avec « le modèle du développement humain » basé sur la rationalité plutôt que sur le ressenti, comme le souligne justement Brugère qui s'inspire beaucoup de la philosophe américaine. Gilligan suggère précisément d'inverser les systèmes moraux et de penser le *care* comme une éthique pour tous·tes, qui permet de combler « une conception incomplète de la condition humaine, un oubli de certaines vérités concernant la vie<sup>137</sup> ».

Contrairement au corpus français, les textes allemands se centrent beaucoup plus sur la notion de *care* en lien avec un état psychologique fragile ou atypique. Les protagonistes de Roche et de Klüssendorf, Eli et April, manifestent toutes deux des troubles qui nécessitent le soin d'un·e thérapeute. Dans *Schoßgebete*, Eli exprime à plusieurs reprises sa reconnaissance envers madame Drescher, sa psychologue : « Je crois que je serais déjà morte plusieurs fois sans ma thérapeute. Psychiquement, elle m'a sauvé la vie si souvent. Ma fille Liza est parfaitement au courant : Maman va chez son drôle de médecin<sup>138</sup> » (S, 35). Ce passage révèle à la fois la position hiérarchique inhérente à cette forme de sollicitude plus professionnelle, en même temps que les raisons qui poussent Eli à consulter par la mention de sa fille : elle souhaite déplacer les problèmes de sa psyché à l'extérieur du foyer pour épargner ses proches (S, 55). La démarche de soin n'est donc pas entreprise dans le cadre de la vulnérabilité de l'individualité, mais pour ne pas risquer de fissurer l'ordre (hétéro)normaliste de la famille. D'ailleurs, ses interactions avec les autres patients, croisés dans la salle d'attente, démontrent les difficultés d'Eli à accepter sa propre vulnérabilité :

Der Patient kann mir nicht in die Augen gucken, wie uncool. Hey, wir sind doch alle geistesgestört, mach dir nichts draus, da muss man sich doch in die Augen gucken können, bei meiner netten Begrüßung. Oder schämt der sich etwa noch mehr als ich, dass er zum Therapeuten muss ? Ist ja im Grunde auch ärgerlich<sup>139</sup> ! (S, 40)

Le ton et les interpellations familières employées par Eli soulignent une certaine agressivité dans sa manière de réclamer de l'attention et de la reconnaissance. Certes, la protagoniste considère que tout le monde est « psychiquement perturb[é] ». Mais elle suggère aussi que la

---

<sup>137</sup> Carol GILLIGAN, *Une voix différente : pour une éthique du « care »* [1982], trad. Annick KWIATEK, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 12.

<sup>138</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts*, *op. cit.*, p. 41. « [...] ich glaube, ich wäre schon mehrmals gestorben ohne meine Therapeutin. Sie hat mir psychisch ganz oft das Leben gerettet. Meine Tochter Liza weiß ganz genau : Die Mama geht zu ihrer ominösen Ärztin [...] ».

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 47-48. « Le patient en question n'arrive pas à me regarder dans les yeux, c'est pas cool. Eh, on est tous psychiquement perturbés, t'en fais pas, tu peux quand même me regarder dans les yeux quand je te salue gentiment. Ou bien aurait-il encore plus honte que moi d'aller chez un thérapeute ? C'est vrai que c'est énervant à la fin ! ».

honte est le seul sentiment qui puisse être ressenti à cet égard, influencée en cela par la norme qui exclut toute condition psychologique instable – une illustration supplémentaire du lien entre norme et stabilité. En même temps, elle n’a aucune compassion pour le degré de honte exprimé par autrui. Cela est encore à relier aux divers rôles qu’elle occupe, notamment vis-à-vis de madame Drescher. Dans *L’Éthique du care*, Fabienne Brugère développe l’idée que le *care* n’implique pas immédiatement l’horizontalité entre les personnes. Au contraire, il représente « une possibilité de réciprocité contre les abus de pouvoir alors même que le point de départ est la différence ou l’écart dans la relation<sup>140</sup> ». Naturellement, la relation patiente-praticienne est basée sur cet écart. Il ne s’agit pas de reconnaissance à proprement parler puisqu’il y a absence de réciprocité ; madame Drescher tente simplement de donner à Eli les clés pour revaloriser son individualité. Par exemple, elle lui explique qu’elle ne doit pas se sentir coupable de vouloir rompre le contact avec sa meilleure amie si elle considère que cette relation est nocive pour elle (S, 261). Cette individualité pourrait alors être réinvestie dans les liens à l’extérieur du cabinet, si là aussi Eli ne souhaitait pas tenir le rôle de la « meilleure patiente » : « La plus intelligente, la plus drôle, la plus gentille, sa préférée. J’aimerais être cette patiente qui laisse sa thérapeute pénétrer le plus rapidement et le plus profondément dans sa psyché, pour qu’elle obtienne avec moi les meilleurs résultats aussi vite que possible<sup>141</sup> » (S, 52). Eli essaye ainsi de combler le manque logique d’horizontalité entre elle et sa psychologue, et instaure de ce fait un rapport hiérarchique, loin de servir le *care*, avec les autres patients.

« Je disparaissais quasiment dans mon désir de plaire. Je veux plaire à mon mari, à ma thérapeute, à mon enfant, à mes voisins, à mes amis. À la serveuse du café. Jusqu’à ce qu’il ne reste plus rien de moi<sup>142</sup> » (S, 171) : Eli expose ici une sorte de « Selbsttechnologie », une technologie du soi. Cornelia Klinger définit cette notion en opposition à la « Selbstsorge », le souci de soi. À l’origine, la technologie du soi est une forme déviante du souci de soi dans un contexte néolibéral. L’attention portée à soi-même n’est plus un moyen, mais un but. Elle s’effectue uniquement dans le sens de la mise en valeur de la production et de la consommation, confortant une vision de l’individu comme « entrepreneur de lui-même »

---

<sup>140</sup> Fabienne BRUGÈRE, *L’Éthique du care*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>141</sup> Charlotte ROCHE, *Petites morts*, *op. cit.*, p. 61. « Die Klügste, die Lustigste, die Bravste, die Beliebteste sein. Ich möchte die Patientin sein, die meine Therapeutin am schnellsten am weitesten reinlässt in die Psyche, damit sie die besten und schnellsten Erfolge mit mir erzielt ».

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 203. « Ich löse mich fast auf in dem Wunsch zu gefallen. Meinem Mann, meiner Therapeutin, meinem Kind, den Nachbarn, den Freunden. Der Kellnerin im Café. Bis nichts mehr von mir übrig bleibt ».



(« Selbstunternehmer<sup>143</sup> »). En refusant la nature du lien, basé sur le *care* et pas sur la productivité du statut de « meilleure patiente », Eli fait preuve d'une forme de technologie du soi non pas tournée vers la consommation et la production en contexte néolibéral, mais vers l'(hétéro)normalisme. Pour Sasha Roseneil, la clé de compréhension du *care* réside justement dans le décentrement des relations sociales en dehors de la famille et du couple hétérosexuel<sup>144</sup>. Cela se révèle une nouvelle fois complexe pour la protagoniste de *Schoßgebete*.

D'une manière semblable à Eli, la figure principale de la trilogie d'Angelika Klüssendorf est dans un état psychologique atypique, comme cela a déjà pu transparaître dans les chapitres précédents. Mais, contrairement au personnage principal de Roche qui prend en compte sa vulnérabilité sans l'accepter pleinement, April tarde à s'autoriser à demander de l'aide. Pour autant, elle perçoit très bien sa propre vulnérabilité, qui se reflète d'abord dans les liens qu'elle établit avec les animaux. On l'a vu, la protagoniste exprime régulièrement son animalité et met en lumière celle des autres pour tisser du lien avec iels. Mais elle se sent aussi proche d'animaux habituellement rejetés, comme lorsque sa mère l'enferme dans la cave et que la fille s' imagine entourée des insectes qu'elle observe dans *Brehms Tierleben* : grillon des champs, collembole, japyx, scarabée goliath, bombyx, éphémère, mites alimentaires (DM, 40). Quand elle fugue de chez elle et dort dans un jardin privé, elle fait la rencontre d'un chien menaçant au premier abord, mais qui semble surtout aveugle. Une reconnaissance animale, physique s'établit entre les deux êtres, notamment par l'odorat, puisqu'elle « le laisse la flairer et respire en même temps son odeur<sup>145</sup> » (DM, 46). La fille passera cette nuit-là blottie contre le chien, « dont elle sent le cœur battre sous sa main<sup>146</sup> » (DM, 47). Ce premier lien de reconnaissance réciproque entre la fille et une existence minorisée, car non-humaine, permet de réintroduire l'importance du corps, qui occupe une place primordiale pour appréhender le *care* dans la trilogie de Klüssendorf.

Avant de poursuivre sur les formes que prend la reconnaissance par le *care* ici, il est nécessaire de rappeler que la sollicitude ne va pas de soi pour la fille. La maltraitance physique de la part de la mère a notamment participé à la négation de sa propre corporalité. Cela l'empêche, par exemple, d'intervenir ou même d'éprouver de l'empathie lorsque c'est son frère

---

<sup>143</sup> Cornelia KLINGER, « Selbstsorge oder Selbsttechnologie? Das Subjekt zwischen liberaler Tradition und Neoliberalismus », dans Brigitte AULENBACHER et Maria DAMMAYR (éds.), *Für sich und andere sorgen : Krise und Zukunft von Care in der modernen Gesellschaft*, Weinheim, Beltz Juventa, 2014, p. 36-37.

<sup>144</sup> Voir Sasha ROSENEIL, « Mettre l'amitié au premier plan : passés et futurs féministes » [2006], trad. Françoise ARMENGAUD, *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 30, n° 2, Antipodes, 2011, p. 67.

<sup>145</sup> Angelika KLÜSENDORF, *La Fille sans nom*, op. cit., p. 54. « Sie lässt sich von ihm beschnuppern und atmet gleichzeitig seinen Duft ein [...] ».

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 55. « unter ihrer Hand kann sie sein Herz spüren ».

Alex qui est victime des coups et qu'elle est soulagée de ne pas en être (DM, 25). Une autre fois, elle baisse devant la classe entière le pantalon d'un camarade déjà exclu à cause de sa maladie pulmonaire, afin de provoquer le rire et d'obtenir un peu d'attention (DM, 69-70). Même lorsqu'elle a conscience de sa propre vulnérabilité, elle ne semble pas toujours encline à l'exposer. April confie ainsi qu'elle a mis au point une technique pour s'empêcher de pleurer en public, qui consiste à disséquer mentalement ses interlocuteur·rices (A, 45), autrement dit à nier le corps d'autrui en le morcelant.

Pourtant, dès ses premières années, la protagoniste fait parfois preuve d'une sensibilité à la vulnérabilité d'autrui, comme quand elle aide régulièrement la vieille femme aveugle, dont il est déjà question dans le quatrième chapitre, à traverser la rue et à se déplacer dans la ville. Là aussi, le *care* est synonyme d'action du corps, puisque la fille devient les yeux de la vieille dame. Mais si elle se sent si confortable avec son interlocutrice, c'est qu'elle peut inventer l'histoire d'un environnement familial aimant sans risquer de se trahir par le langage non verbal, et ainsi combler en partie la vulnérabilité dont elle a conscience. Un lien de reconnaissance par le *care* se tisse tout de même lorsque la vieille dame, avant de partir, lui glisse « ça va aller, mon enfant<sup>147</sup> » (DM, 61), attentive depuis le début au ton peu « décidé<sup>148</sup> » (DM, 60) de la fille. Ce passage est donc une bonne illustration des propos de Margrit Brückner, qui s'appliqueraient aux deux personnages : « la réconciliation avec sa propre faillibilité [...] rend intérieurement libre de percevoir ses propres carences et de créer un espace en soi pour endosser celle des autres<sup>149</sup> ».

Mais c'est surtout son séjour dans une clinique psychiatrique après sa tentative de suicide qui va contribuer à revaloriser son état mental atypique et la tourner définitivement vers les autres dans une démarche de sollicitude. À son arrivée, son rapport à la nourriture s'apaise, de même que celui aux autres patient·es : « elle éprouve un certain attachement pour les autres patients, qu'elle pourrait avoir pour des congénères<sup>150</sup> » (A, 50). Tant l'emploi du terme français « congénères » que celui de l'allemand « Wesensverwandte » sont remarquables. En français, « congénère » appartient à la sémantique biologique et caractérise plusieurs individus de la

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 70. « es wird alles gut, Kindchen ».

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 69. « entschlossen ».

<sup>149</sup> Margrit BRÜCKNER, « Geschlechterverhältnisse im Spannungsfeld von Liebe, Fürsorge und Gewalt », dans Margrit BRÜCKNER et Lothar BÖHNISCH (éds.), *Geschlechterverhältnisse : gesellschaftliche Konstruktionen und Perspektiven ihrer Veränderung*, op. cit., p. 119. « Die Aussöhnung mit der eigenen Fehlbarkeit [...] macht innerlich frei für das Wahrnehmen eigener Unzulänglichkeiten und ermöglicht einen inneren Raum, diejenigen anderer zu ertragen ». Trad. AD.

<sup>150</sup> Angelika KLÜSENDORF, *April*, op. cit., p. 58. « sie empfindet eine gewisse Zuneigung für die anderen Patienten, beinahe wie für Wesensverwandte ».

même espèce. Il est principalement usité pour désigner des animaux, ce qui renvoie une nouvelle fois à l'animalité comme premier moyen d'accès à autrui. Le mot allemand « Wesensverwandte » ne trouve pas d'équivalent français exact. Littéralement « proche par l'être », il fait directement allusion à l'état mental vacillant, la folie qui relie tous les patients dans leur façon d'être. April ressent ainsi une vraie connexion dans l'animalité mais surtout dans la démence, qu'elle va retrouver en dehors de la clinique, d'abord avec la vieille dame qui l'héberge, Fräulein Jungnickel. Tandis qu'elle retourne une dernière fois dans son logement avant de déménager, elle constate de nouveau l'insanité de sa colocataire qui parle avec son oiseau mort. April perd alors patience et lui jette un saladier rempli d'eau à la figure :

Eine Weile ist nur das Geräusch der platzenden Wassertropfen auf dem schwarzen Linoleum zu hören. Sie tauschen Blicke voller Verachtung, Anlass für eine handfeste Schlägerei. Doch dann muss April über sich selbst lachen, sie kann es nicht fassen, wie dämlich und schafsköpfig sie sich benimmt. Und das Unfassbare geschieht : Fräulein Jungnickel stimmt wiehernd in ihr Lachen ein, und plötzlich kommt sie April klein und zerbrechlich vor<sup>151</sup>. (A, 88)

En identifiant son propre comportement délirant à celui de Jungnickel, April perçoit pour la première fois la vulnérabilité de la vieille dame, reflet de la sienne. Une illustration parfaite de l'*Anerkennung* s'observe donc ici, rendue particulière par l'occurrence du participe présent « hennissant », rappelant que la reconnaissance s'effectue, chez April, sur le plan de l'animalité.

Ce lien de reconnaissance par la folie ne s'établit pas qu'avec des femmes, il se fait aussi avec des inconnus dans la rue, notamment avec un homme qui lui apparaît comme « son jumeau masculin<sup>152</sup> » (A, 170). Comme elle, cet homme qu'elle appelle Artur est en constant mouvement : « il saute, gigote, boxe, fait un saut écart d'un seul mouvement<sup>153</sup> » (A, 171). Mais, surtout, elle lui donne ce nom car « elle a connu un jour un chien sans maître qu'on nommait ainsi<sup>154</sup> ». Encore une fois, la reconnaissance ne peut se défaire de l'animalité ni d'une corporalité active qu'April éprouve également. D'ailleurs, bien qu'elle ne communique pas avec Artur, elle aimerait pouvoir lui dire « laisse tomber<sup>155</sup> ». Ce « lass doch » semble être un

---

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 100-101. « Un moment, on n'entend que le bruit des gouttes d'eau qui s'écrasent sur le linoléum noir. Elles échangent des regards pleins de mépris, une occasion suffisante pour en venir aux mains. Mais à cet instant April ne peut s'empêcher de rire d'elle-même, elle [ne peut pas croire] qu'elle se comporte d'une façon aussi bête, aussi niaise. Et l'inconcevable se produit : Mlle Jungnickel se joint en hennissant à son rire, et soudain April la voit petite et fragile ». J'ai modifié la partie de la traduction entre crochets, car cette traduction de « sie kann es nicht fassen » me semble plus pertinente que l'originale « elle n'arrive pas à comprendre ».

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 196. « ihr männlicher Zwilling ».

<sup>153</sup> *Ibid.* « wenn er springt, strampelt, boxt, mit einem einzigen Ausfallschritt die Grätsche macht ».

<sup>154</sup> *Ibid.* « sie kannte einmal einen herrenlosen Hund, der so gerufen wurde ».

<sup>155</sup> *Ibid.* « Lass doch ».

appel à continuer de se mouvoir et de profiter de cette liberté individuelle, sans maître, même si April a conscience qu'en raison de sa particularité, Artur est (in)visibilisé.

La protagoniste de Klüssendorf est donc également sensible aux injustices subies par les personnes minorisées. Elle va réinvestir la sollicitude qu'elle ressent dans le sens de l'éthique du *care* développée par Brugère, « en réinvestissant le champ de la psychologie du développement et des âges de la vie pour défendre l'expression d'une voix morale étouffée, et qui renoue avec les vies ordinaires, les indécisions, les difficultés à trancher malgré toute une vie psychique canalisée par le surmoi moral<sup>156</sup> ». En effet, le fait de se trouver dans le même état psychologique que les autres patient·es participe dans un premier temps d'une horizontalité éprouvée, qui va pousser April à défendre la cause des vieilles patientes. Elle questionne ainsi une vision du *care* exclusivement axée sur la hiérarchie et dénigrant justement certains âges de la vie qui, comme l'indique Silke van Dyk, doivent pourtant servir de base à la revalorisation d'une éthique de la sollicitude plus interdépendante<sup>157</sup>. Dès le début de son séjour à la clinique psychiatrique, April s'étonne du traitement qu'une des infirmières réserve à ces patientes âgées :

Das sind nur orientierungslose Langzeitpatienten, erklärt ihr eine junge, hübsche Pflegerin, als stünden diese Frauen in der Hierarchie ganz unten. April fragt sich, warum die Pflegerin hier arbeitet, wenn sie so abfällig über die Kranken redet<sup>158</sup>. (A, 47)

Ce passage révèle qu'April n'envisage pas uniquement le *care* comme une activité (professionnelle), mais d'abord comme une éthique, une disposition à l'égard des personnes plus vulnérables. Par la suite, sur une demande de son psychologue, elle accepte de remplacer une thérapeute malade et de diriger elle-même un groupe de parole. Mais elle est forcée d'abandonner assez rapidement l'initiative, les autres patient·es ne voyant qu'en elle une folle de plus (A, 56). « Le chahut ne la surprend pas, de quel droit a-t-elle changé de camp, ou, ainsi que Paula le lui explique plus tard, a-t-elle porté atteinte aux hiérarchies [...]»<sup>159</sup> : pourtant, ce sont justement ces hiérarchies, uniquement envisagées comme étant fixes, qui tuent. April a presque de l'admiration quand Paula lui confie qu'elle pense que les vieilles personnes

---

<sup>156</sup> Fabienne BRUGÈRE, *L'Éthique du care*, op. cit., p. 8.

<sup>157</sup> Voir Silke VAN DYK, « Zur Interdependenz und Analyse von Alter(n) und Geschlecht. Theoretische Erkundungen und zeitdiagnostische Überlegungen », dans Tina DENNINGER et Lea SCHÜTZE (éds.), *Alter(n) und Geschlecht : Neuverhandlungen eines sozialen Zusammenhangs*, Münster, Westfälisches Dampfboot, 2017, p. 39.

<sup>158</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *April*, op. cit., p. 54. « Ce sont toutes des pensionnaires de long séjour qui ont perdu tout repère, explique une jeune et jolie infirmière, comme si ces femmes se trouvaient tout en bas de la hiérarchie. April se demande pourquoi cette infirmière travaille ici alors qu'elle parle d'une façon aussi dépréciative des malades ».

<sup>159</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *April*, op. cit., p. 64. « Der Tumult kommt für sie nicht überraschend, welches Recht hatte sie, das Lager zu wechseln, oder, wie Paula ihr später erklärt, die Hierarchien zu verletzen [...] ».

devraient mourir dès soixante ans, tant elle est subjuguée par un tel aplomb. Toutefois, elle change d'avis lorsqu'elle retrouve une des vieilles patientes dont elle s'occupe sur son temps libre dans la baignoire, « frigorifiée », « diaphane », « assise depuis des heures dans l'eau froide<sup>160</sup> » (A, 57). La négligence de ce corps qui devient encore plus fragile qu'il ne l'est va pousser April à entrer elle-même en action, en se rebellant physiquement contre cette hiérarchie indifférente et incarnée par Paula.

April knallt ihr eine, sie kann nicht anders. Paula hält sich zuerst ungläubig die Wange und stößt ein kehliges Lachen aus, doch dann beginnt sie zu heulen, steht da und heult hemmungslos, und nach einer Weile packt April die heulende Paula und nimmt sie unbeholfen in die Arme<sup>161</sup>. (A, 57)

Son corps rejette de manière spontanée et irrémédiable l'idée de vies qui vaudraient moins que d'autres. La disposition au *care* s'exprime d'ailleurs paradoxalement par la violence. Elle essaye de dominer la relation hiérarchique avec le personnel hospitalier justement en se faisant la porte-parole, et donc en occupant *momentanément* une position supérieure par rapport aux femmes qu'elle défend. Cependant, en portant également de la sollicitude physique à celle dont elle condamne le comportement méprisant et qui semble elle-même le regretter, elle déstabilise la hiérarchie et prouve qu'elle ne peut rester fixe sans abîmer les liens entre les individus. Dès lors, il n'est pas étonnant que, des années plus tard, ses hallucinations la fassent interagir avec le fantôme de Faye Dunaway, l'actrice qui interprète Laura Mars dans le film de 1978 *Les Yeux de Laura Mars* (JS, 36). En effet, Laura Mars est une photographe qui se sert de son art pour révéler les violences du monde qui l'entoure, notamment sexistes. Par la suite, elle a des visions de personnes qui meurent autour d'elle et tente d'empêcher ces meurtres. April s'inspire clairement d'un personnage de fiction à son image. Elle a elle-même des hallucinations qui la rendent vulnérable et utilise son art pour dénoncer les violences qu'elle constate sur elle et sur autrui en les représentant, pas par le biais de la photographie, mais par celui de l'écriture.

■ ■ ■

Pour conclure, ce chapitre est une première occasion d'élargir le sujet de cette recherche au-delà des individualités en elles-mêmes pour aller explorer les liens tissés entre elles. Dans un premier temps, j'en ai exposé certaines conditions, comme la politisation de l'identité. Il s'avère

---

<sup>160</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *April, op. cit.*, p. 65. « Das ändert sich, als April an einem Abend den Waschraum betritt und die weißhaarige Frau in der Badewanne sitzen sieht, durchsichtig vor Kälte. Sie sitze schon seit Stunden im kalten Wasser [...] ».

<sup>161</sup> *Ibid.* « April lui colle une gifle, elle ne peut pas s'en empêcher. Paula, d'abord incrédule, se tient la joue et lâche un rire de gorge, puis se met à pleurer ; elle est là, qui pleure sans plus de retenue. Au bout d'un moment April empoigne l'infirmière en larmes et la prend maladroitement dans ses bras ».

ainsi que, dans le sens qu’Arendt donne au politique en tant que création d’un espace commun, l’agir et le parler permettent la perception et la performance de la singularité dans l’espace public, à partir du moment où ils sont révélateurs de l’identité. Cette forme de politisation devient alors l’endroit de la liberté individuelle d’entreprendre – notamment des relations avec autrui. Par contre, quand l’agir et le parler opèrent contre une facette de l’identité, ils ne sont gage d’aucune liberté. Au mieux, l’épanouissement reste en suspens, comme dans *Schoßgebete*.

On ressent ainsi l’influence de cette (dé)politisation dans les liens étudiés que constituent l’être-sororal, puis la sororité de corps et d’action. La performance de la singularité dans l’espace d’apparition permet aux figures littéraires de se positionner plus facilement dans une relation d’horizontalité relative par rapport à l’autre féminin et de répondre par leur corporalité aux besoins individuels et immédiats exprimés. Comme pour la politisation, les trilogies de Desportes et Klüssendorf exposent quasiment le même point de vue de cette sororité de corps et d’action qui met la singularité à l’honneur, bien qu’elle soit plus souvent accompagnée en même temps d’une prise de conscience de l’oppression commune et d’une cristallisation autour de la violence dans *Vernon Subutex*. La protagoniste du roman de Roche, quant à elle, demeure dans l’ambivalence, entre volonté et finalement incapacité à tisser des liens en dehors de l’(hétéro)normalisme, une position que l’on peut clairement imputer au féminisme pop qui imprègne l’œuvre de Roche.

Enfin, les figures littéraires étudiées donnent l’occasion de questionner la nécessité d’une horizontalité entre les singularités. Ce chapitre élargit le spectre des relations au-delà des personnages féminins vers les personnages issus d’autres minorités de genres, sexuelles, de classes ou montrant un état psychologique atypique. Il prouve ainsi l’importance capitale du corps dans le faire-lien et surtout dans le processus de reconnaissance, attribuant une valeur à tous les corps proches les uns des autres dans ce qui fait leur spécificité. Par son aspect local, le *care*, notamment illustré par le corpus allemand qui met justement en scène des figures mentalement vulnérables, trouve donc une place de choix dans le continuum *queer*. Ce continuum, comme sa désignation l’indique, souligne la continuité des liens d’interdépendance qui, comme les identités, sont constamment mouvants, assurant ainsi le renouveau du politique cher à Arendt<sup>162</sup>. En y intégrant cette éthique de la sollicitude, encore considérée comme l’éthique des « faibles », le continuum déstabilise par conséquent la fixité des hiérarchies vers des rapports *momentanément* verticaux, avant tout mobiles comme le corps en action, au service de la vulnérabilité et de la reconnaissance de chacun-e.

---

<sup>162</sup> Voir Hannah ARENDT, *Vita activa, op. cit.*, p. 167.

# Enfin : des singularités plurielles aux pluralités singulières

Dans *Ces corps qui comptent*, Judith Butler explique :

La dimension « performative » de la construction réside précisément dans la répétition forcée des normes. En ce sens, ce n'est pas seulement qu'il y a des contraintes qui pèsent sur la performativité, c'est plutôt que ces contraintes exigent d'être repensées comme la condition même de la performativité<sup>1</sup>.

Le premier chapitre de cette partie se penche expressément sur cette vision paradoxale du genre comme lieu de toutes les performances possibles de la norme. Cela vient corroborer l'idée, déjà évoquée dans la première partie, d'un éloignement irrémédiable de l'(hétéro)normalisme fixe. Le corpus de textes allemands dépeint une distanciation plutôt subtile, visible dans les stratégies de réinvention des normes de genres et de sexualités. Si on ne peut parler de pratiques *queer*, car les protagonistes ne se réclament pas de la culture qui leur est associée et parce que l'influence de l'(hétéro)normalisme reste prégnante, on observe, dans la trilogie de Klüssendorf, des pratiques de réinvention notamment en lien avec la vulnérabilité mentale d'April. Chez Eli de *Schoßgebete*, les pratiques de réinvention, notamment de l'hétérosexualité conjugale par des relations lesbiennes occasionnelles, sont d'autant plus frontales qu'elles sont contrebalancées par un poids encore plus important de l'(hétéro)normalisme. En revanche, le corpus de textes français s'inscrit, lui, directement dans la pensée *queer*. En effet, il met en scène des figures qui parodient les normes de genres et de sexualités pour donner naissance à des identités à la fois singulières et désessentialisées. Les corps trans principalement déstabilisent franchement le système sexe/genre et offrent des représentations qui, selon Sam Bourcier, sont précieuses pour sortir de la réification<sup>2</sup>. Déjà là, le corps prend son importance, contrairement à l'idée courante d'une matérialité biologique incompatible avec la performance. Quoi qu'il en soit, les romans étudiés dans la perspective des genres et des sexualités comme performances introduisent une réflexion sur la notion d'identité. Ils remettent en question sa fixité, induite notamment par l'(hétéro)normalisme. Si le corpus français, plus axé sur la pensée *queer*, permet logiquement un développement plus approfondi de la contingence de l'identité, le corpus allemand n'est

---

<sup>1</sup> Judith BUTLER, *Ces corps qui comptent*, op. cit., p. 147.

<sup>2</sup> Voir Sam BOURCIER, *Sexpolitiques. Queer Zones 2*, op. cit., p. 223.

pourtant pas en reste. Des divergences s'observent cependant entre les deux récits. Tandis que la protagoniste de Klüssendorf part de sa propre animalité polymorphe pour questionner l'immuabilité de son identité, l'enjeu de la fixité pour le personnage de Roche se situe au contraire dans le maintien d'une bonne condition psychologique, en lien direct avec l'ordre familial (hétéro)normaliste. Enfin, une grande importance intersectionnelle est accordée tout au long de ce chapitre et des interrogations qu'il soulève. Bien que Nina de *Garçon manqué* parvienne à déconstruire l'imbrication genre-race-sexualité, c'est-à-dire non pas à les penser séparément mais de manière contingente, en acceptant les rapports mouvants entre chaque facette de son identité, l'exercice reste difficile en raison des discriminations racistes telles que les expérimente Şaziye dans *Granatapfelsplitter*.

Les figures littéraires à l'étude se distinguent donc en tant que singularités plurielles, tant par leur nombre que par la contingence de leur identité et de leurs pratiques. Dans cette continuité, le deuxième chapitre de cette partie vise ainsi à « convertir » ces singularités plurielles en pluralités singulières, en se concentrant sur les liens entre ces singularités. D'abord, j'ai établi que les protagonistes évoluent dans un espace commun d'apparition, le lieu de l'être-ensemble selon Hannah Arendt. La première étape de la création de liens consiste à rendre cet espace politique en politisant précisément son identité, c'est-à-dire en performant son individualité dans toute sa pluralité, tout en étant capable de percevoir celle d'autrui. De cette politisation de l'identité découlent les différentes manières qu'ont les figures littéraires de tisser des relations, premièrement avec les femmes qui les entourent. Les formes de sororité observées placent elles aussi le corps au centre des interactions. Le corpus français comme la trilogie de Klüssendorf présentent une sororité de corps et d'action, qui s'accompagne également, dans le cas de *Vernon Subutex*, de la prise de conscience de l'oppression commune, mais qui ne repose pas exclusivement sur cette idée. *Schoßgebete* se situe encore une fois en porte-à-faux de la sororité de corps et d'action, même si le biais pop-féministe à l'œuvre porte lui aussi sur la corporalité. Cette sororité corporelle est elle-même une forme de reconnaissance, dans le sens du mot allemand *Anerkennung* qui implique l'attribution d'une valeur, un processus local, réciproque et simultané qui permet la conscience de soi. Toutefois, la reconnaissance n'est pas un procédé exclusivement « féminin ». L'élargissement aux autres personnages présents dans les différents récits s'avère donc essentiel, qu'il s'agisse de figures aux pratiques et aux positionnements *queer*, appartenant à d'autres minorités, notamment de classe<sup>3</sup>, ou montrant

---

<sup>3</sup> On n'exclut pas les minorités raciales, même si elles sont moins présentes dans le sixième chapitre et notamment dans la partie sur la sollicitude dans le continuum *queer*.



une vulnérabilité mentale. Tandis que la trilogie despentienne met plutôt en lumière les liens des corps *queer* et singuliers en mouvement, sans pour autant mettre de côté la sollicitude, le corpus allemand donne une place privilégiée au *care*, car il insiste plus particulièrement sur la vulnérabilité psychologique de ses personnages. Même si Eli éprouve encore une fois des difficultés à interroger le *care* en dehors des normes, les deux trilogies questionnent la nécessité de l'horizontalité dans les rapports de reconnaissance, surtout de la vulnérabilité. De cette façon, elles pointent vers l'existence d'un continuum *queer*, dont les liens sont continuellement renouvelés par l'interdépendance des singularités qui le composent. Il est surtout basé sur les mouvements des corps qui interagissent entre eux et sur la mobilité des positions verticales entre les individus, constamment déstabilisées par la sollicitude.

Pour finir, Miguel Benasayag déclare :

« L'homme [sic !] est-il libre ? » ne peut trouver de réponse, car la question de la liberté humaine se traite en terme [sic] de devenir libre, par l'assomption de la liberté de la situation, et non de par un libre arbitre imaginaire. La liberté n'est pas quelque chose qu'on puisse posséder, pas plus qu'on ne peut être libre de faire ceci ou cela. La liberté n'est pas un « droit », elle est ce défi situationnel auquel l'homme peut participer, dans un « devenir libre », sans que ce devenir n'advienne à un point d'arrivée<sup>4</sup>.

La liberté individuelle d'entreprendre, la « Freiheit zu » dont il était question au début de cette partie, correspond donc finalement à la capacité constamment questionnée et construite de créer du lien par le biais de la réinvention de la norme, de singularité à singularité, vers une forme de pluralité. Même lorsqu'elle semble prendre la forme solitaire de l'écriture – c'est par exemple le cas d'April qui, à la fin de la trilogie de Klüssendorf, se recoupe avec la narratrice – le lien persiste du personnage aux lecteur·rices.

---

<sup>4</sup> Miguel BENASAYAG, *Le Mythe de l'individu*, op. cit., p. 124.

# Partie III : Des personnages aux lecteur·rices, l'influence de la fiction sur la « réalité »

*April sitzt stundenlang vor dem Schreibtisch, ohne einen Satz zu schreiben, aber sie hält es aus. Sie erinnert sich, dass sie im Kinderheim, wenn sie nicht einschlafen konnte, Geschichten erzählt hat, um die anderen wach zu halten<sup>1</sup>. (JS, 88)*

## Au commencement : les individualités féminines et la littérature

Pour la dernière partie de ce travail de recherche, axée sur la théorie et l'étude des réceptions, je propose exceptionnellement d'aborder la question non pas du point de vue théorique, mais sous un angle plus littéraire. Cette démarche inédite permettra néanmoins d'introduire quelques notions importantes.

Dans la partie précédente, je me suis intéressée aux moyens d'expression de l'individualité, parmi lesquels la réinvention des genres et des sexualités et le lien entre singularité et collectif. Les figures puisent aussi en la littérature une grande source d'inspiration singulière. Le personnage d'April en est l'illustration la plus flagrante. On l'a vu, l'écriture entraîne la politisation de l'individualité chez la protagoniste de Klüssendorf. Pourtant, le milieu littéraire est parfois difficile d'accès. Lorsqu'elle tente d'intégrer les salons et cafés littéraires essentiellement peuplés d'hommes, April doit essayer les « regards ni insistants ni scrutateurs, plutôt moqueurs<sup>2</sup> » (A, 72) de Hans, qui se demande si elle connaît d'autres livres de Camus que celui qu'elle est en train de lire. Ce doute quant à la légitimité de la protagoniste se répercute

---

<sup>1</sup> Trad. AD : « April est assise à son bureau, sans écrire une seule phrase, mais elle tient bon. Elle se souvient qu'au foyer pour enfant, lorsqu'elle ne parvenait pas à s'endormir, elle racontait des histoires pour tenir les autres éveillés ».

<sup>2</sup> Angelika KLÜSENDORF, *April*, op. cit., p. 82. « Keine aufdringlichen oder abschätzenden, eher spöttische Blicke ».

directement sur sa perception d'elle-même en tant qu'artiste. En effet, elle ne parvient même pas à se nommer comme telle (A, 63) et se considère comme une « imposteuse<sup>3</sup> » (JS, 18). De même, April envie la folie chez les écrivaines qu'elle admire, mais la juge néfaste pour son propre travail d'écriture (A, 87). On retrouve ces problèmes de légitimité chez les personnages de Lydia et de Pamela dans *Vernon Subutex*. Leurs individualités semblent incompatibles avec l'activité littéraire. En effet, Lydia se positionne sur un marché de niche encore plus masculin : « Une meuf dans le rock. Quoi qu'elle fasse ou écrive, elle se fait traiter de tarée et d'incompétente » (VS, 182). Quant à Pamela, elle ne peut pas se lancer dans la production littéraire sans abandonner la culture pornographique dont elle est imprégnée :

Pamela cherche le livre qu'elle doit écrire depuis des années. Toutes les stars du X qui comptent ont publié au moins un livre. Elle refuse d'être la seule hardeuse hexagonale qui ne fréquente pas les librairies pour faire des signatures. Elle a longtemps caressé le projet d'une biographie de Gypsy Rose Lee, puis elle a laissé tomber, vaincue par le manque d'enthousiasme que suscitait son projet. (VS1, 188)

Gypsy Rose Lee est une artiste burlesque américaine très célèbre pour ses spectacles d'effeuillage. Elle était écrivaine et avait donc aussi une activité littéraire à côté de ses occupations artistiques érotiques. L'avortement du projet de biographie de Pamela est par conséquent une double condamnation : de l'actrice pornographique en dehors du milieu littéraire et de l'artiste érotique à l'oubli.

L'écriture est ainsi un lieu difficilement accessible de performance de l'individualité. Toutefois, l'activité littéraire ne consiste pas uniquement en l'écriture : la lecture en constitue une part remarquable dans le corpus. Certes, les protagonistes lisent rarement des femmes<sup>4</sup>. Mais la lecture se présente telle que l'envisage Marielle Macé, comme un processus d'individuation qui « repose sur la conviction que la lecture arrive à des individus, requiert des individus pour avoir lieu et met également en jeu, en chacun, le fait d'être un individu<sup>5</sup> ». La

---

<sup>3</sup> « Hochstaplerin ». Trad. AD.

<sup>4</sup> Dans la trilogie de Klüssendorf, Else Lasker-Schüler est la seule écrivaine connue mentionnée. Dans *Mémoire de fille* d'Annie Ernaux, qui sera prochainement introduit, il est question de Colette et Françoise Sagan, mais uniquement pour souligner que leurs écrits sont en décalage avec une réalité (hétéro)normaliste (aucun titre des deux auteures n'est cité). Seule la lecture du *Deuxième Sexe* de Beauvoir est évoquée positivement, dans le sens d'un apport à l'individualité. Une autre exception mentionnée est celle du roman de Christiane Rochefort, *Le Repos du guerrier*, mais encore une fois en termes péjoratifs. La protagoniste parle également d'*Autant en emporte le vent*, mais ne nomme pas son auteure, Margaret Mitchell. Sinon, les ouvrages cités sont tous ceux d'hommes : Sartres (*L'Âge de raison*), Hugo (*Les Misérables*), Camus (*L'Étranger*), Dostoïevski (*Le Sous-sol*), Proust (*À la recherche du temps perdu*). Bien que la lecture du *Deuxième Sexe* soit la plus fondamentale dans le roman, les lectures majoritairement valorisées sont tout de même les textes des écrivains.

<sup>5</sup> Marielle MACE, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011, p. 17.

réciproque est pareillement vraie : toujours pour Macé, l'individuation incarne « le moteur et l'horizon de l'expérience de lecture<sup>6</sup> ».

Ce double enjeu de la lecture est omniprésent dans la trilogie de Klüssendorf, dès le premier tome. L'incipit s'ouvre sur une image de la fille qui jette des excréments par la fenêtre. Elle appelle cette activité « l'attaque des bêtes puantes<sup>7</sup> » (DM, 8), qui sonne comme le titre pastiché d'un conte sur sa propre histoire. Cette impression est confirmée plus loin lorsqu'elle raconte son « rêve éveillé ». Elle s'y voit sortir de la misère en devenant « championne de la fauche » et « reine du marché noir<sup>8</sup> » (DM, 12), des dénominations qui parodient celles des personnages de contes de fées et qui contribuent à souligner son individualité. L'imagination de la fille est connectée à l'univers du conte. Ce n'est donc pas un hasard si, tout au long de la trilogie, elle relit régulièrement le conte des frères Grimm *Das kluge Gretel*<sup>9</sup>. Le récit présente la cuisinière Gretel, qui doit préparer deux chapons pour un dîner donné par son maître avec un autre invité. Cependant, comme les convives tardent à arriver, elle ne résiste pas et mange le repas à elle seule, puis manipule les deux hommes pour s'en sortir indemne. Entre la fille et Gretel s'établit une claire identification, que l'on peut résumer selon les termes de Vincent Jouve. Pour le chercheur, « [...] il est à peine métaphorique de parler d'une "présence" du personnage à l'intérieur du lecteur<sup>10</sup> ». La première mention du conte de Grimm coïncide avec la séquestration de la fille au sous-sol, lorsqu'elle entend les livreurs de lait approcher et qu'elle « pense à son conte préféré, dans lequel l'intelligente Gretel engloutit deux chapons grillés<sup>11</sup> » (DM, 41). Dans *April*, la protagoniste se remémore cet instant : « À la lecture de [*Margot-la-malice*], son [conte] préféré, elle se sent replongée dans son enfance, quand, punie, elle était enfermée à la cave et qu'il l'aidait à [chasser] la faim<sup>12</sup> » (A, 12). La lecture vient ici combler des sensations corporelles par le biais de l'identification au personnage : la fille s'imagine être

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>7</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *La Fille sans nom*, *op. cit.*, p. 10. « der Angriff der Stinktiere ».

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 15. « Tagtraum », « Meisterdiebin », « Schwarzmarktkönigin ».

<sup>9</sup> Traduit sous le titre français « Margot-la-Malice ».

<sup>10</sup> Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 41.

<sup>11</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *La Fille sans nom*, *op. cit.*, p. 48. « [...] denkt an ihr Lieblingsmärchen, in dem das kluge Gretel zwei gebratene Hühner verspeist ».

<sup>12</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *April*, *op. cit.*, p. 15. « Wenn sie "Das kluge Gretel", ihr Lieblingsmärchen, liest, fühlt sie sich in ihre Kindheit zurückversetzt, als sie zur Strafe in den Keller gesperrt wurde und sich mit diesem Märchen den Hunger vertrieb ». J'ai modifié la traduction à deux points précis : sur la traduction du conte, « *Gretel la maligne* », qui ne correspond pas au titre français officiel ; sur la traduction française du verbe « vertreiben », qui donne « oublier ». Je lui préfère le terme « chasser », car l'original allemand induit une action du souvenir de la lecture dans le fait de repousser la sensation de faim, qu'on perd si on emploie le verbe « oublier », plutôt passif.

Gretel et manger les volailles. La « force perlocutoire » du texte, définie par Jouve comme « sa capacité à agir sur le lecteur<sup>13</sup> », se manifeste de manière clairement physique.

On retrouve cette « action de lecture<sup>14</sup> », synonyme de la « force perlocutoire » employé par Éric Benoit, dans le roman d'Annie Ernaux *Mémoire de fille*. Le récit prend place entre le temps présent et les années 1958-1962. La narratrice y retrace l'histoire de « la fille de S » qui, à l'âge de dix-huit ans, quitte pour la première fois le foyer familial rural pour occuper un poste de monitrice dans une colonie de vacances. Heureuse à l'idée de vivre ses premiers émois amoureux, elle y passe effectivement sa première nuit avec un homme, mais sous la forme d'un viol qui la hantera pendant les deux années qui suivent cet été 1958. La protagoniste est d'un naturel studieux et très attachée à l'univers des livres, par lesquels elle pense d'ailleurs connaître le monde réel (MF, 28). Quelque temps après le viol, elle va justement être confrontée à une figure littéraire qui lui rappelle sa propre expérience : « Le trouble violent et la quasi-nausée du roman de Christiane Rochefort *Le repos du guerrier* [sic], comme si c'était elle l'héroïne, cette soumise » (MF, 131). Là encore, la lecture a des effets physiques manifestes sur la fille de S, qui traduisent cette fois la répulsion de l'identification au personnage.

Les deux exemples viennent ainsi appuyer les propos de Marielle Macé, selon qui la lecture est avant tout une expérience du corps : « le vécu corporel n'est pas ici l'obstacle à la construction du sens, mais le fondement inaliénable de l'herméneutique, parce que l'expression est irrésistiblement évocatrice, investie par le lecteur<sup>15</sup> ». Les sensations physiques ancrent donc la lecture comme une activité réelle, notamment par le biais de l'identification aux personnages. Mais dans l'action de lecture, l'identification peut aussi se jouer au niveau des situations rencontrées et vécues dans l'univers fictif. Michel Picard, dans son ouvrage *La Lecture comme jeu*, est d'ailleurs plutôt de cet avis :

On s'« identifie » non à un personnage, comme on le croit généralement, mais à un personnage en situation. Cette appropriation singulière à quoi pousse le besoin de lire conduit [...] à intégrer temporairement, comme pour les essayer, des *situations*, dont les héros ont seulement pour fonction de dessiner les contours<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 14.

<sup>14</sup> Éric BENOIT, « Introduction à une énergétique de la réception », dans Éric BENOIT (éd.), *Effets de lecture : pour une énergétique de la réception*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2019, p. 11.

<sup>15</sup> Marielle MACE, *Façons de lire, manières d'être*, op. cit., p. 59.

<sup>16</sup> Michel PICARD, *La Lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Minuit, 1986, p. 93-94. L'auteur souligne. En ce qui concerne l'identification aux situations plutôt qu'aux personnages, j'y reviendrai un peu plus loin. Mais je pense que les deux peuvent se produire et qu'elles ne sont pas incompatibles.

Dans sa perception de l'amour, la fille de S souhaite justement pouvoir assimiler son vécu à celui de deux figures des *Misérables*, Cosette et Marius, dont elle a retenu le passage qui décrit leur première nuit : « “Sur le seuil des nuits de noce un ange est debout, souriant, un doigt sur la bouche. L'âme entre en contemplation devant ce sanctuaire où se fait la célébration de l'amour”. Comment faire pour retrouver l'imaginaire de l'acte sexuel tel qu'il flotte dans ce moi au seuil de la colonie ? » (MF, 31). Le désir d'identification à cette situation fictive est directement lié à une volonté de conformité (hétéro)normaliste. La réaction de la protagoniste le prouve, quand elle découvre que, malgré les multiples tentatives infructueuses de pénétration, le sang coule et marque le dépuclage<sup>17</sup> :

H est, cette fois, réellement, son amant. Son amant de toute éternité. Joie, paix, le don de soi est accompli. [...] Seuls les mots mystiques sont à la hauteur pour ce que ressent la fille de S. C'est dans des romans devenus illisibles, des feuilletons féminins des années cinquante, non chez Colette ou Françoise Sagan, qu'on peut approcher le caractère immense, la portée démesurée de la perte de la virginité. De l'irréversibilité de l'événement. (MF, 79)

Le corps valide l'entrée dans l'(hétéro)normalisme, qui en devient ainsi sacralisé. La jeune fille est dans l'impossibilité de retrouver, dans les textes de Colette et de Françoise Sagan, une expérience similaire à celle vécue et à laquelle elle pourrait s'identifier. En effet, Colette et Sagan, en plus d'être deux des rares auteures citées dans *Mémoire de fille*, partagent le point commun non négligeable d'être toutes les deux bisexuelles et d'écrire sur cette thématique. Elles s'écartent donc de l'(hétéro)normalisme et ne répondent pas au besoin du personnage de se raccrocher à une réalité vécue fictivement pour légitimer sa propre expérience. C'est ce que suggère le changement de ton entre le début et la fin de l'extrait. On passe du registre du divin à celui de la perte, contenu en premier lieu dans la critique sous-jacente de l'adjectif « démesurée », prêté à l'importance de la virginité. De plus, la phrase non verbale vient acter l'irrémediabilité de la transformation.

La protagoniste d'Ernaux cherche donc des textes qui font écho à son vécu, ce qui confirme les pensées d'Yves Ansel : « J'aime les livres qui “me parlent”, qui vont dans le sens de mes inclinations partisans<sup>18</sup> ». De la même manière, les lectures récurrentes d'April sont en

---

<sup>17</sup> Le dépuclage ne se résume pas à la dimension vaginale. C'est le sens que lui donne la protagoniste d'Ernaux, dans le souhait d'une conformité (hétéro)normaliste. Mais le dépuclage signifie avant tout le fait de faire l'amour pour la première fois, ce qui ne nécessite pas obligatoirement de pénétration vaginale.

<sup>18</sup> Yves ANSEL, « Pour une socio-politique de la réception », *Littérature*, vol. 157, n° 1, Armand Colin, 2010, p. 100. Ces propos rappellent ceux de Virginie Despentes au micro de Victoire Tuaillon. Pour Despentes, il est aussi important de lire des textes en fonction de ses inclinations personnelles que de se confronter à des récits qui sortent les lecteur·rices de leur zone de confort. Voir Victoire TUAILLON, « Virginie Despentes – Les jolies choses

lien étroit avec son histoire singulière. Son attachement au roman d'Agota Kristof *Das große Heft*<sup>19</sup>, qu'elle lit constamment et qu'elle offre aussi à ses connaissances (JS, 19), se justifie par rapport au vécu des protagonistes. Les héros, des jumeaux, doivent en effet survivre aux sévices de leur grand-mère. Un autre exemple significatif de la relation entre histoire personnelle et histoire fictive réside dans *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas. April se projette dans le livre dès l'enfance, et pour cause : alors que le roman de Dumas conte le récit d'Edmond Dantès, injustement condamné et s'évadant de prison, la protagoniste est elle-même retenue dans un environnement familial maltraitant, sans perspective d'avenir. Mais ce qui importe le plus à la fille est la réussite du plan de vengeance du personnage de Dumas : « elle jure de venger son héros [...] »<sup>20</sup> (DM, 29) ; « elle savoure avec lui l'instant de la vengeance<sup>21</sup> » (DM, 124). Cette réaction est révélatrice des raisons qui poussent la protagoniste à lire : « Elle retourne dans son lit, prend son nouveau livre de contes et s'enfonce dans un univers où tant de choses sont possibles, où une table se dresse toute seule, où le diable passe par le chas d'une aiguille, où les pauvres sont récompensés et les méchants punis<sup>22</sup> » (DM, 77). La fille éprouve un désir de justice qui s'inscrit clairement dans son contexte familial et social. L'extrait donne précisément les clés pour entamer une démarche similaire à celle de Michel Picard. Il s'agit de « comprendre quel soulagement ou quel secours » le/la lecteur·rice attend de la lecture, « et pourquoi, face à tant de méfiance parfois, de sarcasmes ou d'indulgente incompréhension, [iel] persiste à pratiquer une activité d'apparence si futile<sup>23</sup> ». Le secours se situe également au niveau du manque d'amour filial ressenti, comme le suggère sa réception du livre d'Howard Spring *O Absalom*<sup>24</sup>, qui traite notamment de l'amour d'un père pour son fils : « Le roman terminé, elle est tellement bouleversée et émue qu'elle en pleure. Elle veut remercier Howard Spring, elle veut lui écrire. Il y a donc quelqu'un sur terre qui la comprend, bien qu'il ne la connaisse absolument pas<sup>25</sup> » (DM, 155). D'une part, la lecture incarne le soulagement d'être comprise, de ne plus être seule et, dans le cas de la vengeance, de pouvoir jouir d'un événement

---

de l'art », *Les Couilles sur la table*, n° 49, 2019, <https://www.binge.audio/virginie-despentles-jolies-choses-de-lart/>, consulté le 4 septembre 2019.

<sup>19</sup> *Le Grand Cahier* en français.

<sup>20</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *La Fille sans nom*, op. cit., p. 35. « Sie schwört Rache für ihren Helden [...] ».

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 138. « [...] [sie] kostet mit ihm am Ende den Moment der Rache aus ».

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 86-87. « Sie geht noch einmal ins Bett, nimmt ihr neues Märchenbuch und taucht ein in eine Welt, in der so viel möglich ist, wo ein Tisch sich selbst deckt, der Teufel durch ein Nadelöhr passt, wo die Armen belohnt werden und die Bösen bestraft ».

<sup>23</sup> Michel PICARD, *La Lecture comme jeu*, op. cit., p. 44.

<sup>24</sup> Le roman a été traduit sous le titre allemand *Geliebte Söhne* (1956) et le titre français *Mon fils, mon fils* (1946).

<sup>25</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *La Fille sans nom*, op. cit., p. 173. « Als sie den Roman beendet hat, ist sie so überwältigt und ergriffen, dass sie heult. Sie will Howard Spring danken, sie will ihm schreiben. Es gibt also jemanden auf der Welt, der sie versteht, obwohl er sie gar nicht kennt ».

impossible à mettre en place en dehors de la fiction. D'autre part, la fille confond dans le dernier exemple personnage et auteur, car elle n'envisage pas qu'un individu puisse écrire de manière aussi convaincante sur une expérience non-vécue.

On touche ainsi du doigt un autre élément central de l'importance de la lecture pour la protagoniste de Klüssendorf : l'identification aux écrivains. À propos d'Albert Camus, April confie : « Camus la prend aux tripes, ils partagent les mêmes idées [...] »<sup>26</sup> (A, 72). L'original allemand dévoile encore plus l'identification qui opère, puisqu'il est littéralement question d'avoir « Camus dans la peau ». De la même façon qu'on a croisé plus tôt l'adjectif « wesensverwandt<sup>27</sup> », le mot allemand « gleichgesinnt » est lui aussi difficilement traduisible. Il semble de plus avoir été « sous-traduit » dans ce cas précis : l'attribut renvoie à la « Gesinnung », à une perception du monde par les sens plus qu'à simplement des idées, ce qui renforce encore le lien entre April et Camus. D'ailleurs, il faut souligner que l'écrivain ne laisse pas seulement April indifférente : la fille de S, dans *Mémoire de fille*, se sent également « [é]trangère, comme le roman de Camus qu'elle lit en octobre. Lourde et poisseuse au milieu des filles en blouse rose, de leur innocence bien éduquée et de leurs sexes décents » (MF, 94).

Quoi qu'il en soit, April s'identifie aux auteur-es car elle lit aussi en tant qu'écrivaine en devenir, une partie constituante de son identité. Écriture et lecture communiquent alors, de même que les univers auxquels elles appartiennent et qui semblent s'opposer au premier abord. En effet, l'écriture laisse une trace tangible sur le papier et donc dans le réel, tandis que la lecture est, certes, faite avec le corps, mais laisse surtout une empreinte immatérielle dans l'esprit. Mais les nombreuses identifications dans l'action de lecture montrent que la frontière est tout de même poreuse entre la fiction et la réalité. Le rapport qu'entretient April au *Comte de Monte-Cristo* en atteste une nouvelle fois : « Mlle Jungnickel a un nouvel oiseau qui n'arrête pas d'émettre des cris rauques. Mais April ne perçoit quasiment rien, elle explore des mondes d'aventures, ses provisions de voyage consistent en raisins secs et tartines de pâté de foie<sup>28</sup> » (A, 58). À la position statique de lectrice, enroulée dans ses couvertures dans sa chambre, se substitue sans transition le mouvement du voyage, comme si c'était elle qui l'entreprenait et pas Edmond Dantès. Pourtant, on ne peut douter qu'elle découvre effectivement de nouveaux mondes à travers la projection et l'identification. Cela correspond, pour Ralf Schneider, à une

---

<sup>26</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *April, op. cit.*, p. 82. « Camus geht ihr unter die Haut, sie sind Gleichgesinnte [...] ».

<sup>27</sup> Voir Chapitre 6, p. 274-275.

<sup>28</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *April, op. cit.*, p. 66. « Fräulein Jungnickel hat einen neuen Vogel, der unermüdlich heisere Töne von sich gibt. Doch April nimmt kaum etwas wahr, sie erkundet Abenteuerwelten, ihr Reiseproviant besteht aus Rosinen und Leberwurstbrot ».



des raisons primordiales de la lecture : se confronter, voire surmonter les limites de notre propre vision du monde<sup>29</sup>. Cette expérience d'une lecture poreuse avec la réalité se transpose dans le travail d'écriture d'April. Lorsqu'elle s'inspire d'Artur, le jeune inconnu qu'elle considère comme son jumeau et dont il était question dans la deuxième partie<sup>30</sup>, elle évoque explicitement cette question : « Il voudrait conquérir le monde avec elle ? Elle rit tout bas. Que veux-tu, demande-t-elle, être une partie de ma réalité ou rester une fiction<sup>31</sup> ? » (A, 185). La barrière lui semble plus difficile à franchir maintenant qu'elle se trouve plutôt du côté de l'écriture. Toutefois, même si l'exercice d'écrire sur sa vie lui paraît d'abord insurmontable, elle y parviendra et se juxtaposera finalement à la narratrice de la trilogie. Parmi d'autres facteurs nécessaires et explicités dans les deux premières parties<sup>32</sup>, l'expérience de lecture fictive qui flirte avec la réalité a contribué au fait de considérer sa propre vie comme un monde digne de la fiction. La puissance d'agir se transmet de l'univers fictif à l'univers réel, l'auteure ayant ici d'abord accès au monde du livre en sa qualité de lectrice.

*Mémoire de fille* présente aussi un exemple concret de la transposition entre l'action de lecture et la puissance d'agir sur la vie tangible, à travers le cas particulier de la lecture d'essais. En effet, la confrontation avec *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir éclaire la fille de S sur son expérience du viol, en l'inscrivant dans une logique systémique de rapports de pouvoir entre les genres. La protagoniste admet ainsi un changement dans sa perception de ce qui l'entoure. Le monde est désormais « dépouillé des apparences qu'il avait encore quelques jours avant » ; « tout, des voitures circulant sur le boulevard de l'Yser aux étudiants cravatés qu'elle croise en train de monter à l'École supérieure de Commerce, signifie maintenant le pouvoir des hommes et l'aliénation des femmes » (MF, 118-119). Certes, l'objectif de l'essai est justement d'agir sur les perceptions individuelles vers un changement global, peut-être de manière plus revendiquée encore que la fiction. Mais la protagoniste d'Ernaux ne fait pas de différence entre fiction et écrit philosophique. Elle intègre la lecture de Beauvoir à son expérience au même titre que tous les romans de fiction lus précédemment et qui l'ont influencée, grâce auxquels elle a pu prendre conscience qu'elle n'avait pas « un "moi" déterminé, mais des "moi" qui passent

---

<sup>29</sup> Voir Ralf SCHNEIDER, « Methoden rezeptionstheoretischer und kognitionswissenschaftlicher Ansätze », dans Vera NÜNNING et Ansgar NÜNNING (éds.), *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse*, op. cit., p. 82.

<sup>30</sup> Voir Chapitre 6, p. 275.

<sup>31</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *April*, op. cit., p. 211. « Er möchte mit ihr die Welt erobern ? Sie lacht leise. Was willst du, fragst sie ihn, Teil meiner Wirklichkeit sein oder Fiktion bleiben ? »

<sup>32</sup> Son projet d'écriture arrive effectivement à maturité lorsqu'elle est libérée de l'emprise de Ludwig ou que son dernier fils est adolescent, donc moins dépendant d'elle. Cela lui permet de développer certaines réflexions, déjà abordées en surface sur le chemin de l'(hétéro)normalisme, autour de son individualité.

d'un livre à l'autre » (MF, 30). *Le Deuxième Sexe* se rappelle à elle lorsque, perchée sur des talons qui la rendent plus grande encore et qui transforment justement son « moi », elle doit essuyer les remarques moqueuses des hommes :

« Il fait beau là-haut ? » Il fait autrement, oui, quand on est grande, que le regard passe au-dessus des têtes, s'abaisse sur les cheveux des autres et atteint jusqu'au fond de la rue. Si les garçons insultent la grande, ils osent moins qu'à la petite porter la main à ses fesses. Avec ses cheveux blonds décolorés couvrant les oreilles et ramenés en chignon sur la nuque à la manière de Mylène Demongeot, sa jupe gonflée, elle est dans une féminité ostensible et intouchable, réalisant dans son corps et son attitude la fusion de son histoire avec H et les jonctions du *Deuxième sexe* [sic]. (MF, 123)

La lecture de l'essai beauvoirien vient donc non seulement marquer sa vision du monde, mais aussi sa façon d'apparaître dans l'espace public. Son image combine à la fois les normes de beauté féminine de l'époque, incarnée par l'actrice en vogue Mylène Demongeot, mais également une manière d'échapper et ainsi de se protéger du regard (hétéro)sexuel des hommes en se faisant plus grande qu'eux. Elle doit la prise de conscience de ce *male gaze* précisément à son expérience vécue dans la réalité et à travers la lecture. L'action de lecture contribue par conséquent à la performance singulière, comme le suggère Marielle Macé qui voit dans la lecture le développement de « points d'identité moins réflexifs qu'effectivement performatifs ». Toujours selon Macé, il s'agit de trouver dans les textes lus « une création exercée sur la vie dans la proposition d'une véritable *idée* de ce que cette vie peut être, et de la façon dont elle choisit d'apparaître<sup>33</sup> ». Ces propos résonnent d'autant plus avec la performance de l'individualité qu'ils rappellent également les conditions de politisation de la singularité établies d'après Hannah Arendt et mentionnées dans la deuxième partie de cette recherche. La fille de S réalise une performance de *qui* elle est dans un espace d'apparition, l'espace public. La lecture peut donc ici être interprétée comme un *acte performatif et politisant*, puisqu'elle joue sur les façons de se considérer et sur la puissance d'agir, nécessaire à la politisation. On retrouve ce phénomène chez April, lorsqu'elle se confronte pour la première fois à des textes visant la compréhension de son état psychologique atypique :

[...] erst als sie die *Traumdeutung* von Freud liest, springt ein Funke über. [...] Später entdeckt sie Otto F. Kernberg und andere Psychologen und stellt so fasziniert wie erleichtert fest, dass sie nicht auf ewig in ihrem Gefühlschaos schmoren muss – sie kann etwas ändern. Anfangs identifiziert sie sich mit jedem Krankheitsbild, erkennt sich mal als Borderlinerin, mal als

---

<sup>33</sup> Marielle MACE, *Façons de lire, manières d'être*, op. cit., p. 193. L'auteure souligne.

Hysterikerin wieder, überlegt, ob sie infantil ist, narzisstisch, eine antisoziale Persönlichkeit. Doch dann lernt sie zu begrenzen : Je nach Konvention kann alles Mögliche als antisozial bezeichnet werden. Wenn sie Begriffe wie « frei flottierende Angst » in ihren Schnellhefter überträgt, hat sie das Gefühl, etwas zu verstehen. April fühlt sich gemeint<sup>34</sup>. (A, 113-114)

La lecture d'écrits psychologiques lui permet de parcourir tout un chemin performatif pour se situer individuellement par rapport à son état mental atypique – et de reconnaître surtout les étiquettes qu'elle refuse. En tout cas, April accède, par la connaissance de ces ouvrages, à de nouvelles façons de se définir (ou de se non-définir) et de rester active dans la performance de sa singularité.

Mais c'est aussi une manière de se sentir « concernée », c'est-à-dire incluse parmi des personnes qui partagent la même situation et qui s'informent également dans ces textes. Pour April, cette donnée est fondamentale puisqu'elle recherche depuis l'enfance des individus avec qui discuter de ses expériences de lecture. Elle aimerait par exemple trouver quelqu'un avec qui parler du *Comte de Monte-Christo*, qui « partagerait son enthousiasme<sup>35</sup> » (DM, 124). Plus loin, la fille rompt son amitié avec sa camarade de classe Conny car cette dernière tarde à lire le livre d'Howard Spring (DM, 171). En revanche, il en est autrement de son amie Mui, avec laquelle elles se sont juré d'appeler leurs enfants comme dans le roman (DM, 155). De plus, le partage d'expérience se fait aussi de l'auteure aux lecteur·rices, comme le confie la narratrice de *Mémoire de fille* : « L'idée que je pourrais mourir sans avoir écrit sur celle que très tôt j'ai nommée "la fille de 58" me hante. Un jour il n'y aura plus personne pour se souvenir. Ce qui a été vécu par cette fille, nulle autre, restera inexpliqué, vécu pour rien » (MF, 18-19). L'expérience ne vaut le coup d'être vécue que si elle est partagée, c'est-à-dire certes mise au jour par l'écriture, mais surtout connue par la lecture.

Enfin, considérer la lecture comme un acte performatif de l'individualité, qui concerne tout le monde, mène à combattre l'idée que l'activité littéraire ne pourrait être partagée que par une élite. Cette pensée transparait dans *Jahre später*. Assistant à une remise de prix littéraire en Toscane, April se sent comme une « marginale », entourée de tout le luxe de la cérémonie et de

---

<sup>34</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *April, op. cit.*, p. 129. « [...] c'est seulement lorsqu'elle lit *L'Interprétation des rêves* de Freud qu'une étincelle jaillit. [...] Plus tard, elle découvre Otto F. Kernberg et d'autres psychologues, et constate, à la fois fascinée et soulagée, qu'elle n'est pas condamnée à moisir éternellement dans son chaos affectif – elle peut changer les choses. Au début, elle se retrouve dans chaque maladie décrite, elle se voit tantôt en borderline, tantôt de nouveau en hystérique, se demande si elle est infantile, narcissique, si elle a une personnalité antisociale. Mais bientôt elle apprend à faire la différence : en fonction des conventions, n'importe quel comportement peut être qualifié d'antisocial. Quand elle reporte dans son classeur des notions telles que "angoisse flottante", elle a l'impression de comprendre quelque chose. April se sent concernée ».

<sup>35</sup> Angelika KLÜSSENDORF, *La Fille sans nom, op. cit.*, p. 138. « Sie wünscht sich, mit jemandem über das Buch zu sprechen, einen Menschen, der ihre Begeisterung teilt ».

personnes d'une classe sociale plus élevée que la sienne : « Son voisin de table, un petit homme vif, lui prit la main pendant une entrée et lui dit : cette main ne doit plus jamais nettoyer ; dès qu'il eut prononcé cette phrase, elle s'imagina la tête de ses ami·es lorsqu'elle leur raconterait cette scène<sup>36</sup> » (JS, 19). Mais April résout cette incompatibilité supposée de l'écriture avec toute autre forme de travail en publiant son premier roman, malgré ses multiples travaux rémunérés après le divorce de Ludwig. Elle prouve ainsi que l'activité littéraire est l'affaire de tous·tes<sup>37</sup>.

Partant de l'ensemble de ces considérations sur le lien entre littérature et réalité, la partie qui s'annonce a pour objectif de voir si ces commentaires sur la lecture dans l'univers fictif se retrouvent chez des lecteur·rices réel·les des textes étudiés. La lecture permet-elle un véritable gain d'expérience applicable dans le monde non fictif ? Les lecteur·rices laissent-iels transparaître ce gain d'expérience dans les avis qu'ils partagent à propos des œuvres du corpus principal ? Pour répondre à ces questions, je me pencherai dans un premier temps sur les théories de la réception, dont j'ai déjà donné un avant-goût dans le présent cadre, afin de déterminer une méthode d'analyse littéraire des recensions amateurs. L'intérêt particulier porté au domaine amateur résulte d'un désir de mettre en lumière des lecteur·rices qui, à l'instar des figures littéraires, lisent pour iels-mêmes et non pas dans un but professionnel. Puis, dans un second temps, je procéderai à l'étude de ces critiques sur les sites dédiés Babelio et Lovelybooks ainsi que sur quelques blogs littéraires. Ces plateformes ont justement pour avantage d'être accessibles au plus grand nombre et d'abolir autant que faire se peut les limites de classe de l'activité littéraire.

---

<sup>36</sup> « Ihr Tischnachbar, ein kleiner, vitaler Mann, nahm während einer Vorspeise ihre Hand und sagte : Diese Hand soll nie wieder putzen ; sobald er den Satz ausgesprochen hatte, stellte sie sich die Gesichter ihrer Freunde vor, wenn sie ihnen davon erzählen würde ». Trad. AD.

<sup>37</sup> Il ne s'agit cependant pas de nier que l'activité littéraire est une question de temps disponible : celui qu'on passe à savoir comment subvenir à ses besoins primaires n'est pas celui que l'on passe à lire ou à écrire, ou à créer de manière plus générale.

# Chapitre 7 : Des théories de la réception au service de la mauvaise lecture<sup>1</sup>

Ce chapitre, sur lequel s'ouvre la troisième et dernière partie de cette recherche, marque la fin d'un intérêt exclusivement tourné vers les personnages littéraires et l'entrée en scène de figures plus palpables : les lecteur·rices réel·les. En même temps que la sphère d'action change donc aussi le lexique utilisé. Pour commencer, il me semble important d'explicitier le terme de « réception ». Une courte histoire de son emploi peut déjà donner un éclairage sur sa définition. Dans le *Précis de littérature comparée*, Yves Chevrel indique que le mot « réception » ne s'inscrit pas dans une longue tradition de la littérature comparée, puisqu'il n'apparaît que dans les années 1970<sup>2</sup>. Il provient d'ailleurs de l'allemand « Rezeption », d'abord introduit par Ulrich Weisstein en 1968 dans *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft* pour discuter « de la réception et de l'effet produit par une œuvre<sup>3</sup> ». Mais c'est l'école de Constance, sur laquelle je reviendrai plus loin, qui achève d'entériner l'usage de la « Rezeption » : ses deux figures principales, Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser, consacrent une grande partie de leurs travaux au développement d'une esthétique de la réception. En août 1979, le congrès de l'Association internationale de Littérature comparée a pour thématique la communication littéraire et la réception : le terme gagne à ce moment-là définitivement l'espace linguistique francophone.

Mais l'arrivée tardive de la « réception » ne signifie pas qu'il n'en a jamais été question. La réception a en réalité toujours existé ; ce sont les études de réception qui ont tardé à s'imposer. Avant les années 1970, on parlait plutôt d'« influence », en France, pour désigner le champ d'études des sources, du succès et de la réputation d'une œuvre ou d'un·e auteur·e<sup>4</sup>. Mais les études de réception amènent aussi une nouvelle méthodologie. Au lieu de se concentrer sur l'objet reçu, comme le fait la notion d'influence, il s'agit dorénavant de considérer l'aspect actif de la réception en s'intéressant particulièrement au processus chez celui ou celle qui

---

<sup>1</sup> Inspiré du titre de Maxime DECOUT, *Éloge du mauvais lecteur*, *op. cit.* Je reviendrai sur cette notion pour expliquer en quoi l'ouvrage de Decout, entre autres contributions, est fondamental à l'élaboration de ma méthode d'analyse.

<sup>2</sup> Voir Yves CHEVREL, « Les études de réception », dans Yves CHEVREL et Pierre BRUNEL (éds.), *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 177.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>4</sup> Voir *ibid.*

reçoit<sup>5</sup>. Yves Chevrel distingue à ce sujet plusieurs axes de recherche dans le cadre comparatiste qui implique la confrontation de deux aires linguistiques et culturelles : la réception d'une œuvre précise par un individu précis (souvent un·e auteur·e ou un·e critique) ; d'une œuvre précise dans une aire culturelle ; d'une œuvre précise dans plusieurs aires culturelles ; de plusieurs œuvres par un·e récepteur·rice (individu ou aire culturelle)<sup>6</sup>. Ma démarche se situe plutôt entre l'avant-dernière et la dernière option. L'enjeu consiste en effet à examiner la réception de deux échantillons de littérature contemporaine *queerféminine*<sup>7</sup> à la fois dans leur aire linguistique et culturelle d'origine et dans l'aire dont l'autre partie du corpus est issue. Cette analyse s'établit à travers le témoignage d'individus précis : des lecteur·rices amateur·es dont Internet permet certes l'anonymat, mais qui restent tangibles, ayant partagé un avis personnel à la communauté – au contraire des critiques professionnel·les, dont la démarche repose sur le fait de produire un avis le moins subjectif possible<sup>8</sup>. Parmi tant d'autres aspects qui font la richesse des études de réception, ma recherche penche ainsi éminemment du côté de la lecture comme action singulière, relevant à la fois des mondes imaginaires et réels.

Dans un premier temps, je reviendrai donc sur le lien entre fiction et réalité et l'influence de la littérature sur le monde physique, déjà mis en exergue dans le précédent cadre littéraire. Cela me permettra d'introduire une courte histoire des études de réception et d'approfondir l'angle choisi. Puis, dans une deuxième partie, je donnerai une définition de la lecture comme performance singulière et présenterai l'importance des personnages dans cette vision. Le troisième temps de ce chapitre sera ensuite consacré aux théories des émotions, notamment à travers les notions centrales d'empathie et de sympathie, et aux procédés d'identification et de désidentification à l'œuvre lors de la lecture romanesque. Enfin, le quatrième point sera l'occasion d'exposer le terrain d'étude sélectionné et la méthode d'analyse développée pour tenter de déceler, dans les critiques des textes du corpus, une trace d'un gain d'expérience par le biais de la lecture. J'y formulerai également des hypothèses plus précises, que le prochain chapitre aura pour objectif de confirmer ou d'infirmer.

---

<sup>5</sup> Voir *ibid.*, p. 180.

<sup>6</sup> Voir *ibid.*, p. 180-189.

<sup>7</sup> « *Queerféminine* » étant ici employé pour désigner une littérature par des femmes, mettant principalement en scène des femmes ou des figures *queer* selon la manière dont elles se décrivent, souvent en déconnexion avec les normes de genres et de sexualités, telles que présentées dans les deux premières parties de cette recherche.

<sup>8</sup> Cela ne signifie pas que les critiques amateur·es n'ont pas le même désir, juste que la tendance à l'objectivité de leur critique n'est pas un prérequis nécessaire à sa publication.

# **I. De la fiction à la réalité (?) : une courte histoire des études de réception**

Avant de poursuivre sur l'influence de la littérature sur les vies tangibles, une mise au point lexicale s'impose qui concerne le concept de « réalité » et son utilisation problématique. En effet, Éric Benoit propose une double définition de « l'action de lecture ». Elle peut soit désigner l'action de la lecture sur les lecteur·rices, telle qu'elle transparait dans le cadre littéraire. Mais elle signifie aussi l'action des lecteur·rices sur la lecture, autrement dit l'acte de lire<sup>9</sup>. La lecture est donc bien une activité réelle : elle mobilise les sens et le corps des lecteur·rices, se déroule sur un temps donné, dans un espace connu, et elle est observable par autrui. De plus, même si l'on s'intéresse à la lecture en tant qu'acte de l'esprit, ce qui est lu reste *a priori* en mémoire comme une expérience, soit vécue par procuration, soit dont on a au moins été le/la témoin. À côté, le souvenir de la lecture comme acte physique (le moment, l'endroit, la position dans laquelle on a lu le livre) demeure parfois également. Il apparaît donc, comme les figures littéraires semblent déjà l'avoir compris, que la frontière n'est pas étanche entre la réalité et la fiction. Rien n'empêche d'envisager la lecture comme une activité réelle, quand bien même on désignerait par là la divagation de l'esprit dans le monde imaginaire. Par conséquent, le terme « non-fiction » paraît plus approprié pour retranscrire l'idée d'une influence de la littérature en dehors du monde fictif.

## **I.1. L'influence réciproque de la littérature sur le monde non fictif**

Cette thématique du lien entre fiction et non-fiction est loin d'être nouvelle. Déjà en 1986, Michel Picard se prononce sur le manque de pertinence d'une distinction stricte entre vrai et faux, entre fiction et non-fiction<sup>10</sup>. La question semble d'ailleurs plutôt tranchée parmi les chercheur·ses qui se sont penché·es sur les effets de la fiction, ou plus simplement sur la narrativité. Ainsi, Paul Ricœur compare le texte et la vie non fictive à deux mondes qui désirent entrer en collision l'un avec l'autre ; cela serait, par ailleurs, la volonté et l'objectif principal de l'art dans sa globalité<sup>11</sup>. Mais il s'agit surtout d'un rapport à sens unique : « [...] grâce à

---

<sup>9</sup> Voir Éric BENOIT, « Introduction à une énergétique de la réception », *op. cit.*, p. 11.

<sup>10</sup> Voir Michel PICARD, *La Lecture comme jeu*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>11</sup> Voir Paul RICŒUR, *Du texte à l'action*, *op. cit.*, p. 20-21.

l'écriture, le "monde" du *texte* peut faire éclater le monde de l'*auteur*<sup>12</sup> ». L'écriture se produit dans le monde de l'auteur·e et donne lieu à la naissance du monde du texte, mais c'est ce dernier qui influe plus fortement encore sur le monde de l'auteur·e. Pour Ricœur, le monde du texte a donc un pouvoir d'action plus grand que le monde non fictif, ce qui va à l'encontre de l'acception commune et renforce la (con)fusion des deux espaces.

C'est d'abord un procédé primordial des œuvres narratives qui permet cette (con)fusion : la suspension volontaire de l'incrédulité. Sandra Poppe résume cette notion, dont Samuel Taylor Coleridge est à l'origine, comme suit :

Grundlage jeder Fiktion ist ein Als-ob-Objekt (auch make-believe genannt), in dem die Regeln der entworfenen fiktionalen Welt als gültig und wahr angenommen werden ; insofern werden auch Figuren und deren Emotionen für den Moment der Fiktion als gegeben akzeptiert<sup>13</sup>.

La (con)fusion des deux mondes s'établit ainsi au niveau de deux éléments inconsciemment intégrés par les individus qui se confrontent à une œuvre narrative : les personnes qui constituent le monde social fictif et les règles qui participent à le réguler. Il s'agit donc d'un procédé inconscient dans le sens où, dans le monde non fictif, on n'a pas une constante et pleine conscience des personnes de notre entourage ni des règles tacites qui permettent de vivre plus ou moins en harmonie. Là encore, mondes fictif et non fictif se rapprochent, confirmant les propos de Ricœur : « Si le monde du texte était sans rapport assignable avec le monde réel, alors le langage ne serait pas "dangereux", au sens où Hölderlin le disait, avant Nietzsche et Walter Benjamin<sup>14</sup> ».

Il apparaît donc indéniable que fiction et non-fiction entretiennent une étroite proximité, d'abord effectivement permise par le langage. Pour le dire simplement, d'après Michel Picard : « Aucune difficulté de lecture : donc aucune occasion de reprendre conscience qu'on lit<sup>15</sup> ». Une condition de la (con)fusion des espaces réside par conséquent dans l'accessibilité de l'œuvre narrative. Tout le monde n'est évidemment pas égal face à ce prérequis, qui dépend entre autres du niveau d'éducation (et surtout de tout ce qui pourrait l'entraver). Toutefois, pour Vincent Jouve, les « choix stylistiques » du texte constituent quand même une première étape de cette accessibilité : « Un lexique réaliste-naturaliste, par exemple, diminuera efficacement

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 124. L'auteur souligne.

<sup>13</sup> Sandra POPPE, « Emotionsvermittlung und Emotionalisierung in Literatur und Film – eine Einleitung », dans Sandra POPPE (éd.), *Emotionen in Literatur und Film*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2012, p. 11. Trad. AD : « Le fondement de chaque fiction est un objet de faire semblant (aussi appelé imaginaire), dans lequel les règles du monde fictionnellement projeté sont admises comme étant valides et vraies ; dans cette mesure, les personnages et leurs émotions dans le moment de la fiction sont également acceptés comme telles ».

<sup>14</sup> Paul RICŒUR, *Du texte à l'action*, op. cit., p. 21.

<sup>15</sup> Michel PICARD, *La Lecture comme jeu*, op. cit., p. 86.



le sentiment de dénivellement entre personnages et lecteur<sup>16</sup> ». Cela ne signifie pas que tout texte qui se distancierait du registre réaliste, comme les romans de *fantasy*, condamnerait les mondes fictifs et non fictifs à l'éloignement. La nuance se trouve dans le choix d'un lexique qui s'attèle à décrire en détail et avec corrélation les réalités dépeintes, pour que chaque enjeu puisse en être saisi. Cette capacité se retrouve aussi dans les textes qui présentent des éléments qui n'existent pas dans le monde non fictif.

Si c'est l'écriture qui fait naître la (con)fusion de la fiction avec la non-fiction, c'est en revanche la lecture qui permet d'en prendre conscience. À ce propos, Marielle Macé considère que la lecture ne peut pas être envisagée comme une activité séparée de la vie<sup>17</sup>. Le terme de « vie » resserre l'approche du lien entre fiction et non-fiction autour d'une perception plus individuelle. En effet, d'après Aneta Bassa, les lecteur·rices qui s'expriment sur leur lecture révèlent bien souvent « une part d'intime, une expérience personnelle<sup>18</sup> ». On peut ainsi supposer que, même parmi les lecteur·rices qui ne parlent pas de leur lecture, cette dernière fait toujours plus ou moins écho à l'individualité. En outre, Wolfgang Iser va plus loin encore : le texte ne devient vraiment matériel que dans l'actualité qu'il prend au contact du sujet qui lit<sup>19</sup>. Mais comment cela se traduit-il concrètement ?

Ce qui m'intéresse à présent réside dans la portée tangible de la littérature. Il s'agit de voir ce que le texte fait aux lecteur·rices. À ce sujet, les chercheur·ses ne sont pas tous·tes unanimes. Parmi iels, Iser affirme justement que les textes de fiction ne se réfèrent pas à la réalité (à la non-fiction), mais à des modèles de réalité<sup>20</sup> (de non-fiction), autrement dit que ces représentations dépendent de la personne qui les donne, donc de l'auteur·e. Par conséquent, Iser indique qu'« autant le texte n'est pas une correspondance homologue à la réalité, autant il n'est pas dans une relation homologue avec le répertoire de valeurs et de dispositions de ses lecteur·rices potentiel·les<sup>21</sup> ». Cette phrase suggère ainsi que le texte ne peut pas pleinement atteindre un·e lecteur·rice, à moins d'avoir été spécialement écrit pour iel, et que l'influence concrète de l'œuvre de fiction est malgré tout limitée<sup>22</sup>. Mais on peut prendre le contrepied de

---

<sup>16</sup> Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 68.

<sup>17</sup> Voir Marielle MACE, *Façons de lire, manières d'être*, op. cit., p. 9-10.

<sup>18</sup> Aneta BASSA, *Les mutations de la critique littéraire en France à l'ère du numérique : sites et blogs littéraires, nouvelles formes de prescription et de débat*, thèse de doctorat, Sorbonne Université, 2019, p. 247.

<sup>19</sup> Voir Wolfgang ISER, *Der Akt des Lesens : Theorie ästhetischer Wirkung*, München, Wilhelm Fink, 1976, p. 108.

<sup>20</sup> Voir *ibid.*, p. 118.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 109. « So wenig der Text eine homologue Entsprechung zur Realität darstellt, so wenig steht er in homologer Beziehung zum Wert- und Dispositionsrepertoire seiner möglichen Leser ». Trad. AD.

<sup>22</sup> On verra d'ailleurs dans la prochaine sous-partie que la critique principale adressée à Iser et à l'école de Constance de manière générale est de ne pas avoir mené leurs analyses de la figure lectrice au niveau empirique. Partant, il est effectivement difficile de constater une influence concrète du texte sur les lecteur·rices, quand bien même cette dernière n'existerait effectivement pas ou ne serait pas identifiable.

cette idée : c'est parce que l'œuvre de fiction ne concorde pas, à l'origine, avec l'échelle axiologique du/de la lecteur·rice qu'il est possible de mesurer la portée du texte, précisément dans les changements d'attitudes qui reflètent ces valeurs.

Là-dessus, l'effet transformateur de la littérature est un fait régulièrement repris dans les études de réception. En effet, dès *L'Œuvre ouverte* parue en 1962, Umberto Eco indique que l'art n'a pas pour fonction de faire connaître le monde, mais d'en fournir des compléments<sup>23</sup>. Autrement dit, l'art est une extension du monde qui s'en nourrit autant qu'elle l'alimente, par le biais des comportements et des pensées de celles et ceux qui s'y confrontent. Ainsi, Katja Mellmann soutient que les objets fictionnels provoquent chez les lecteur·rices ou les spectateur·rices des attitudes instinctives qui ne prennent pas originellement leur source dans la fiction, mais dans la réalité non fictive<sup>24</sup>. La lecture, particulièrement romanesque puisqu'elle implique des individus<sup>25</sup>, est donc un catalyseur de conduites et de réponses sociales dans le monde non fictif. Mais la réciproque est également vraie : de nouvelles attitudes s'inspirent de la lecture. Pour Jérôme Pelletier, la fiction donne un éclairage supplémentaire, voire impossible à obtenir autrement, sur le monde et les lecteur·rices iels-mêmes<sup>26</sup>. Pelletier ajoute même que la fiction peut faire naître, par sa proximité avec le monde non fictif, des croyances « quasi intuitives » à la fois par rapport au monde fictif et à la vie actuellement vécue par les lecteur·rices<sup>27</sup>. Cette réflexion s'inscrit directement à la suite de celle d'Iser révélée plus haut : la fiction a le pouvoir de créer des valeurs inédites chez la personne qui la reçoit. Surtout, la mention de croyances « quasi intuitives » fait écho aux propos de Katja Mellmann sur les attitudes instinctives représentées par la fiction. L'instinct est donc un nouveau point de (con)fusion des deux espaces fictifs et non fictifs. Mais comme l'instinct est d'abord rattaché au monde non fictif, voire physique, son omniprésence suggère surtout que la fiction aide à réveiller des croyances et des attitudes déjà existantes chez les lecteur·rices.

Ainsi, lorsqu'elle aide, la lecture entre dans une dimension thérapeutique. Elle devient alors, pour Alexandre Gefen, une « littérature qui guérit, qui soigne, qui aide, ou, du moins, qui “fait du bien”<sup>28</sup> ». Gefen affirme que le pouvoir transformateur de la littérature est indéniable.

---

<sup>23</sup> Voir Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte* [1962], trad. Chantal ROUX DE BEZIEUX et André BOUCOURECHLIEV, Paris, Seuil, 1965, p. 28.

<sup>24</sup> Voir Katja MELLMANN, « Schemakongruenz. Zur emotionalen Auslöserqualität filmischer und literarischer Attrappen », dans Sandra POPPE (éd.), *Emotionen in Literatur und Film*, op. cit., p. 111.

<sup>25</sup> On peut bien sûr appliquer cette affirmation à la lecture du genre théâtral, mais c'est la mise en scène qui prime pour ce genre précis, donc le rôle de spectateur·rice plutôt que de lecteur·rice.

<sup>26</sup> Voir Jérôme PELLETIER, « Quand l'émotion rencontre la fiction », dans Françoise LAVOCAT (éd.), *Interprétation littéraire et sciences cognitives*, Paris, Hermann, 2016, p. 155.

<sup>27</sup> Voir *ibid.*, p. 128.

<sup>28</sup> Alexandre GEFEN, *Réparer le monde*, op. cit., p. 9.

Il pointe notamment les plateformes de critique littéraire en ligne<sup>29</sup>, comme Babelio ou Lecteurs.com, sur lesquelles les participant·es peuvent échanger lors de discussions autour de thématiques communes. L'une d'entre elles, portant sur les livres qui changent la vie, rassemble de nombreux avis qui convergent malgré tout vers la notion de réconfort<sup>30</sup>. Pour autant, Gefen reste prudent quant à une réelle valeur thérapeutique de la littérature :

L'idée que la littérature nous soigne et nous rend meilleurs est un mantra contemporain invérifiable et il ne s'agira jamais de porter un jugement sur la réalité, à raison controversée, de l'action de la littérature sur les individus et les sociétés [...]. En revanche, analyser les discours sur le pouvoir de la littérature, c'est prendre acte du fait que, dans le champ contemporain, la littérature est non une fin en soi, mais un dispositif social ou symbolique puissant opérant sur les consciences et les cœurs<sup>31</sup>.

Ce caractère invérifiable ne l'est donc pas tant du fait qu'aucun·e lecteur·rice n'aurait confirmé le rôle thérapeutique qu'a joué une œuvre dans sa vie. Comme Gefen l'indique lui-même, il ne s'agit pas de renier l'expérience de lecture confiée. Cette impossibilité à démontrer l'existence d'une littérature-thérapie relèverait peut-être plutôt du fait que les lecteur·rices s'expriment après-coup, donc avec un recul qui décuple les émotions ressenties et favorise la surinterprétation. Pour autant, cela ne signifie pas qu'il ne s'agit pas d'émotions réelles, et le fait qu'elles soient éprouvées pendant ou après la lecture ne change rien à l'incontestabilité de l'expérience racontée. De ce fait, on ne peut, à mon sens, vérifier le caractère thérapeutique d'une œuvre de fiction pour la raison qu'il n'a pas de cadre temporel défini : la lecture apporte-t-elle du réconfort à un moment précis, ou ce réconfort se diffuse-t-il dans le temps ? Le livre transforme-t-il durablement la vie, ou est-il à un moment donné condamné à l'oubli ? C'est un élément qu'il faudra garder en mémoire lors de l'analyse du chapitre suivant. Même s'il est possible de constater une transposition du gain d'expérience par la lecture dans la vie non fictive, rien ne garantit que cet effet soit pérenne.

En tout cas, la littérature réconforte les cœurs, mais elle agit également sur les consciences. Pour Gefen, cette action constitue le point de jonction clé entre la psychologie cognitive et la littérature, la première permettant de percevoir la seconde comme « un outil de régulation des comportements sociaux<sup>32</sup> ». Ainsi, l'altruisme « comme mécanisme indispensable d'autodéfense de l'espèce, ou simplement comme fluidification des relations

---

<sup>29</sup> Ces plateformes constituent le terrain de l'analyse du prochain chapitre ; j'y reviendrai donc un peu plus tard.

<sup>30</sup> Voir Alexandre GEFEN, *Réparer le monde*, op. cit., p. 101.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 16-17.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 175.

sociales<sup>33</sup> » pourrait être une des formes que prendrait cette régulation sociale. Dans le cadre de la psychologie cognitive, la littérature donnerait lieu à une meilleure compréhension d'autrui. Cette perception de la littérature créatrice de liens est à mettre en perspective avec les théories de l'empathie et de l'identification. Je les exposerai un peu plus tard dans ce chapitre – mais on peut d'ores et déjà révéler que certain-es chercheur-ses se montrent sceptiques à l'égard de l'altruisme comme effet de lecture.

De ces points de vue présentés sur la (con)fusion des mondes fictifs et non fictifs, on retient donc principalement l'approche cognitiviste, qui met l'accent sur la psychologie des lecteur·rices. Pour justifier le choix de cet angle, il est temps de faire un détour par l'histoire des études de réception.

## I.2. Une courte histoire de la réception

Bien que les études de réception soient une notion assez récente dans l'histoire littéraire générale, des courants de pensée et des tournants sont déjà identifiables. Comme le rappelle Éric Benoit, l'école de Constance est une institution fondamentale à la naissance des études de réception. Les ouvrages capitaux respectifs de Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser, *Pour une esthétique de la réception*<sup>34</sup> et *Der Akt des Lesens*, constituent deux changements majeurs dans la manière de percevoir la littérature et la lecture. Toujours pour Benoit, Jauss « effectue le passage d'une esthétique de la création à une esthétique de la réception qui se centre sur le destinataire, le lecteur, et l'effet de lecture<sup>35</sup> ». Iser, quant à lui, introduit la lecture comme processus actif. Elle s'inscrit dans une « double dynamique de protension et de rétention » entre ce que le lecteur anticipe de sa lecture et ce qu'il retient de sa lecture passée, dans le cadre de l'existence d'un lecteur implicite<sup>36</sup> programmé par l'œuvre – une idée déjà présente chez Eco<sup>37</sup>.

Après cette étape d'ouverture décisive des études de réception, ces dernières connaissent, dès les années 1980, un tournant que Benoit qualifie d'existential et d'éthique<sup>38</sup>,

---

<sup>33</sup> Alexandre GEFEN, « La fiction est-elle un instrument d'adaptation ? L'interprétation des textes littéraires par la psychologie évolutionniste en question », dans Françoise LAVOCAT (éd.), *Interprétation littéraire et sciences cognitives*, *op. cit.*, p. 173.

<sup>34</sup> Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude MAILLARD, Paris, Gallimard, 1978.

<sup>35</sup> Éric BENOIT, « Sur le tournant pragmatique des théories de la lecture », dans Éric BENOIT (éd.), *Effets de lecture : pour une énergétique de la réception*, *op. cit.*, p. 219.

<sup>36</sup> J'omets volontairement l'écriture inclusive ici ; j'en donnerai la raison lorsque je passerai en revue les critiques adressées à l'école de Constance.

<sup>37</sup> Voir Éric BENOIT, « Sur le tournant pragmatique des théories de la lecture », *op. cit.*, p. 219.

<sup>38</sup> Voir *ibid.*, p. 225.

dont les effets se font toujours sentir aujourd'hui. Cette bifurcation tire sa dimension pragmatique de l'attention portée à la lecture qui imprègne et marque les lecteur-rices<sup>39</sup>. Très vite, la nécessité de prendre en compte la psychologie des lecteur-rices s'impose donc, une demande que les premiers écrits de l'école de Constance n'étaient pas forcément à même de satisfaire.

Pour illustrer cette idée, je propose de considérer un instant l'ouvrage d'Iser, *Der Akt des Lesens*. Ce dernier a pour intérêt premier et remarquablement indispensable de mettre à distance la critique littéraire professionnelle, estimée pendant longtemps comme l'unique interprétation possible d'un texte<sup>40</sup>, afin de faire une place au lecteur ordinaire. Toutefois, Iser déclare lui-même avoir mis au point une théorie sans vérifications empiriques<sup>41</sup>, ce qui se reflète dans les différentes thèses qu'il aborde. D'abord, il définit la figure du « lecteur implicite » qui ne possède pas d'existence réelle – non fictive –, car il est en fait contenu dans la structure du texte. Comme le texte est une œuvre *a priori* fixe, cela signifie qu'il est écrit pour un type de lectorat dont il prévoit la lecture<sup>42</sup>. Le lecteur anticipé n'est donc pas si ordinaire qu'escompté, puisqu'il n'existe pas ou qu'il est en fait précisément ciblé. Iser considère tout de même la présence d'un « lecteur réel », uniquement en la personne de l'auteur<sup>43</sup>. Enfin, un autre aspect de la lecture selon Iser s'avère problématique pour la démarche qui m'occupe, car elle réside dans l'éloignement instauré entre l'œuvre et le lecteur. Pour le chercheur allemand, un effet de lecture est constatable lorsque le lecteur éprouve un plaisir esthétique face à l'œuvre. Mais ce plaisir nécessite le maintien d'une distance contemplative<sup>44</sup> allant à l'encontre de la (con)fusion des mondes fictifs et non fictifs. La notion de « Leerstellen », d'espaces vides, symbolise à mon sens cet écart : Iser affirme que le lecteur est actif dans la reconstitution de ce qui n'est pas dit dans le texte<sup>45</sup>. Or, il élude l'effet de ce qui est dit, et ne le mesure pas concrètement.

C'est également ce manque de pratique que Fabien Pillet reproche à Wolfgang Iser. Au-delà du défaut empirique, Pillet produit un jugement assez sévère à l'égard de l'école de Constance et de sa conception du lecteur, « à la fois élitiste, ethnocentrique et "artificielle"<sup>46</sup> ». Toujours selon Pillet, le lecteur de Constance est pensé, même implicitement, comme un

---

<sup>39</sup> Voir Éric BENOIT, « Introduction à une énergétique de la réception », *op. cit.*, p. 5.

<sup>40</sup> Voir Wolfgang ISER, *Der Akt des Lesens*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>41</sup> Voir *ibid.*, p. 9.

<sup>42</sup> Voir *ibid.*, p. 60-61.

<sup>43</sup> Voir *ibid.*, p. 64.

<sup>44</sup> Voir *ibid.*, p. 76.

<sup>45</sup> Voir *ibid.*, p. 277.

<sup>46</sup> Fabien PILLET, « Que reste-t-il de l'École de Constance ? », *Études Germaniques*, vol. 263, n° 3, 2011, p. 765.

homme blanc occidental<sup>47</sup> et cultivé, puisqu'il n'excède pas le cadre universitaire<sup>48</sup>. Pillet insiste sur la contribution de l'École de Constance à l'invisibilisation de la lecture comme « instrument impérialiste<sup>49</sup> » au service des nations coloniales. Cela s'applique tant à l'aspect ethnocentré qu'à l'aspect genré, ce qui explique que je parle du lecteur au masculin lorsque j'analyse les théories d'Iser. Pour Pillet, dont le troisième reproche concerne le désintérêt pour la psychologie des lecteur·rices, le « cognitivisme de la littérature » peut compenser les erreurs de l'école de Constance. Il permet effectivement de pluraliser la figure lectrice en mettant définitivement à l'écart l'idée de l'œuvre comme produit « d'un esprit créateur inaccessible<sup>50</sup> ».

Pour toutes les raisons évoquées dans cette courte histoire de la réception, je me tourne également vers l'approche cognitive, plus proche de la démarche entamée dès le début de ce travail de recherche pour revaloriser les individualités. Néanmoins, il faut souligner que cette méthode n'est pas exempte de défauts. Françoise Lavocat indique en premier lieu que « le rapprochement des études littéraires avec une science reposant sur des protocoles scientifiques rend suspecte toute hypothèse sur le lecteur ne reposant souvent que sur des extrapolations à partir de l'expérience du chercheur ou de la chercheuse lui/elle-même<sup>51</sup> ». Or, il est naïf d'imaginer que le/la chercheur·se puisse totalement évacuer sa propre expérience en tant que lecteur·rice, et *a priori* encore moins lorsque sa discipline touche précisément à la littérature<sup>52</sup> ; je reviendrai d'ailleurs plus en détail sur ma propre position de chercheuse lectrice dans la dernière partie de ce chapitre, consacrée à la méthode employée. Aussi, le second reproche adressé à cette approche concerne le fait que des chercheur·ses en littérature s'approprient des théories sans disposer du bagage pour les comprendre ni des outils indiqués pour l'analyse. Face à cet argument, je me range du côté de Lavocat, qui explique justement que celles et ceux qui font appel aux sciences cognitives n'exploitent pas directement les résultats d'expériences menées. Iels s'en servent plutôt pour déceler des orientations générales capables de renouveler l'interprétation littéraire<sup>53</sup>.

Partant de cette approche et des précautions nécessaires dorénavant mentionnées, je propose de se pencher plus en détail sur la lecture comme acte impliquant des individus.

---

<sup>47</sup> Voir *ibid.*, p. 768.

<sup>48</sup> Voir *ibid.*, p. 765.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 769.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 771.

<sup>51</sup> Françoise LAVOCAT, « Introduction », dans Françoise LAVOCAT (éd.), *Interprétation littéraire et sciences cognitives*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>52</sup> Cela fait écho aux théories des savoirs situés présentées en introduction de cette thèse.

<sup>53</sup> Voir Françoise LAVOCAT, « Introduction », *op. cit.*, p. 12.

## II. La lecture comme performance singulière : lecteur·rices et personnages

Dans la partie précédente, j'ai eu l'occasion de montrer en quoi la lecture est un des angles qui permet d'identifier la (con)fusion des mondes fictifs et non fictifs. Mais qu'est-ce vraiment que la lecture ? Ce qui apparaît comme un acte anodin de la vie quotidienne a donné – et donne toujours – lieu à de nombreuses tentatives de définitions et d'interprétations, qui commencent par la circonscrire comme une activité à part entière et délimitée. En effet, Michel Picard considère que la lecture échappe à la théorie de la communication entre auteur·es et lecteur·rices, assez répandue dans l'histoire littéraire. Selon l'idée de cette communication, la figure lectrice aurait entre autres pour tâche de décoder le message de l'auteur·e. Or, Picard indique que la lecture dépasse très rapidement ce cadre pour tomber du côté de l'interprétation, même lorsque le langage est, à la base, rigoureusement encodé. De plus, la communication implique un dialogue entre plusieurs interlocuteur·rices qui échoue dans le cadre de la littérature, puisque les lecteur·rices n'ont en fait jamais l'occasion de répondre directement à l'auteur·e lorsqu'ils lisent<sup>54</sup>.

La lecture apparaît donc comme une activité isolée de l'acte de création de l'auteur·e, ce qui ne signifie pourtant pas que sa définition est univoque. Picard, par exemple, discerne cinq sens : le « déchiffrement du signe écrit » ; « la lecture d'informations, pragmatique » ; « la lecture d'“évasion”, de “distraction” » ; « la lecture prétendument professionnelle de critique » ; « la lecture en tant qu'*art* », soulignant au passage que cette dernière interprétation n'est jamais envisagée<sup>55</sup>. Picard admet des distinctions très générales concernant l'acte de lecture, mais on constate néanmoins que les trois dernières définitions au moins peuvent être rattachées à la lecture de fiction. La conception d'une lecture comme art interpelle évidemment du fait qu'elle est rarement invoquée. À mon sens, elle évoque la lecture à haute voix, mais également et surtout la contradiction qui anime l'art, entre codifications et subjectivités.

Ainsi, au sein de la lecture, Vincent Jouve invite à différencier la lecture avertie de la lecture naïve<sup>56</sup>. La première concerne les lectures « professionnelles », à but interprétatif, tandis que la seconde vise plutôt les lectures amateurs, de loisir. Or, selon Wolfgang Iser, l'interprétation est un effet sur les lecteur·rices<sup>57</sup>. Par conséquent, même si la lecture est naïve

---

<sup>54</sup> Voir Michel PICARD, *La Lecture comme jeu*, op. cit., p. 9-10.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 8. L'auteur souligne.

<sup>56</sup> Voir Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 21.

<sup>57</sup> Voir Wolfgang ISER, *Der Akt des Lesens*, op. cit., p. 23.

et n'a pas pour objectif la retranscription professionnelle (souvent écrite) d'une interprétation, celle-ci peut tout de même avoir lieu. Toutefois, le choix des adjectifs pour qualifier ces deux types de lecture semble valider la première et dénigrer la seconde. La lecture naïve s'apparenterait à la mauvaise lecture, que Maxime Decout présente à travers l'exemple des lecteurs européens de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : s'inspirant des *Souffrances du jeune Werther* de Goethe, de nombreux lecteurs se sont suicidés par amour. À l'époque, l'affaire a fait grand bruit. En effet, la mort de ces hommes est due à une lecture, ou « [p]lus précisément, d'un type de lecture bien particulier, qui restera pendant des années le prototype de la mauvaise lecture et dont on pressentait depuis longtemps les risques : la lecture à la Don Quichotte, par empathie et identification, sans prise de recul ni lucidité<sup>58</sup> ». L'objet du livre de Decout consiste à repenser la mauvaise lecture, à partir de deux définitions assez simples de la lecture qui recourent avec la distinction entre lecture avertie et lecture naïve :

Ouvrez un dictionnaire et vous constaterez que le mot « lecture » recèle au moins deux sens : il désigne aussi bien l'interprétation du texte que l'acte concret de lire. Si bien que vous pouvez être mauvais lecteur parce que vous n'interprétez pas le texte selon ce qu'il escompte ou parce que vous ne pratiquez pas l'activité de lecture selon ce qu'elle exige [...]. Le mauvais lecteur serait celui qui, intellectuellement ou émotionnellement, ne suit pas la logique intime du texte, ou celui qui, pratiquement, ne lit pas le texte comme le texte le veut – c'est-à-dire, le plus souvent, mot à mot, linéairement<sup>59</sup>.

En somme, toute lecture peut être perçue comme mauvaise à partir du moment où c'est un individu qui l'effectue avec un raisonnement intellectuel ou émotionnel singulier. On parvient aux mêmes conclusions lors de l'analyse des deux « moments pratiques » de la lecture qu'identifie Marielle Macé. Le premier moment constitue le temps de la lecture comme acte de lire, le temps de « l'immersion narrative », « dominé par une dynamique d'ignorance, d'hypothèses et de projections vives d'éventualités, dans cette vision ferroviaire où le lecteur est en marche au long d'un parcours vectorisé ». Le second correspond à la « refiguration », terme inspiré par les travaux de Paul Ricœur. Il s'agit du temps après la lecture, d'une « réorganisation de l'œuvre mémorisée dans l'expérience du lecteur » qui participe au développement de son individualité<sup>60</sup>. La singularité du/de la lecteur-ricé serait donc plutôt centrale dans le deuxième moment pratique de la lecture, dans l'après-lecture. Cependant, Macé affirme un peu plus tôt dans son ouvrage l'importance de l'instant précis de la lecture, et pas

---

<sup>58</sup> Maxime DECOUT, *Éloge du mauvais lecteur*, op. cit., p. 8.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>60</sup> Marielle MACE, *Façons de lire, manières d'être*, op. cit., p. 138.



seulement de l'interprétation qui la suit, dans le processus d'individuation<sup>61</sup>. Cette individuation peut se réaliser dans le premier moment de la lecture, à condition de ne pas le considérer comme étant strictement linéaire. Même si les lecteur·rices avancent évidemment dans le livre de façon linéaire, iels peuvent effectuer des retours en arrière ou des avances, relire avec insistance des extraits en particulier et passer rapidement sur d'autres, faire des pauses tant de l'esprit que du corps – qui est, il ne faut pas l'oublier, aussi mobilisé pendant la lecture. Tout cela participe à l'individuation, dans le sens où cela contribue à ce qu'on pourrait presque considérer comme la réécriture d'un nouveau texte singulier sous l'influence de ces fluctuations : c'est ce que Maxime Decout appelle la « lecture buissonnière<sup>62</sup> ». En même temps, cela crée des souvenirs d'une expérience de lecture vécue sur tous les plans et qui influencera éventuellement la manière de lire d'autres textes.

La lecture est donc ici envisagée comme une activité singulière en raison du rôle central que jouent celles et ceux qui la pratiquent : les lecteur·rices, sur lesquelles il est maintenant temps de se pencher.

## **II.1. La lecture comme performances**

Après l'intérêt porté à ce que fait la lecture aux lecteur·rices, cette sous-partie doit répondre à la question de ce que font les lecteur·rices à la lecture, dans une logique de (con)fusion des mondes fictifs et non fictifs. Commençons par établir que la recherche est unanime quant à l'existence de plusieurs interprétations possibles d'un texte. Umberto Eco, concernant l'œuvre d'art en général, parle d'une « pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant<sup>63</sup> » ; bien que le modèle du lecteur implicite selon Iser soit assez unidimensionnel, ce dernier reconnaît également que le sens d'un texte est multiple, étant donné qu'il n'existe pas exclusivement sur le plan discursif<sup>64</sup> ; enfin, Maxime Decout affirme plus récemment et sans ambages que « nous ne lisons pas tous de la même façon<sup>65</sup> ». La variété des lectures et des interprétations possibles semble ainsi être une évidence, particulièrement dans l'enseignement des études littéraires, mais cela n'a pas toujours été le cas. Comme je l'ai indiqué précédemment, la croyance était plutôt du côté d'une unique interprétation valide à l'époque où

---

<sup>61</sup> Voir *ibid.*, p. 30.

<sup>62</sup> Voir Maxime DECOUT, *Éloge du mauvais lecteur*, *op. cit.*, p. 112-122.

<sup>63</sup> Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>64</sup> Voir Wolfgang ISER, *Der Akt des Lesens*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>65</sup> Maxime DECOUT, *Éloge du mauvais lecteur*, *op. cit.*, p. 7.

seule la critique littéraire professionnelle faisait loi et foi. Les études de réception actuelles contribuent par conséquent à la légitimation des vécus individuels, se rattachant alors à d'autres mouvements de mise en valeur des expériences singulières tels qu'ils fleurissent dans les sociétés contemporaines.

Qui sont donc ces lecteur·rices singulier·ères ? Vincent Jouve définit le « moi » lecteur·rice comme n'étant pas « un sujet vide, mais un individu constitué, résultat d'un vécu dont la donne est forcément modifiée par le rapport au texte<sup>66</sup> ». Mais le/la lecteur·rice n'est pas passif·ve face au texte, quand bien même il tendrait à le ou la transformer. Dans cette perspective, Marielle Macé propose une vision originale, presque à contre-courant de la façon dont j'ai envisagé la (con)fusion des espaces en premier lieu, c'est-à-dire en partant d'abord de l'influence du monde fictif sur le monde non fictif. En effet, la chercheuse soutient que « [l]es livres ne *s'appliquent* pas à la vie, mais les lecteurs, dans la vie, s'approprient les formes qui les touchent pour en faire, ou pas, leurs formes propres<sup>67</sup> ». Les lecteur·rices occupent donc un rôle capital dans la (con)fusion, étant donné que c'est de leur part active que découle le mouvement. Le terme d'« appropriation » est primordial, puisqu'il s'agit d'une idée déjà avancée par Eco et Picard. Le premier indique que l'appropriation se joue au niveau de la compréhension du sens :

Disons que nous saisissons seulement les « ensembles » qui ont un sens pour nous, comme êtres humains ; il y a une infinité d'autres « ensembles » sur lesquels nous ne saurons jamais rien ; il est évidemment hors de notre portée d'expérimenter tous les éléments possibles implicitement dans chaque situation, ainsi que toutes les relations possibles entre ces différents éléments<sup>68</sup>.

Le second exprime une réflexion similaire, qu'on retrouve à la fin du cadre qui présente la troisième partie. Pour Picard, la façon d'envisager et de faire la lecture dépend des conditions historiques, politiques et sociales, intrinsèquement inégalitaires, de chaque individu. Au-delà de leur histoire personnelle, les lecteur·rices réagissent par rapport à leurs compétences de lecture, mais aussi à leur répertoire de références littéraires – l'intertextualité – et axiologiques<sup>69</sup>. Chez les deux chercheurs, la subjectivité peut donc être interprétée comme un obstacle à l'appréhension des mondes fictif et non fictif à travers la lecture, car les lecteur·rices ne seraient capables de comprendre que ce qui résonne en iels. Dans ce cas, la (con)fusion des

---

<sup>66</sup> Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 195.

<sup>67</sup> Marielle MACÉ, *Façons de lire, manières d'être*, op. cit., p. 243. L'auteure souligne.

<sup>68</sup> Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte*, op. cit., p. 96.

<sup>69</sup> Voir Michel PICARD, *La Lecture comme jeu*, op. cit., p. 141.

mondes ne pourrait être synonyme d'une alimentation et d'un enrichissement réciproque des mondes. Mais on peut également choisir de l'interpréter différemment. Si les subjectivités sont limitées dans leurs expériences, elles ne le sont en tout cas pas en nombre ; en faisant écho à ces subjectivités par le biais de la lecture, la fiction contribue à légitimer des expériences subjectives multiples qui, au premier abord, paraissent minimes et isolées – je songe notamment au réconfort qu'apporte la pensée de ne pas être seul·e à ressentir certaines émotions souvent à contre-courant des normes. C'est « l'exemplarité de l'inexemplarité » de l'art selon Alexandre Gefen, dont l'objectif est, entre autres, « d'explorer des cas particuliers, voire des situations atypiques, amORAles ou traumatiques sur lesquelles il renseigne le groupe<sup>70</sup> ». Marielle Macé pousse l'idée encore plus loin : l'exemplarité de l'inexemplarité n'est pas un effet collatéral de la lecture ; elle est omniprésente et explicitement recherchée. Pour Macé, il n'est pas une lecture qui ne dépasserait pas systématiquement le cadre du livre, « non par indifférence au sens mais par *intérêt* (par désir) pour les possibles que ce sens déploie ». Le livre devient alors « le support d'une actualisation impure, indissociable d'une protestation de différence<sup>71</sup> ». Cette protestation de différence est une notion centrale, puisqu'elle est finalement le fil rouge de cette recherche : mettre au jour sa différence, c'est performer sa singularité. La lecture est donc une performance. C'est également l'idée d'Yves Citton, qui considère les fictions « comme des moyens performatifs [...] de tracer progressivement des chemins dirigeant le monde actuel vers certains de ses devenirs possibles<sup>72</sup> ».

On retrouve les mêmes éléments qui caractérisent le concept de performance telle qu'on l'a présenté et investi dans la deuxième partie de ce travail. Premièrement, la lecture peut être mise en parallèle avec la contingence intrinsèque de l'identité si on l'envisage comme une activité déstabilisatrice. Il est possible d'interpréter cette réflexion chez Macé : « la lecture peut alors engager un “rapport d'être” proposant dans un texte (qui n'est pas nécessairement une fable du temps), comme dans toute expérience, “une autre manière d'être homme” [sic] soudain imprimée à ma conscience, qui me déstabilise et m'emmène ailleurs<sup>73</sup> ». Ici, la lecture mène clairement à un recalcul constant, à une performance de soi repensée et reconstruite à chaque lecture marquante. Deuxièmement, lorsqu'on parlait tout à l'heure d'une appropriation des textes par les lecteur·rices, Macé décrit ce phénomène comme l'identification de possibilités

---

<sup>70</sup> Alexandre GEFEN, « La fiction est-elle un instrument d'adaptation ? L'interprétation des textes littéraires par la psychologie évolutionniste en question », *op. cit.*, p. 169.

<sup>71</sup> Marielle MACE, *Façons de lire, manières d'être*, *op. cit.*, p. 225. L'auteure souligne.

<sup>72</sup> Yves CITTON, *Lire, interpréter, actualiser*, *op. cit.*, p. 271. Citton emploie l'expression « monde actuel » pour désigner ce que j'appelle le monde non fictif.

<sup>73</sup> Marielle MACE, *Façons de lire, manières d'être*, *op. cit.*, p. 158.

d'actions renseignées par l'expérience narrative<sup>74</sup>. Ainsi, on constate également la présence de l'agir, tel qu'il se présente comme condition de la performance de la singularité et de la politisation des individualités. Contingence et politisation sont donc reconnaissables et suggèrent une performance de l'identité. Mais on peut aussi comprendre la performance au sens que l'art lui donne, c'est-à-dire l'acte de lire. En effet, j'ai déjà expliqué ce que Maxime Decout nomme la « lecture buissonnière » : lire en faisant des retours en arrière, des bonds en avant, en insistant sur des extraits tout en passant brièvement sur d'autres. Encore une fois, ce processus dépend de la subjectivité de celui ou celle qui se confronte à l'œuvre. Comme l'indique Marielle Macé, « le lecteur tranche en effet dans le livre, ne retient que les intensités – ce qui lui a fait lever la tête, ce qui le “concerne” – il éclaire une phrase en laissant le reste dans l'ombre<sup>75</sup> [...] ». On peut donc également considérer les façons de lire comme des performances dans le sens où elles disent quelque chose de *qui* sont les lecteur·rices. Éric Benoit résume très bien cette double dimension de la performance lorsqu'il s'interroge sur les moteurs de l'action de lecture : le « contexte social de réception » qui se rapporte à l'appropriation de la lecture par des singularités situées, ou la « force du langage<sup>76</sup> », plus proche du texte, qui fait référence au choix des éléments discursifs marquant les individualités.

Précisons par conséquent une pensée déjà évoquée un peu plus tôt : toute lecture peut être envisagée comme mauvaise parce qu'elle est le lieu de performances singulières. Mais la performance peut aussi consister à mettre à distance cette mauvaise lecture qui « transforme la vie ». Ainsi, Decout établit que « le plus souvent, vous lisez selon une logique proche du sens commun et vous ne faites pas l'expérience d'une lecture aberrante car vous êtes trop attaché au statut de bon lecteur, le seul à être valorisé socialement<sup>77</sup> ». Il est donc également possible d'aller à l'encontre du lien entre lecture et identité, et de réaliser ce qu'on pourrait presque appeler une contre-performance. En tout cas, cette réflexion de Decout permet de mettre le doigt sur la polyvalence des figures lectrices, dont les différentes facettes sont encore à explorer.

## **II.2. Le schéma en triptyque des instances de lecture**

Comme je l'ai précisé plus tôt en résumant les propos de Maxime Decout, la mauvaise lecture peut aussi bien désigner la lecture « amateur » que la lecture « professionnelle ». En fait,

---

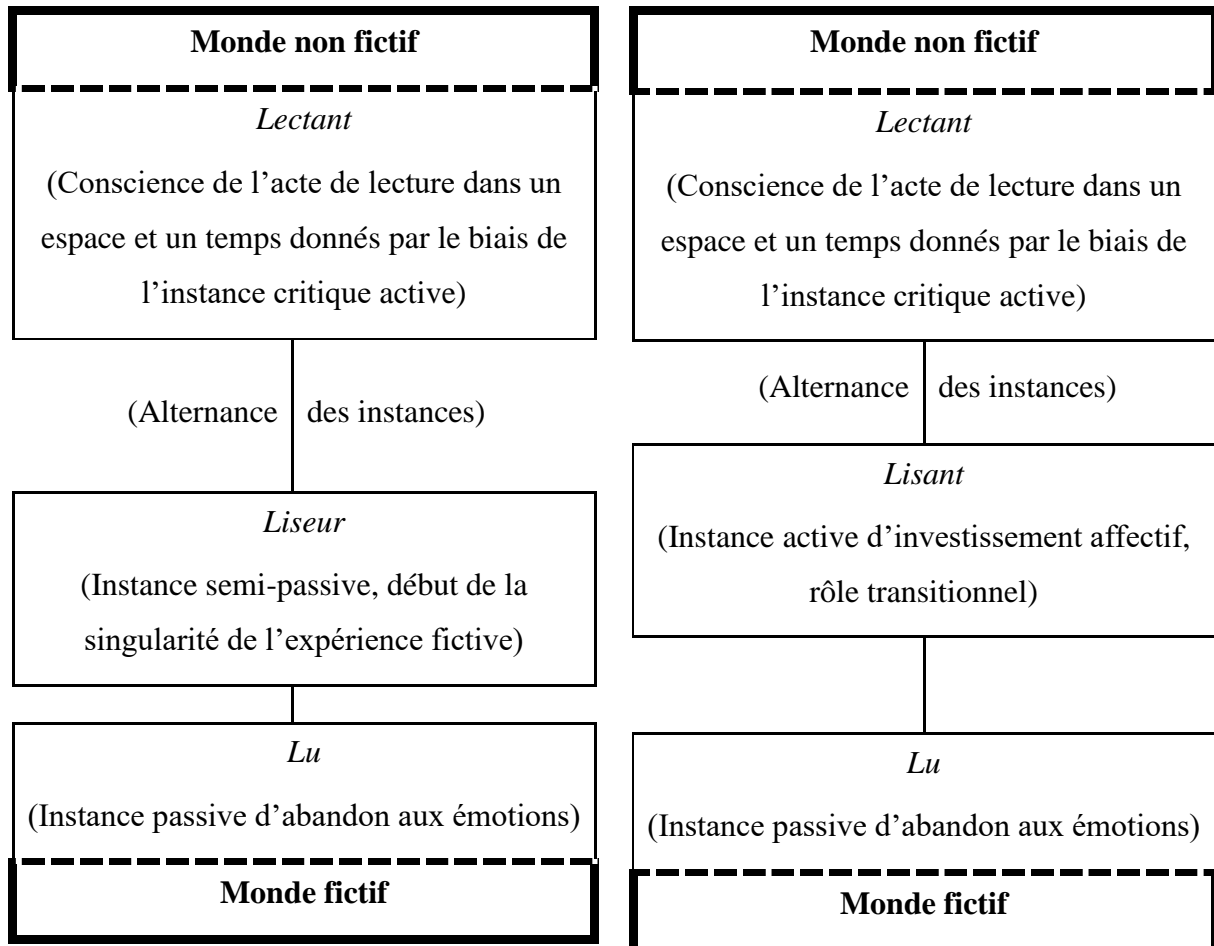
<sup>74</sup> Voir *ibid.*, p. 140.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>76</sup> Éric BENOIT, « Introduction à une énergétique de la réception », *op. cit.*, p. 12.

<sup>77</sup> Maxime DECOUT, *Éloge du mauvais lecteur*, *op. cit.*, p. 70.

l'origine de la mauvaise lecture se situe surtout dans le déséquilibre, soit du côté du registre affectif, soit du côté intellectuel. Qu'on la considère mauvaise ou non, cela signifie que la lecture n'est pas unidimensionnelle, qu'elle est une cohabitation de plusieurs instances qui constituent les figures lectrices<sup>78</sup>.



*Schéma n° 1 : Les instances de lecture de Michel Picard*

*Schéma n° 2 : Les instances de lecture de Vincent Jouve*

Le premier à avoir émis un schéma des instances lectrices est Michel Picard. Dans *La Lecture comme jeu*, il développe un triptyque qui présente, entre autres, trois niveaux de conscience de la lecture plus ou moins impliqués dans le monde fictif. Tout d'abord, on trouve l'instance du lecteur : les lecteur·rices, ancrées dans le monde non fictif, ont conscience de leur lecture comme d'un acte qui se déroule dans un espace et un temps donné. Ce qui permet cette

<sup>78</sup> Je parle des figures lectrices pour amener les lecteur·rices à une conception plus abstraite.

conscience réside dans le fait que le lecteur est l'instance critique des figures lectrices, celle qui « fait entrer dans le jeu par plaisir la secondarité, attention réflexion, mise en œuvre critique d'un savoir, etc.<sup>79</sup> ». C'est l'instance qui se situe le plus à distance du monde fictif. Ensuite, Picard présente les instances du liseur et du lu, qu'il pense presque de manière simultanée, en tout cas assez proches l'une de l'autre. Le liseur glisse doucement vers le monde fictif, tout en gardant son accroche avec la non-fiction. Il se place « du côté du réel, *les pieds sur terre*, mais comme vidés d'une partie d'eux-mêmes, sourdes présences : corps, temps, espaces à la fois concret et poreux<sup>80</sup> ». Le liseur est conscient du corps des figures lectrices, mais moins d'un point de vue critique et intellectuel de mise à distance que dans une perspective sensorielle et sensuelle. On entre dans le registre de la singularité de l'expérience fictive, dans une démarche semi-passive. Enfin, le lu est l'instance qui se trouve le plus au contact du monde fictif. Il est aussi la facette la plus passive du processus actif de lecture, puisqu'il est synonyme « de l'abandon, des pulsions plus ou moins sublimées, des identifications, de la re-connaissance et du principe de plaisir<sup>81</sup> ». Il se situe du côté des émotions telles qu'on les étudiera dans la prochaine sous-partie, tout en rendant néanmoins l'appropriation du texte par le vécu émotionnel difficile du fait de son fort ancrage dans le monde fictif. Le schéma n° 1 résume la conception en triptyque des instances lectrices par Picard.

Ainsi, Picard place les deux extrémités de son schéma par rapport à l'instant présent : « Le lu baigne dans le non-temps, le lecteur agit son présent<sup>82</sup> ». Or, si l'on considère que la performance se fait effectivement dans l'instant présent du fait de son lien à l'action, la proposition de Picard signifierait alors que la performance ne peut être engagée que par le lecteur, qui est l'instance la plus distante des émotions et donc d'une appropriation du texte par le vécu personnel. La lecture est à mon sens une performance dans son ensemble, ce qui situe toutes les instances dans le présent. Cependant, le caractère passif du lu n'est pas satisfaisant, car il empêche la (con)fusion des mondes fictifs et non fictifs, pourtant maintes fois observée. Cette passivité ne peut pas non plus être compensée par le liseur. Tout cela déplâit également à Vincent Jouve, qui soumet par conséquent une modification du triptyque de Picard. Pour contrebalancer le défaut constaté, Jouve décide de remplacer l'instance du liseur en scindant celle du lu. Il considère ainsi toujours le lu comme une part passive, mais introduit l'instance du *lisant* qui symbolise la partie active du lu : « Le premier [le lu] renvoie à l'investissement

---

<sup>79</sup> Michel PICARD, *La Lecture comme jeu*, op. cit., p. 214.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 112-113. L'auteur souligne.

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> Michel PICARD, *Lire le temps*, Paris, Minuit, 1989, p. 129.

pulsionnel, le second [le lisant] à l'investissement affectif<sup>83</sup> ». Même si le lisant, à l'instar du lecteur de Picard, est pensé en étroite connexion avec le lu, il permet paradoxalement une meilleure appropriation du texte par le biais d'une meilleure communication entre monde fictif et non fictif. Le lisant n'est plus, comme le lecteur, cet engourdissement sensoriel et sensuel qui glisse inexorablement vers le lu, et il n'appartient plus non plus au registre des pulsions qu'on ne peut contrôler et qui plongent dans la passivité : il est actif. Jouve donne donc à voir un nouveau schéma des instances lectrices, qu'il résume comme suit en prenant appui sur la figure du personnage<sup>84</sup> :

Le *lectant* appréhende le personnage comme un instrument entrant dans un double projet narratif et sémantique ; le *lisant* comme une personne évoluant dans un monde dont lui-même participe le temps de la lecture ; et le *lu* comme un prétexte lui permettant de vivre par procuration certaines situations fantasmatiques<sup>85</sup>.

Le schéma n° 2 donne un aperçu du triptyque de Jouve et des variations avec celui de Picard. C'est le modèle de Jouve qui sera retenu pour l'analyse du prochain chapitre.

À ce stade, quelques précisions s'imposent concernant les différentes instances de lecture. Aucune instance ne vaut mieux qu'une autre, puisqu'elles sont de toute façon toutes les trois présentes à un moment donné de la lecture en chaque figure lectrice (c'est ce que signifie l'alternance des instances). Elles participent d'ailleurs à un rapport de force parfaitement instable, et qui bouge tout au long de la lecture. L'objectif du prochain chapitre réside justement dans le fait de les considérer toutes les trois de manière égale. Il s'agit de repérer quelles instances sont mobilisées dans les critiques littéraires en ligne retenues, et de voir lesquelles sont à l'œuvre lorsqu'il est possible d'identifier le partage d'un gain d'expérience dans le monde fictif vers le monde non fictif. Toutefois, il ne faut pas perdre de vue que la lecture est une performance entre les mains des lecteur·rices. Dans ce cadre, ces dernier·ères ont le pouvoir de choisir quelles instances iels souhaitent livrer quand iels rédigent un avis de lecture.

Pour finir sur les instances lectrices, Claudia Hillebrandt propose une réflexion qui introduit le schéma en triptyque de Jouve sur une autre échelle que celle qui va du monde fictif au monde non fictif. La chercheuse s'inspire effectivement de deux termes originellement issus des travaux de Nadine van Holt et Norbert Groeben, « realselbstfern » et « figurennah », littéralement « éloigné·e du soi réel » et « proche des personnages ». Partant de là, Hillebrandt

---

<sup>83</sup> Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 82.

<sup>84</sup> De la même manière que les figures lectrices, les figures du personnage mènent le concept de personnage à un niveau plus abstrait, notamment pour souligner la diversité des traits qu'il peut revêtir.

<sup>85</sup> Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 82. L'auteur souligne.

décrit quatre modes de lecture : le mode de l'identification (éloigné·e de soi, proche des personnages) ; le mode de l'observation (proche de soi, éloigné·e des personnages) ; le mode de la position analytique de lecture (éloigné·e de soi, éloigné·e des personnages) et le mode de la fusion (proche de soi, proche des personnages)<sup>86</sup>. À chaque mode peut correspondre une des instances lectrices de Jouve : le lu concorde avec le mode de la fusion, le lisant avec les modes de l'identification et de l'observation, et le lectant avec la position analytique de lecture. Surtout, les réflexions de Claudia Hillebrandt permettent de situer les instances lectrices par rapport à un point d'ancrage particulier de la fiction : les figures du personnage, qu'il est maintenant temps d'introduire.

### **II.3. Les figures du personnage**

Avant de poursuivre, il semble primordial de circonscrire ce qu'on entend par « personnage ». Pour Claudia Hillebrandt, il s'agit d'un modèle mental discursivement constitué, selon la définition qu'elle emprunte à Fotis Jannidis<sup>87</sup>. D'emblée, le personnage apparaît donc comme une figure à la croisée des mondes. S'il n'existe que discursivement dans le monde fictif, il n'en est pas moins un modèle mental appréhendable de la même façon que n'importe quel autre modèle mental du monde non fictif. Cette acception du personnage se rapproche fortement de celle de Jouve :

Le personnage de roman se caractérise en effet par son appartenance à un écrit en prose (se distinguant par là du personnage de théâtre qui ne s'accomplit, lui, que dans la représentation scénique), assez long (ce qui lui donne une « épaisseur » que ne peuvent avoir les acteurs de textes plus courts comme le poème ou la fable), et axé sur une représentation de la « psychologie » (à l'inverse, donc, de récits plus « événementiels » comme le conte ou la nouvelle)<sup>88</sup>.

Les deux interprétations partagent ainsi comme points communs les dimensions discursive et mentale, que Jouve qualifie plutôt de « psychologique ». Cet extrait est également l'occasion de rappeler que je m'intéresse ici particulièrement à la lecture romanesque. Ce choix correspond bien sûr en premier lieu à celui de l'objet de cette étude. Mais je m'aligne aussi sur le point de vue de Jouve. Seul le roman donne aux personnages une profondeur suffisante pour les

---

<sup>86</sup> Voir Claudia HILLEBRANDT, *Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten : mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel*, Berlin, Akademie Verlag, 2011, p. 74-75.

<sup>87</sup> Voir *ibid.*, p. 64.

<sup>88</sup> Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 22.



envisager comme un point d’ancrage d’où part le mouvement du monde fictif vers le monde non fictif à travers la lecture.

Toutefois, pour Claudia Hillebrandt, il existe une condition à la connexion des lecteur·rices aux personnages. Plus que de les considérer comme des modèles mentaux, il faut accepter que les personnages, comme les personnes du monde non fictif, soient dotés d’une psyché et d’une capacité à expérimenter des émotions. C’est ce que Hillebrandt appelle « l’effet psychopoétique<sup>89</sup> ». Encore une fois, cette notion fait écho à celle de « principe de l’écart minimal » de Jouve. Selon ce dernier, « le personnage, bien que donné par le texte, emprunte [...] un certain nombre de ses propriétés au monde de référence du lecteur<sup>90</sup> ». Partant de ce constat, Jouve décrit le principe d’écart minimal, issu des travaux de Marie-Laure Ryan : les lecteur·rices admettent que le monde romanesque est très proche du leur, et qu’il leur suffit de faire seulement quelques ajustements pour le comprendre totalement<sup>91</sup>. Le mélange des deux notions, l’effet psychopoétique et le principe d’écart minimal, permet par conséquent de cerner l’importance du personnage dans le processus actif de lecture. Les lecteur·rices appréhendent le monde fictif comme familier grâce aux figures du personnage, présentées comme possédant des facultés à la fois intellectuelles et émotionnelles, exactement comme les figures lectrices elles-mêmes.

Ainsi, figures du personnage et figures lectrices peuvent entrer en dialogue. Jouve établit cette communication par le biais des instances de son schéma en triptyque. En effet, à chaque instance correspond un « effet-personnage » : l’effet-personnel pour le lectant, l’effet-personne pour le lisant et l’effet-prétexte pour le lu<sup>92</sup>. L’effet-personnel présente les personnages comme des pions<sup>93</sup>, comme un moyen pour cerner la logique narrative du récit, et s’adresse par conséquent plus directement à l’instance critique des figures lectrices. L’effet-personne, comme le lisant, se situe entre les deux. Il pousse à considérer les personnages comme des colocataires du monde fictif. On accepte de s’y projeter, tout en restant conscient de sa propre personne et en tirant du comportement des personnages les mêmes enseignements que de l’observation des attitudes d’autrui. Enfin, l’effet-prétexte se réfère à la dimension la plus passive de la lecture, le lu. La projection pleine et totale dans les personnages permet de vivre des situations par

---

<sup>89</sup> Claudia HILLEBRANDT, *Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten*, op. cit., p. 65.

<sup>90</sup> Vincent JOUVE, *L’Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 29.

<sup>91</sup> Voir *ibid.*, p. 36-38.

<sup>92</sup> Voir *ibid.*, p. 82-83.

<sup>93</sup> Tel que le suggère le titre de la sous-partie « Le personnage comme pion (l’effet-personnel) », *L’Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 92.

procuration, dans un abandon complet au monde fictif. À l'instar des instances lectrices, Jouve ajoute que l'effet-personnage varie tout au long du roman<sup>94</sup>.

Quoi qu'il en soit, ces réflexions montrent le rôle pivot que jouent les figures du personnage dans l'action de lecture et la (con)fusion des mondes fictifs et non fictifs. Ce constat se vérifie d'ailleurs à un niveau empirique, comme le prouve l'étude de Holger Kellermann, Gabriele Mehling et Martin Rehfeldt. Les trois chercheurs y analysent les recensions des livres bestsellers d'Amazon des années 2012 et 2013 et établissent que 21 % des avis portent spécialement sur les personnages<sup>95</sup>. Un·e lecteur·rice sur cinq a donc été sensible, intellectuellement ou émotionnellement, aux figures du personnage dans un texte donné. Selon les définitions du personnage, deux gains d'expérience par la lecture seraient alors identifiables : un gain intellectuel et un gain émotionnel. Si le premier semble désigner assez clairement une transformation du cheminement intellectuel, le second mérite encore quelques approfondissements. En effet, si on considère la lecture comme une performance, cela signifie que les lecteur·rices réagissent au monde fictif qui les entoure, qui leur « parle » à travers l'expérience vécue et intériorisée sous forme d'émotions. Mais de quelles émotions s'agit-il vraiment, et quels procédés entrent en jeu dans la réception émotionnelle du texte ?

---

<sup>94</sup> Voir *ibid.*, p. 175.

<sup>95</sup> Voir Holger KELLERMANN, Gabriele MEHLING, Martin REHFELDT, « Wie bewerten Laienrezensenten ? Ausgewählte Ergebnisse einer inhaltsanalytischen Studie », dans Stefan NEUHAUS et Uta SCHAFFERS (éds.), *Was wir lesen sollen : Kanon und literarische Wertung am Beginn des 21. Jahrhunderts*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2016, p. 233.

### **III. Émotions, sympathie, empathie : la (dés)identification du soi lecteur·rice à l'autre (personnage)**

Il s'agit donc de considérer les émotions comme le ciment principal qui lie les figures lectrices et les figures du personnage. Or, ce fil qui rattache les deux entités possède un tissage complexe qui tient de la variété des sentiments qu'il est possible de ressentir dans le monde non fictif. La connexion s'étoffe encore davantage lorsque les émotions sont en plus reproduites dans le monde fictif, parce qu'elles alimentent alors la (con)fusion des mondes. Ainsi, les émotions donnent une approche supplémentaire de l'influence réciproque de la fiction sur la non-fiction. Elles soulèvent notamment les questions suivantes : les émotions éprouvées à l'égard de la fiction sont-elles également fictives, ou existent-elles aussi dans le monde non fictif du fait qu'elles sont ressenties avec le corps ? Une distinction est-elle vraiment indispensable entre les émotions du monde fictif et celles du monde non fictif ?

#### **III.1. « Vraies » ou « fausses » émotions ?**

Les interrogations précédemment mentionnées sont centrales, puisqu'elles occupent un grand nombre de chercheur·ses qui s'intéressent à la lecture comme vecteur et catalyseur d'émotions. Avant même la différence entre émotions fictives et non fictives, Jérôme Pelletier distingue deux types d'émotions que l'art peut susciter : les « émotions pour l'artefact », inspirées des travaux de Carl Platinga, et les « émotions représentationnelles ». Les premières se rattachent plutôt à la forme de l'œuvre (que Pelletier considère ici comme filmique ou littéraire), à sa beauté stylistique qui peut par exemple provenir d'un éclairage particulier ou du choix de certains mots. Les secondes, quant à elles, dépendent des personnages et des événements vécus par ces derniers : Pelletier les appelle également les « émotions de la fiction<sup>96</sup> ». Cependant, après avoir différencié ces deux types d'émotions, Pelletier reprend les réflexions de psychologues comme Nico Frijda, qui ignorent cette distinction et rassemblent les deux types d'émotions : « [...] quand une œuvre d'art représente des scènes de fiction, les émotions ressenties par le spectateur pour l'œuvre [...] doivent sans doute beaucoup aux émotions qu'il

---

<sup>96</sup> Jérôme PELLETIER, « Quand l'émotion rencontre la fiction », *op. cit.*, p. 123.

ressent pour les scènes de fiction éventuellement représentées dans l'œuvre elle-même<sup>97</sup> ». Les émotions vis-à-vis des personnages dépendent donc de celles éprouvées à l'égard de la forme, et réciproquement. Concrètement, cela signifie que les commentaires sur l'esthétique ne sont pas forcément complètement dépourvus d'une certaine émotionnalité, ce que je tenterai de vérifier dans le prochain chapitre.

Au-delà de la divergence entre émotions pour le contenu et émotions pour la forme, d'autres chercheur·ses séparent les émotions dans la vie non fictive et les émotions par rapport à la fiction. Rien que la formulation sous-entend une différence : le corps ancre toujours les lecteur·rices au monde non fictif, tandis qu'on peut s'approcher autant qu'on veut ou peut de la fiction sans jamais en faire totalement partie<sup>98</sup>. Ainsi, Patrizia Lombardo s'inspire de la célèbre théorie de Kendall Walton sur les *make-believe emotions*<sup>99</sup>, ou en français les quasi-émotions. Selon Lombardo reprenant Walton, « [...] les réponses émotionnelles aux émotions représentées, exprimées ou suggérées par les fictions de l'art sont sans aucun doute fortes, mais non pas les mêmes que l'on aurait si l'on vivait une situation réelle<sup>100</sup> ». Alexandre Gefen affirme également cette idée. D'après lui, les émotions ressenties lors de la lecture ne s'appliquent pas complètement aux personnages. Elles seraient en fait des « variantes artistiques de notre gamme émotionnelle<sup>101</sup> », sorte de simulation des émotions du monde non fictif. Cependant, si l'on considère les figures du personnage comme des modèles mentaux au même titre que les personnes du monde non fictif, alors les émotions éprouvées à l'égard de ces personnes portent rarement exclusivement sur elles. Quand on est touché par le récit d'une personne, c'est souvent que son histoire fait écho à une expérience vécue ou concevable. L'émotion fait donc toujours référence à celui ou celle qui la ressent, qu'elle soit tournée vers autrui ou vers soi. C'est ce qu'on verra dans la partie suivante, consacrée à l'empathie et à la sympathie.

Ainsi, certain·es chercheur·ses adhèrent à la thèse inverse. Sandra Poppe, par exemple, est de l'avis que les émotions fictives peuvent se montrer plus intenses que les émotions non fictives, du fait que l'attention est exclusivement portée sur ce qui est représenté et que l'action

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 130-131.

<sup>98</sup> C'est malgré tout l'initiative des « livres dont vous êtes le héros » : laisser les lecteur·rices construire leur propre histoire pour leur donner l'illusion d'être iels-mêmes des personnages de fiction qui guident le récit. Bien qu'il excède largement le cadre du livre et de la lecture, on ne peut faire autrement que mentionner le jeu de rôle dont l'objectif réside justement dans l'immersion complète des participant·es dans l'univers fictif.

<sup>99</sup> Voir Kendall WALTON, *Mimesis as Make-Believe : On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1990.

<sup>100</sup> Patrizia LOMBARDO, « Empathie et simulation », dans Alexandre GEFEN et Bernard VOUILLOUX (éds.), *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 2013, p. 22-23.

<sup>101</sup> Alexandre GEFEN, *Réparer le monde*, *op. cit.*, p. 103.

est sous contrôle<sup>102</sup>, c'est-à-dire fixée par le texte. La littérature et le cinéma sont donc ici envisagées comme des échantillons concentrés de situations vivables dans le monde non fictif, capables de stimuler émotionnellement les lecteur·rices ou spectateur·rices. Cependant, Rainer Reisenzein soutient que les émotions n'influencent les comportements que de manière indirecte, puisqu'elles agissent avant toute chose sur les convictions. Il en donne une illustration tangible : si une personne est confrontée à une œuvre dans laquelle un personnage ment à un autre personnage, la personne peut ressentir un « sentiment imaginaire » de culpabilité. Elle parvient alors à la conclusion qu'elle pourrait éprouver ce même sentiment de culpabilité, cette fois plus concrètement dans une situation similaire du monde non fictif, ce qui la pousse à dire la vérité<sup>103</sup>. Reisenzein fait donc bien la distinction entre les émotions à l'égard de la fiction et les émotions du monde non fictif, mais uniquement pour mieux les rattacher entre elles. En outre, on peut suggérer une influence réciproque : de la même manière que les émotions de la fiction agissent sur les émotions du monde non fictif, les dernières conditionnent également les réactions émotionnelles à la fiction.

Si on envisage les émotions sous ce rapport interdépendant, on peut alors remettre en question la notion de quasi-émotions. C'est ce que fait notamment Frank Zipfel dans sa contribution à l'ouvrage de Sandra Poppe. D'après le chercheur, la principale raison pour laquelle la théorie de Walton sur les quasi-émotions est controversée réside dans le fait que les émotions, fictives ou non fictives, sont toutes vécues avec et par le corps. Zipfel prend l'exemple du genre horrifique, qui provoque des réactions physiques (élévation du rythme cardiaque, sueurs, frissons) autant dans le monde fictif que dans le monde non fictif<sup>104</sup>. On pourrait donc douter de l'existence des quasi-émotions, étant donné que toutes les émotions, peu importe leur provenance, se jouent dans le corps. Néanmoins, on peut aisément imaginer que la conséquence corporelle est plus intense lorsque la situation qui l'exige se déroule dans le monde non fictif. Ainsi, Rainer Reisenzein explique que le débat prend place au niveau de l'intensité et de la qualité des émotions. Il résume le point de vue de certains chercheurs du XX<sup>e</sup> siècle qui, déjà, soulevaient la question de la tangibilité des émotions fictives. Alexius Meinong, par exemple, considérait que les émotions à l'égard de la fiction ne sont pas « vraies » car elles

---

<sup>102</sup> Voir Sandra POPPE, « Emotionsvermittlung und Emotionalisierung in Literatur und Film – eine Einleitung », *op. cit.*, p. 12.

<sup>103</sup> Voir Rainer REISENZEIN, « Fantasiegefühle aus der Sicht der kognitiv-motivationalen Theorie der Emotion », dans Sandra POPPE (éd.), *Emotionen in Literatur und Film*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>104</sup> Voir Frank ZIPFEL, « Emotion und Fiktion. Zur Relevanz des Fiktions-Paradoxes für eine Theorie der Emotionalisierung in Literatur und Film », dans Sandra POPPE (éd.), *Emotionen in Literatur und Film*, *op. cit.*, p. 133.

ne sont pas aussi intenses : une peur ressentie par l'imagination n'est pas une véritable peur. En face, Stephan Witasek admet la variation d'intensité mais affirme que l'expérience qualitative est similaire<sup>105</sup>.

Mon propre positionnement est à mi-chemin entre ces deux points de vue sur l'intensité et la qualité. Pour l'explicitier, je souhaite reprendre l'exemple du genre horrifique. Quand on se confronte à une œuvre horrifique, qu'elle soit littéraire ou cinématographique, il est vrai que l'effet reste différent de celui qu'on pourrait connaître dans le monde non fictif. On peut bien sûr constater une réaction corporelle, qui pousse même parfois à fermer les yeux ou le livre, mais, *a priori*, on ne fuit pas le danger représenté comme s'il était physiquement présent dans la pièce. Cependant, il arrive qu'on soit hanté pendant plusieurs jours suivant la rencontre avec l'œuvre horrifique. Mains témoignages rapportent la peur de trouver le monstre ou l'apparition chez soi, ou encore le fait de ne plus oser se retrouver seul·e dans le noir. Cette peur va modifier les comportements, tant du point de vue psychologique (par une vigilance accrue) que du point de vue de la consommation (par exemple par le fait d'allumer les lumières de façon inhabituelle). L'émotion de peur ressentie par rapport à la fiction affecte donc les individus de la même manière que la peur dans le monde non fictif, sauf qu'elle durera probablement moins longtemps qu'une peur non fictive. Il me semble que c'est dans ce sens que l'intensité varie. Selon moi, il importe peu de savoir si les émotions à l'égard de la fiction sont « vraies » ou non, si elles sont des quasi-émotions. Puisque les deux types d'émotions sont de toute façon liés car éprouvés dans la chair, la seule véritable différence d'intensité ou de qualité se situe au niveau de leur temps de diffusion. Par exemple, on est certainement plus durablement marqué·e par les émotions rattachées à l'intrusion non fictive d'une personne étrangère chez soi que par les émotions suscitées par une fiction qui présente ce genre d'événement. Ainsi, la réaction provoquée par la confrontation à l'œuvre horrifique finit par s'estomper, alors qu'il est plus probable qu'une personne ayant vécu certaines situations terrifiantes dans le monde non fictif reste changée<sup>106</sup>.

Une objection à ce point de vue réside dans le fait d'admettre que les œuvres horrifiques font nécessairement peur et que cette peur est assez vivement ressentie pour affecter les comportements. Pourtant, certaines personnes éprouvent uniquement cette émotion vis-à-vis

---

<sup>105</sup> Voir Rainer REISENZEIN, « Fantasiegefühle aus der Sicht der kognitiv-motivationalen Theorie der Emotion », *op. cit.*, p. 54.

<sup>106</sup> Cette réflexion vaut pour les personnes neurotypiques, et peut se révéler fautive dans les cas de neuroatypies. Je pense aussi que les conditions de confrontation à l'œuvre fictive jouent un rôle dans la durée de diffusion de son effet : si on expose de façon prématurée et persistante un enfant à un type d'œuvre, on peut imaginer que cet enfant sera aussi durablement influencé par l'effet de la fiction.

des procédés esthétiques (dans le cadre du film horrifique, par exemple, par rapport au *jump scares*). L'émotion prend alors fin en même temps que l'œuvre. On pourrait ainsi postuler que les personnes chez qui l'émotion se diffuse plus longtemps considèrent que la situation présentée dans l'œuvre de fiction peut se produire dans le monde non fictif. Cela renvoie à l'importance de la subjectivité, à la fois comme limite et comme légitimation des expériences de lecture, évoquée dans la partie sur la lecture comme performance. Ce modèle d'interprétation des émotions peut néanmoins s'avérer problématique dans le cas d'œuvres dont l'univers s'éloigne grandement du monde non fictif par la présence d'éléments qui n'y existent pas, comme c'est souvent le cas dans le genre de la *fantasy*. En effet, cela ne signifie pas qu'aucune œuvre de *fantasy* ne puisse entrer en connexion avec des individualités. Les lecteur·rices ont en fait le choix entre deux options : soit décider que les événements présentés n'appartiennent qu'au monde fictif, de même que les réponses des personnages à ces situations – cela reviendrait à rejeter la suspension volontaire d'incrédulité ; soit tisser des parallèles entre les situations fantastiques et celles du monde non fictif et de transposer les réponses des personnages comme adéquates face à des situations vivables dans la non-fiction.

Ce positionnement, ainsi que ses limites et les manières de les contourner, implique plusieurs choses pour l'analyse à venir des critiques. Premièrement, cela valide une nouvelle fois la portée de la singularité, et encore plus dans le cadre de récits qui s'éloignent du monde non fictif par la présence d'éléments fantastiques. Cela aura son importance pour *Vernon Subutex*, et notamment vis-à-vis des réactions face à l'épilogue qui prend place dans un univers postapocalyptique. Deuxièmement, et c'est une idée que j'ai déjà abordée dans la première partie de ce chapitre : même si l'analyse prouve qu'un gain d'expérience du monde fictif vers le monde non fictif par le biais de la lecture est identifiable dans les critiques en ligne, rien ne garantit que ce gain d'expérience, basé sur les émotions ressenties, affecte durablement les lecteur·rices.

Il reste encore un lien à introduire, justement entre les émotions et les expériences. Il est d'abord nécessaire de souligner qu'au-delà de la distinction entre émotions fictives et non fictives, montrée comme étant peu pertinente, s'établit une autre séparation : celle entre les émotions éprouvées par les personnages et par les lecteur·rices. Dans un ordre similaire d'idées, Frank Zipfel invite à différencier les émotions par rapport aux personnages et aux situations fictives des émotions ressenties par rapport à soi-même, au moment de la réception du texte. Cette nouvelle distinction fait référence aux notions d'empathie et de sympathie éveillées par la lecture.

### III.2. Empathie et sympathie : vers la (dés)identification

En premier lieu, il apparaît nécessaire de souligner la différence entre les émotions et l'empathie ou la sympathie. Les deux dernières ne sont pas ici considérées comme des émotions, mais comme des processus émotionnels, énièmes liens entre les mondes fictif et non fictif, entre les émotions des personnages et celles des lecteur·rices. C'est la confrontation des émotions entre elles qui déterminent laquelle de l'empathie ou de la sympathie est à l'œuvre.

Commençons par une définition en somme simpliste de l'empathie, donnée par Suzanne Keen, grande spécialiste de l'empathie narrative : « L'empathie narrative désigne le fait de ressentir quelque chose par la fiction<sup>107</sup> ». Cette vague définition peut être complétée et précisée en portant attention à l'étymologie grecque du mot « empathie ». Gloria Origgi indique ainsi qu'à l'origine, « empathie » signifie « sentir-dans<sup>108</sup> ». On retrouve cette idée dans la circonscription du terme par Claudia Hillebrandt, qui identifie deux sens à l'empathie. Une acception, plus générale, consiste en « la simulation complexe d'un état mental d'une autre personne ou d'un personnage, incluant les émotions correspondantes » ; la seconde se rapporte à « la compréhension de cet état émotionnel<sup>109</sup> ». En reproduisant l'état mental et émotionnel d'un individu, on ressent effectivement en soi ce que l'autre éprouve. La deuxième définition porte plutôt sur l'appréhension intellectuelle de l'état d'autrui. Même si on perd la dimension de sensation, ce chemin se fait tout de même en soi, de manière introspective.

L'empathie engage donc l'individu et autrui. C'est pour cette raison qu'Alexandre Gefen livre une interprétation de l'empathie qu'il situe très proche de celle du *care*, dont il était question dans le sixième chapitre de cette recherche. Selon lui, l'empathie consiste à essayer de se mettre à la place d'autrui pour le comprendre<sup>110</sup>. C'est une démarche active vers l'autre, qu'il soit individu ou personnage calqué sur des modèles mentaux similaires, et c'est en cela qu'elle se rapproche du *care*. On peut même aller plus loin et relier l'idée d'empathie à celle de reconnaissance, comme le fait le sixième chapitre avec le *care*. Non seulement l'individu a

---

<sup>107</sup> Suzanne KEEN, « Personnage et tempérament : l'empathie narrative et les théories du personnage », trad. Nicolas DI MEO, dans Alexandre GEFEN et Bernard VOUILLOUX (éds.), *Empathie et esthétique*, op. cit., p. 207.

<sup>108</sup> Gloria ORIGGI, « L'empathie est-elle une compétence sociale ? », dans Alexandre GEFEN et Bernard VOUILLOUX (éds.), *Empathie et esthétique*, op. cit., p. 62.

<sup>109</sup> Claudia HILLEBRANDT, *Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten*, op. cit., p. 73. « Im ersten Fall bezeichnet "Empathie" die komplexe Simulation eines mentalen Zustandes einer anderen Person oder auch Figur inklusive der entsprechenden Emotionen. Im zweiten Fall wird der Begriff nur auf das Verstehen von deren emotionalem Zustand bezogen ». Trad. AD.

<sup>110</sup> Voir Alexandre GEFEN, *Réparer le monde*, op. cit., p. 12-13.



accès à l'expérience d'autrui. Mais les expériences isolées de l'individu, légitimées par l'exemplarité de l'inexemplarité des expériences présentées dans la littérature romanesque, atteignent également autrui. Autrement dit, c'est une expérience réciproque, dans laquelle l'individu est aussi toujours l'autre. À ce stade, il faut aussi préciser que cette démarche ne concerne pas exclusivement les expériences traumatiques. Comme le souligne Keen, l'empathie peut également s'activer par rapport à des émotions positives, comme la joie, la satisfaction, le triomphe ou encore l'excitation sexuelle<sup>111</sup>.

Mais l'empathie ne se rapporte-t-elle strictement qu'à des individus et des personnages ? J'ai effleuré cette problématique dans le cadre littéraire, quand j'ai évoqué que Michel Picard parle plutôt d'identification aux situations. Au-delà de l'identification, à laquelle sera consacrée la prochaine partie de ce chapitre, Keen semble se ranger à l'avis de Picard. Étudiant les acceptions de l'empathie de Daniel Batson, la chercheuse soutient que celle qui s'applique à la narratologie consiste à se mettre intuitivement ou se projeter dans la situation d'un·e autre<sup>112</sup>. Les situations sont en effet capitales non seulement du point de vue de l'intrigue, car elles la font avancer, mais aussi au niveau de la lecture, puisqu'elles s'apparentent aux expériences vécues par les figures lectrices. Or, les situations sont toujours traversées par des personnages. L'empathie s'effectue donc par rapport à des situations telles qu'elles sont vécues dans la fiction par les personnages, mais surtout vis-à-vis de la réponse des personnages aux situations expérimentées. Ainsi, il semble assez catégorique d'affirmer que l'empathie – ou l'identification – s'établit soit du côté des personnages, soit du côté des situations. Étant donné que ces deux éléments sont en étroite connexion, l'empathie concerne plutôt les deux à la fois.

Par conséquent, ces réflexions viennent corroborer la thèse de Suzanne Keen, selon laquelle l'empathie n'opère pas obligatoirement d'une figure lectrice à une figure du personnage qui lui ressemble. L'empathie peut s'établir même si les lecteur·rices ne disposent pas de beaucoup d'informations sur l'identité du personnage<sup>113</sup>. Cela s'explique par l'implication des situations dans le processus émotionnel : les lecteur·rices n'ont besoin que de la réponse du personnage à une situation donnée. Mais ce n'est pas un avis unanime : Vincent Jouve considère, quant à lui, que l'empathie va vers le personnage le plus personnalisé, que l'on connaît le mieux. Toutefois, ses propos apparaissent assez contradictoires : « [...] si le lecteur

---

<sup>111</sup> Voir Suzanne KEEN, « A Theory of Narrative Empathy », *Narrative*, vol. 14, n° 3, Ohio State University Press, 2006, p. 209.

<sup>112</sup> Voir Suzanne KEEN, « Intersectional Narratology in the Study of Narrative Empathy », dans Susan S. LANSER et Robyn WARHOL (éds.), *Narrative Theory Unbound : Queer and Feminist Interventions*, Columbus, Ohio State University Press, 2015, p. 130.

<sup>113</sup> Voir Suzanne KEEN, « A Theory of Narrative Empathy », art. cit., p. 214.

s'investit toujours dans le personnage plus individualisé, c'est qu'il se reconnaît dans cette individuation. L'universel du sujet, c'est son irréductible particularité. [...] Plus on en sait sur un personnage, plus on a conscience de cette ressemblance<sup>114</sup> ». Les lecteur·rices entreraient donc dans le processus empathique à l'égard des personnages sur lesquels iels disposent du plus de détails et avec lesquels iels ont ainsi pu établir une ressemblance. Or, la similitude consisterait à reconnaître la particularité de la figure du personnage au même titre que sa propre singularité, ce qui fait pourtant de la figure lectrice et de la figure du personnage des entités intrinsèquement divergentes. Ce faisant, il semble que la ressemblance ne soit définitivement pas un critère obligatoire de l'empathie, ce que souligne à nouveau Keen, cette fois dans la perspective de la narratologie intersectionnelle. Keen s'interroge sur l'incapacité des lecteur·rices minorisé·es à s'identifier à une instance narrative différente d'iels-mêmes. La chercheuse conclut à juste titre que, si tel était le cas, les femmes, par exemple, ne pourraient entrer en empathie que dans le cadre de romans se réclamant de l'écriture féminine<sup>115</sup>. Cela se révélerait alors problématique dans un contexte de sous-représentation des personnes minorisées dans l'art dominant.

Quelles sont maintenant les autres conditions de la mise en place du processus empathique ? Certaines peuvent être inhérentes aux textes. Ainsi, on pourrait penser que les récits à la première personne, du fait qu'ils renforcent l'immersion par l'adoption d'un unique point de vue, sont plus susceptibles de provoquer l'empathie. Ce n'est pourtant pas l'avis de Keen, qui révèle qu'il n'existe pas de preuve convaincante qu'un récit à la troisième personne favoriserait moins l'empathie<sup>116</sup>. D'autres conditions relèvent plutôt des figures lectrices elles-mêmes. En effet, Keen souligne également que les lecteur·rices ne sont pas doté·es de la même capacité empathique, qui fluctue selon le contexte historique, social, culturel et économique. Cela explique au passage que certains textes dévoilent leur potentiel empathique lorsque c'est une génération postérieure à celle de la période de production qui s'y confronte<sup>117</sup>. Pour l'analyse du prochain chapitre, cela implique la présence de réactions empathiques très divergentes. Elles peuvent donc se justifier par des variations dans les contextes de lecture, qui demeurent malgré tout majoritairement abstraits, puisque presque jamais décrits. Néanmoins,

---

<sup>114</sup> Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 135.

<sup>115</sup> Voir Suzanne KEEN, « Intersectional Narratology in the Study of Narrative Empathy », *op. cit.*, p. 137-139.

<sup>116</sup> Voir Suzanne KEEN, « Personnage et tempérament : l'empathie narrative et les théories du personnage », *op. cit.*, p. 209.

<sup>117</sup> Voir Suzanne KEEN, « A Theory of Narrative Empathy », *art. cit.*, p. 214.

tous·tes partent avec un certain bagage empathique, étant donné que, d'après Keen, plusieurs études ont déjà prouvé que les lecteur·rices empathiques apprécient plus aisément la fiction<sup>118</sup>.

L'empathie ressentie à l'égard de la fiction est ainsi immédiatement liée à l'empathie dans le monde non fictif. Cependant, malgré les croyances populaires, Keen déclare que la fiction contribue à l'empathie sans pour autant causer des comportements altruistes<sup>119</sup>. Une des principales raisons, comme l'indique Françoise Lavocat reprenant les réflexions de Keen, réside dans le fait que l'empathie par rapport au monde fictif est plus facile, car elle n'implique pas d'actions concrètes de la part des lecteur·rices<sup>120</sup>. Cela suggère que des traces d'investissement auprès d'autrui seront probablement difficiles à déceler dans l'analyse du prochain chapitre ; mais c'est aussi l'occasion d'affirmer ou d'infirmier cette théorie.

Jusqu'à présent, on a surtout lié le processus empathique aux individus, tant fictifs que non fictifs. Toutefois, il existe une autre variation de l'empathie, qui correspond en fait aux émotions pour l'artefact, décrites un peu plus tôt dans ce chapitre. Il s'agit de ce que Pierre Livet nomme « l'empathie esthétique » :

Nous pouvons entrer en empathie « esthétique » avec une capacité d'une représentation à activer des dispositions émotionnelles, alors même que cette disposition émotionnelle ne fait pas encore partie de notre répertoire de dispositions émotionnelles bien installées. [...] Ce que nous partageons dans l'empathie esthétique, c'est au contraire une commune incertitude, une commune indécidabilité entre disposition émotionnelle intégrable et émotion non comparable. Et dans une situation où les représentations sont innovantes, ni le spectateur ni le créateur ne peuvent assurer qu'ils ont intégré de manière stable les différentiels qui sont mis en branle. En revanche, ils peuvent partager cet ébranlement et cette indécidabilité<sup>121</sup>.

Si on fait l'analogie entre émotions pour l'artefact et empathie esthétique, il ne faut pas oublier que les premières font partie intégrante des émotions de la fiction : l'esthétique renforce la sensibilité à la fiction et réciproquement. L'empathie esthétique est donc inséparable de l'empathie à l'égard de la fiction ; elle en est une autre forme qui a le potentiel d'élargir la palette émotionnelle des lecteur·rices et de les placer dans l'inconfort par rapport à cette nouvelle contingence. Exceptionnellement, elle implique la présence implicite de l'auteur·e, mais uniquement pour signifier que cette instabilité émotionnelle était probablement déjà

---

<sup>118</sup> Voir Suzanne KEEN, « Intersectional Narratology in the Study of Narrative Empathy », *op. cit.*, p. 134.

<sup>119</sup> Voir *ibid.*

<sup>120</sup> Voir Françoise LAVOCAT, « Identification et empathie : le personnage entre fait et fiction », dans Alexandre GEFEN et Bernard VOULLOUX (éds.), *Empathie et esthétique*, *op. cit.*, p. 160.

<sup>121</sup> Pierre LIVET, « La distance dans l'empathie, dans l'expérience esthétique », dans Alexandre GEFEN et Bernard VOULLOUX (éds.), *Empathie et esthétique*, *op. cit.*, p. 47.

d'actualité durant la création. Au-delà des liens évidents qu'elle tisse avec les observations de la deuxième partie de cette recherche, l'empathie esthétique se présente comme un outil qui va permettre de réagir aux commentaires notamment stylistiques. On les retrouve dans certaines critiques en ligne qui mettent le processus de création à l'honneur.

Pour clore les réflexions sur l'empathie, il m'apparaît nécessaire de mentionner un des reproches majeurs qui lui sont adressés concernant son utilisation. En effet, Françoise Lavocat, en lien avec les recherches de Suzanne Keen, indique que des considérations féministes et postcoloniales dénoncent la notion d'empathie comme un instrument impérialiste et patriarcal « de domination de l'Occident<sup>122</sup> ». Dans ce cadre, l'empathie pose problème parce qu'elle renvoie à une universalité des sentiments dans la littérature, qui non seulement est déterminée par les canons occidentaux, mais qui engourdit aussi les réponses politiques possibles<sup>123</sup>. Un des enjeux de l'analyse des recensions consiste par conséquent à identifier ce biais potentiellement présent.

Pour Jérôme Pelletier, le cadre fictionnel est donc avant tout un cadre empathique qui « met en jeu des processus empathiques au service de la compréhension des états mentaux des personnages : c'est pourquoi si on est bien ému *pour* les personnages, on est d'abord ému *avec* les personnages<sup>124</sup> ». Tilmann Habermas, de son côté, décrit la notion d'« émotions empathiques » comme « des émotions compatissantes comme la joie partagée, la compassion ou l'indignation commune, peut-être aussi la tension comme effet d'une peur partagée. Le spectateur peut aussi se référer émotionnellement aux émotions d'autrui, mais réagir lui-même de façon différente<sup>125</sup> ». Pelletier et Habermas ont pour point commun de dépeindre deux phénomènes distincts qui, à mon sens, ne peuvent pas être si facilement rassemblés sous le terme d'empathie. Le fait de ressentir des émotions pour le personnage, autrement dit des émotions différentes de celles éprouvées par le/la protagoniste, n'est pas de l'empathie mais plutôt de la sympathie. Brigitte Scheele s'attelle justement à séparer les deux notions. D'un côté, elle définit la sympathie comme une « relation de l'*ego* à l'*alter* », qui se réfère aux « actions, capacités et caractéristiques » du personnage ; elle serait une attitude plus ou moins durable dans le temps à l'égard du sujet de la sympathie. De l'autre côté, Scheele décrit

---

<sup>122</sup> Françoise LAVOCAT, « Identification et empathie : le personnage entre fait et fiction », *op. cit.*, p. 155.

<sup>123</sup> Voir Suzanne KEEN, « A Theory of Narrative Empathy », art. cit., p. 223.

<sup>124</sup> Jérôme PELLETIER, « Quand l'émotion rencontre la fiction », *op. cit.*, p. 150. Je souligne.

<sup>125</sup> Tilmann HABERMAS, « Emotionalisierung durch traurige Alltagserzählungen: Die Rolle narrativer Perspektiven », dans Sandra POPPE (éd.), *Emotionen in Literatur und Film*, *op. cit.*, p. 69-70. « [...] mitfühlende Emotionen wie Mitfreude, (trauriges) Mitgefühl oder Mit-Empörung, vielleicht auch Spannung als Mit-Angst. Der Zuschauer kann sich auch emotional auf die Emotion des Anderen beziehen, aber selbst anderswertig reagieren ». Trad. AD.

l'empathie comme une attention portée principalement sur autrui, qui se rapporte cette fois aux situations et aux états et s'établit à courte durée<sup>126</sup>. Au-delà du fait de partager l'acceptation de l'empathie présentée dans cette partie, Scheele insiste justement sur la séparation entre les figures lectrices et les figures du personnage. Elle introduit également l'idée d'une connaissance plus approfondie des figures du personnage à travers leurs caractéristiques dans le cas de la sympathie, au contraire de l'empathie qui nécessite peu d'informations sur les personnages. Cela explique aussi qu'elle serait de plus longue durée, puisqu'elle serait une réaction construite par l'accumulation constante de nouvelles données.

Il existe donc en réalité deux processus émotionnels possiblement provoqués par la lecture. Comme pour l'empathie, Claudia Hillebrandt fournit une double définition de la sympathie. Selon elle, la première acception plus générale de la sympathie désigne « une forme de connexion émotionnelle avec un personnage » ; la seconde, plus précise, correspond à une disposition positive de la part des lecteur·rices vis-à-vis d'un personnage<sup>127</sup>. Qu'il s'agisse de l'une ou de l'autre, la sympathie consiste donc à adopter une position d'observateur·rice, comme le souligne Sandra Poppe<sup>128</sup>, nécessairement distincte de celle du personnage ou de la figure lectrice en processus empathique. Ainsi, malgré des propos qui semblaient au premier abord pointer vers l'inverse, Jérôme Pelletier admet que les lecteur·rices ont souvent plus d'informations que les personnages, compte tenu de l'instance narrative. Cela implique donc parfois un écart entre les émotions des lecteur·rices pour les personnages et les émotions des personnages eux-mêmes<sup>129</sup>. En conséquence, et contrairement à l'empathie, la sympathie n'entre en jeu qu'avec certains personnages, comme l'explique Claudia Hillebrandt<sup>130</sup>. Cela tient du fait que, comme précisé précédemment, la sympathie s'active à partir d'un certain nombre de renseignements connus sur les personnages. Les lecteur·rices ont alors le loisir de constater les ressemblances entre eux et les personnages concernés, et de choisir leurs inclinations grâce à la distance instaurée entre leurs émotions et celles des personnages.

Ainsi, l'enjeu pour l'analyse du chapitre suivant consiste à observer quel(s) processus émotionnel(s) entre(nt) en action lors de l'évocation d'un gain d'expérience de la lecture vers

---

<sup>126</sup> Voir Brigitte SCHEELE, « Empathie und Sympathie bei der Literatur-Rezeption : ein Henne-Ei-Problem ? », dans Claudia HILLEBRANDT et Elisabeth KAMPMANN (éds.), *Sympathie und Literatur : zur Relevanz des Sympathiekonzeptes für die Literaturwissenschaft*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2014, p. 39.

<sup>127</sup> Claudia HILLEBRANDT, *Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten*, *op. cit.*, p. 88-89.

<sup>128</sup> Voir Sandra POPPE, « Emotionsvermittlung und Emotionalisierung in Literatur und Film – eine Einleitung », *op. cit.*, p. 13.

<sup>129</sup> Voir Jérôme PELLETIER, « Quand l'émotion rencontre la fiction », *op. cit.*, p. 151.

<sup>130</sup> Voir Claudia HILLEBRANDT, *Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten*, *op. cit.*, p. 90.

le monde non fictif. Il s'agit surtout de voir si l'empathie ou la sympathie ont une importance spécifique dans la transposition de cette expérience.

Pour finir, Vincent Jouve distingue trois « codes de sympathie » : le code narratif, le code affectif et le code culturel. « Le code narratif est le seul à provoquer une *identification* du lecteur au personnage. Le code affectif n'entraîne, lui, qu'un sentiment de *sympathie*. Le code culturel, enfin, *valorise* ou *dévalorise* les personnages en fonction de l'axiologie du sujet lisant<sup>131</sup> ». Par rapport à la présente analyse, le choix du terme « sympathie » pour qualifier ces codes apparaît assez erroné. Certes, les codes affectif et culturel semblent correspondre en tout point à la définition de la sympathie : on retrouve la posture d'observateur·rice ainsi que la disposition positive vis-à-vis d'un personnage. Mais le code narratif, lui, se réfère plutôt à l'empathie comme simulation introspective des émotions du personnage. Cette idée est résumée ici sous le terme clé « identification », qu'il est désormais temps d'aborder.

### **III.3. (Dés)identification : la littérature créatrice de liens**

D'abord, l'identification n'est pas un procédé qui va de soi lorsqu'on parle de lecture. À ce titre, Françoise Lavocat mentionne les études de certain·es cognitivistes comme Dolf Zillmann, Christoph Klimmt, Dorothee Hefner et Peter Vorderer. Tous·tes se montrent sceptiques face à l'utilisation du terme d'identification dans un autre cadre que celui des jeux vidéo, qui permet une véritable « altération provisoire du concept de soi par l'adoption des caractéristiques d'un personnage<sup>132</sup> ». Dans cette définition, on remarque que l'identification résulte finalement d'un effacement temporaire de soi, d'une assimilation de soi à une autre instance. Cette réflexion est assez surprenante, étant donné que l'identification dérive de l'identité, et donc dans un certain sens d'une omniprésence du soi. Pour autant, c'est une idée qui revient chez de nombreux·ses chercheur·ses, à commencer par Alexandre Gefen. Si l'on considère le rapprochement possible entre empathie et identification, alors on constate que Gefen envisage la lecture comme « un projet de décentrement empathique, d'un exercice de sortie temporaire de soi<sup>133</sup> ». Dominique Rabaté va même plus loin et affirme que l'identification est toujours synonyme d'une désidentification de soi, « par [la]quelle il [le lecteur] devient justement plus apte que d'autres

---

<sup>131</sup> Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 125. L'auteur souligne.

<sup>132</sup> Françoise LAVOCAT, « Identification et empathie : le personnage entre fait et fiction », op. cit., p. 150.

<sup>133</sup> Alexandre GEFEN, *Réparer le monde*, op. cit., p. 150.

sujets à épouser d'autres points de vue que le sien<sup>134</sup> ». Dans cette perspective, on perd donc clairement le rattachement à soi.

Or, Vincent Jouve exprime à juste titre l'idée que « si ce n'est pas toujours soi-même qu'on lit dans le récit, c'est toujours soi-même qu'on cherche à lire, à retrouver, à situer<sup>135</sup> ». Cela ne signifie pas que le seul processus émotionnel possible soit la sympathie, puisqu'il est l'unique moyen qui permet une distance observatrice séparant émotionnellement les figures lectrices des figures du personnage. En fait, le processus empathique, bien qu'il rapproche le soi des figures auxquelles la lecture le confronte, ne sème presque jamais parfaitement le soi en cours de route. Même s'il peut arriver de le perdre de vue pendant un temps limité lors du processus empathique, on finit toujours par revenir au soi, d'autant plus quand le soi est également un corps qui participe à la lecture comme performance<sup>136</sup>. Ainsi, pour souligner cette importance du soi comme point ancré de référence, plutôt que d'identification et de désidentification, je préfère parler de ce que Hélène Crombet nomme la possession et la dépossession de soi.

Crombet expose sept degrés d'oscillation entre repossession et dépossession de soi au moment de l'expérience de lecture. Le premier degré décrit les « moments de basculement qui [...] saisissent et [...] dessaisissent temporairement [le lecteur] de lui-même » et relève plutôt des premiers relâchements de l'attention. Cette étape préliminaire est donc presque toujours franchie. Le deuxième degré consiste en la « projection d'un moi fictionnel » dans l'univers fictif, qui réalise des actions dans cet univers<sup>137</sup>. La sympathie fait son apparition au niveau du troisième degré, le premier à engager l'état émotionnel des lecteur·rices et à donner aux personnages un rôle d'une nouvelle importance<sup>138</sup>. Les quatrième et cinquième degrés sont assez proches. Le premier désigne l'incarnation du moi fictionnel dans un personnage<sup>139</sup>, tandis que le second fait pour la première fois intervenir l'empathie à l'égard d'un personnage, définie ici « comme un mouvement alternatif entre la perspective d'autrui et la nôtre<sup>140</sup> ». La différence entre ces deux degrés réside dans le fait que l'incarnation se joue au niveau des actions des personnages (les lecteur·rices s'imaginent réaliser les mêmes actions), pendant que le

---

<sup>134</sup> Dominique RABATE, « Comprendre le pire : réflexions sur les limites de l'empathie », dans Alexandre GEFEN et Bernard VOUILLOUX (éds.), *Empathie et esthétique*, op. cit., p. 269.

<sup>135</sup> Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 90.

<sup>136</sup> Encore une fois, ces réflexions peuvent ne pas être valables pour les personnes neuroatypiques.

<sup>137</sup> Hélène CROMBET, « L'expérience d'oscillation identitaire dans un univers de fiction littéraire. Sept degrés d'oscillation », dans Éric BENOIT (éd.), *Effets de lecture : pour une énergétique de la réception*, op. cit., p. 267.

<sup>138</sup> Voir *ibid.*, p. 269.

<sup>139</sup> Voir *ibid.*, p. 271.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 273.

cinquième degré est plutôt une incarnation émotionnelle. Pour Crombet, aucun des degrés déjà présentés ne vient « déstabiliser radicalement les frontières liminaires<sup>141</sup> » de l'identité, alors que les deux derniers degrés transgressent justement ces limites. En effet, lorsqu'on atteint le sixième degré, la projection du moi fictionnel se fait cette fois dans un personnage, « dans une forme d'indiscernabilité entre moi et non-moi<sup>142</sup> ». Quant au degré ultime, il décrit le partage des pensées d'un personnage comme moyen de dé-subjectivation<sup>143</sup>. Dans tous les degrés présentés, le moi reste la plaque tournante à partir de laquelle les vacillations se jouent.

À mon sens, ce sont les cinq premiers degrés qu'on retrouve le plus facilement dans les critiques littéraires amateurs, car ils relèvent de processus intellectuels et émotionnels courants, déjà exposés dans ce chapitre. En revanche, les deux derniers degrés semblent être au cœur de ce que le prochain chapitre veut s'atteler à démontrer. En effet, Crombet indique par exemple que le septième degré implique pour les lecteur·rices « [d']appréhender [leur] *propre* ou [leur] *impropre* complexité, dans un rapport d'autoréflexivité à [iels]-même[s] ». Une nouvelle identité « sensible, perméable à l'extériorité<sup>144</sup> » pourrait ainsi naître de cette vacillation consciente entre moi et non-moi. Les figures lectrices manifestent alors des changements d'attitude qui révèlent le caractère contingent de leur identité. Ces transformations rappellent que la lecture est avant tout une performance de soi, c'est-à-dire une action qui donne à voir un moi construit, sans original. Surtout, la théorie de Crombet suggère que ces changements d'attitude qui soulignent la contingence sont essentiellement observables par rapport à autrui, presque comme un processus de reconnaissance à part entière.

À ce propos, Terence Cave considère que la littérature permet le dévoilement des subjectivités et leur intercompréhension dans l'objectif d'une coexistence. Pour lui, elle est un des « instruments puissants » que l'évolution a fournis pour surmonter l'isolement des individus<sup>145</sup>. Alexandre Gefen est également de l'avis que la littérature aide à « décoder la sensibilité des autres » et à se rapprocher d'eux<sup>146</sup>. Lorsqu'il formule différentes hypothèses pour expliquer la fonction de la littérature, Gefen mentionne justement la contribution littéraire à l'élaboration d'une « cartographie de l'esprit humain ». Elle servirait à anticiper les réactions

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>143</sup> Voir *ibid.*, p. 277.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 279. L'auteure souligne.

<sup>145</sup> Terence CAVE, « Penser la littérature : vers une approche cognitive », dans Françoise LAVOCAT (éd.), *Interprétation littéraire et sciences cognitives*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>146</sup> Alexandre GEFEN, *Réparer le monde*, *op. cit.*, p. 150.



d'autrui et améliorer par conséquent la cohésion entre les individus<sup>147</sup>. Le rapport à autrui est donc capital, tant dans l'analyse qui m'occupera prochainement que dans les études de réception de manière générale. C'est en tout cas l'avis d'Éric Benoit, auquel je me range, et qui affirme que les « études sur les effets de la lecture ont ainsi toute leur place en tant qu'entreprise citoyenne dans le partage du collectif<sup>148</sup> ».

Jusqu'à présent, j'ai passé en revue certaines théories cognitivistes de la réception, pour mettre en exergue les notions centrales qui serviront à l'étude. Je propose, pour conclure ce chapitre, de passer maintenant à un aspect plus pragmatique en présentant le terrain de recherche, les méthodes choisies et les hypothèses qui guideront l'exploration des critiques amateurs.

---

<sup>147</sup> Alexandre GEFEN, « La fiction est-elle un instrument d'adaptation ? L'interprétation des textes littéraires par la psychologie évolutionniste en question », *op. cit.*, p. 170-172.

<sup>148</sup> Éric BENOIT, « Introduction à une énergétique de la réception », *op. cit.*, p. 233.

## **IV. La critique littéraire amateur en ligne : quel gain d'expérience de la fiction dans la non-fiction ?**

La dernière partie de ce chapitre offre une entrée en matière un peu plus concrète. Je souhaite y introduire le terrain d'études, la méthode d'analyse adoptée – proche de l'analyse littéraire – ainsi que des hypothèses et pistes de réflexion que le prochain chapitre aura pour objectif d'infirmier ou de confirmer.

### **IV.1. Le terrain : réseaux socionumériques de lecture et blogs littéraires**

Avant de mentionner les terrains précis et leurs caractéristiques, Fabien Pillet rappelle avec raison qu'« [i]l y a la contrainte de situer les conditions de production et les conditions de réception historiquement, sinon il y a échec<sup>149</sup> » dans l'élaboration d'une analyse de réceptions. Dans le cas de cette recherche, conditions de production et de réception sont quasi-simultanées : les œuvres du corpus principal sont toutes issues de la littérature contemporaine après 2010. Quant aux critiques retenues, elles sont toutes comprises entre la date de publication des textes en question et l'année 2022, date à laquelle ce présent travail de recherche doit prendre fin. Elles s'inscrivent donc non seulement dans une période, mais également dans un phénomène contemporain : Internet, qui marque fondamentalement le XXI<sup>e</sup> siècle et qui, depuis les années 2010 au moins, se retrouve quotidiennement dans l'usage des individus, notamment grâce à la démocratisation des smartphones connectés. Production et réception sont ainsi presque concomitantes, ce qui présente un intérêt que Vincent Jouve résume comme suit : « Quand une œuvre est culturellement proche de nous, nous avons en effet tendance à la recevoir comme autre chose qu'un pur objet esthétique. Nous réagissons à la littérature contemporaine aussi bien en tant que sujets qu'en tant que lecteurs<sup>150</sup> ». Les réflexions tirées d'un livre d'une autre époque sont, certes, évidemment transposables dans la période contemporaine des lecteur·rices – c'est ce qu'Yves Citton nomme les « lectures actualisantes<sup>151</sup> ». Toutefois, il peut être d'autant plus pertinent de chercher un gain

---

<sup>149</sup> Fabien PILLET, « Que reste-t-il de l'École de Constance ? », art. cit., p. 766.

<sup>150</sup> Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 145-146.

<sup>151</sup> Yves CITTON, *Lire, interpréter, actualiser*, op. cit., p. 540.

d'expérience par rapport à la fiction qui serait directement en lien avec le monde non fictif et donc immédiatement applicable, sans l'effort d'une actualisation.

Comme on l'a précisé juste avant et comme Aneta Bassa le souligne également, les plateformes de critiques littéraires en ligne prennent place dans « un système socio-discursif<sup>152</sup> » défini et principalement marqué par Internet et ses potentialités de mise en réseaux. C'est ainsi que Louis Wiart appelle les plateformes en question des « réseaux socionumériques » de lecture. Wiart catégorise ces réseaux du côté du « professionnel-amateur<sup>153</sup> » et en donne des caractéristiques précises : d'abord, une « communication horizontale asynchrone » qui fait que chaque utilisateur·rice parle à tout le monde, sans forcément qu'une participation à l'échange soit nécessaire pour consulter les avis. Des algorithmes constituent également les réseaux socionumériques, qui calculent et suggèrent aux utilisateur·rices des livres qui pourraient les intéresser, en fonction du profil dressé ou encore des critiques déjà émises. De plus, ils proposent des avantages, sous forme de récompenses virtuelles symboliques, qui incitent les lecteur·rices à laisser leur avis. Enfin, et c'est sans doute la caractéristique la plus connue, les réseaux socionumériques reposent sur la possibilité de donner son opinion, mais aussi de délibérer de la pertinence des autres avis dans les commentaires<sup>154</sup>.

Ils représentent ainsi des lieux de prescription littéraire dont l'enjeu est d'une importance capitale pour le milieu de l'édition, qui organise justement sa présence sur ces réseaux pour se rapprocher des consommateur·rices<sup>155</sup>. Pour cette raison, les réseaux socionumériques se basent tous sur des modèles différents. Par exemple, Goodreads, le leader mondial des réseaux de lecture, appartient depuis 2013 au géant Amazon<sup>156</sup>, et est donc inséparable d'une certaine logique mercantile. Babelio, le réseau choisi pour la prochaine analyse, est une plateforme créée en 2007 par trois amateurs de lecture et qui demeure, malgré les partenariats existants avec certaines maisons d'édition, une plateforme indépendante<sup>157</sup>. Quant à Lovelybooks, le pendant germanophone de Babelio également retenu pour l'étude, il appartient au Holtzbrinck-Verlagsgruppe<sup>158</sup>, qui détient notamment les éditions Fischer,

---

<sup>152</sup> Aneta BASSA, *Les mutations de la critique littéraire en France à l'ère du numérique*, op. cit., p. 108.

<sup>153</sup> Louis WIART, *La prescription littéraire sur les réseaux socionumériques de lecteurs*, thèse de doctorat, Université Paris 13, 2015, p. 20.

<sup>154</sup> Voir *ibid.*, p. 27-28.

<sup>155</sup> Voir *ibid.*, p. 56.

<sup>156</sup> Voir *ibid.*, p. 135.

<sup>157</sup> Babelio reste tout de même une entreprise dotée d'un siège social situé à Paris et employant des salarié·es.

<sup>158</sup> Voir Renate GIACOMUZZI, « Die Veränderung des Kanons durch die digitalen Medien oder : Formen der literarischen Wertung im Internet », dans Stefan NEUHAUS et Uta SCHAFFERS (éds.), *Was wir lesen sollen*, op. cit., p. 199.

Rowohlt et Kiepenheuer & Witsch. Les deux réseaux sélectionnés ont donc des affiliations différentes ; le but sera aussi de voir si cela joue sur les critiques accessibles.

Babelio et Lovelybooks ont pour point commun d'être les plateformes francophone et germanophone réunissant la plus grande communauté sur Internet. Ainsi, Aneta Bassa expose les statistiques de Babelio en 2017, qui présentent un nombre mensuel de visites uniques à 3,2 millions<sup>159</sup>. En 2021, Lovelybooks affirme également recevoir la visite de 1,9 million d'utilisateur·rices<sup>160</sup>. La différence entre les deux statistiques s'explique par le fait que Babelio enregistre les visites uniques (y compris de personnes non inscrites sur le site) alors que Lovelybooks recense les utilisateur·rices.

Concernant notamment les personnes usagères, Bassa indique à propos de Babelio que les profils, à quelques exceptions près, livrent assez peu d'informations sur les personnes physiques derrière les écrans<sup>161</sup>. Cette réflexion est à mon sens transposable au cas de Lovelybooks. Néanmoins, je suis parvenue à obtenir quelques renseignements complémentaires. D'abord, 69 % des utilisateur·rices de Babelio sont des femmes. En ce qui concerne certains textes du corpus, 64 % des commentateur·rices de *Vernon Subutex* sont des femmes ; ce chiffre monte à 88 % pour *La Fille sans nom*<sup>162</sup>. Pour Lovelybooks, les statistiques générales de la plateforme montrent que l'utilisateur·rice typique est une femme salariée âgée de 21 à 40 ans<sup>163</sup>. On a donc majoritairement affaire à des lectrices qui s'expriment, dans le cas du corpus mobilisé, sur des romans d'auteurs mettant en scène d'autres femmes ou personnes minorisées. Cela peut avoir une véritable importance dans le partage d'un gain d'expérience du monde fictif vers le non fictif.

Dans sa thèse, Louis Wiart retrace également les motivations des lecteur·rices à utiliser ce type de réseaux. Parmi les multiples réponses possibles, 88 % de ses enquêté·es affirment qu'il s'agit de donner leur avis dans une démarche purement personnelle<sup>164</sup>. Dans cette

---

<sup>159</sup> Voir Aneta BASSA, *Les mutations de la critique littéraire en France à l'ère du numérique*, op. cit., p. 286.

<sup>160</sup> « Werben bei Lovelybooks », <https://www.lovelybooks.de/info/werben/>, consulté le 17 mai 2022.

<sup>161</sup> Voir Aneta BASSA, *Les mutations de la critique littéraire en France à l'ère du numérique*, op. cit., p. 288.

<sup>162</sup> Je remercie Babelio de m'avoir transmis ces statistiques. Trois réponses possibles constituent la catégorie « genre » : femme, homme et non renseigné. J'avais demandé les trois données, mais je n'ai pu obtenir que celle portant sur le genre féminin. De même, j'avais également réclamé les chiffres pour les trois tomes de *Vernon Subutex* et pour *April* en plus de *La Fille sans nom* (*Jahre später* n'étant toujours pas traduit). Je ne les ai obtenus que pour le premier tome de la trilogie de Klüssendorf, et je ne sais pas si la statistique pour *Vernon Subutex* concerne les trois tomes séparés ou l'intégrale. Je n'ai malheureusement pas reçu de réponse lorsque j'ai réitéré ma requête.

<sup>163</sup> Je remercie également Lovelybooks de m'avoir fait parvenir ces données. J'ai émis la même demande qu'auprès de Babelio, mais elle n'a pas non plus été parfaitement satisfaite. Le service de Lovelybooks a aussi refusé de me divulguer les statistiques par texte du corpus, sans fournir de raison particulière.

<sup>164</sup> Voir Louis WIART, *La prescription littéraire sur les réseaux socionumériques de lecteurs*, op. cit., p. 307.

perspective, le blog littéraire répond à une volonté similaire. Issu de la contraction entre « web » et « log », le blog est, pour Lorraine Feugère, un « carnet de bord du web » qui s'inspire directement du journal intime, dans lequel apparaissent des pensées et anecdotes<sup>165</sup>. Le format du blog littéraire est donc éminemment personnel, puisque réflexions singulières et « mise en scène d'un loisir littéraire par un passionné de lecture<sup>166</sup> » y cohabitent. Cela implique au passage que les blogs sont plus riches d'informations personnelles pour situer les lecteur·rices que les profils des réseaux. Toujours d'après Feugère, on y retrouve une forme d'écriture diaristique<sup>167</sup> qui participe de l'autodévoilement caractéristique des blogs. Mais la chercheuse met également en garde contre ce dévoilement, qui peut consister en une stratégie de visibilité du blog littéraire en question<sup>168</sup>. En effet, comme le confirme Aneta Bassa, le partage des émotions se fait vis-à-vis des personnages, mais aussi du public visé par la prescription<sup>169</sup>, qu'il s'agisse d'un blog littéraire ou d'un réseau socionumérique. Cela signifie concrètement que la révélation de certaines émotions tend plus à provoquer le public qu'à vraiment rendre compte d'émotions ressenties à l'égard de la fiction, et *a priori* encore plus dans le cadre beaucoup plus intime du blog. Cela renvoie en fait à l'idée de choisir quelle instance lectrice montrer dans les critiques.

Quoi qu'il en soit, Feugère considère à raison que les blogs donnent accès à des représentations de la lecture<sup>170</sup>, beaucoup plus peut-être que les réseaux socionumériques de lecture. C'est en tout cas ce qu'il s'agira de mettre à l'épreuve dans l'analyse, d'autant plus qu'on assiste régulièrement à de l'autopromotion de la part des utilisateur·rices des réseaux socionumériques. Certain·es indiquent en effet une version plus longue de l'avis laissé sur leur blog littéraire.

Comme souvent précisé jusque-là, les critiques sur les réseaux socionumériques ou les blogs littéraires sont en grande majorité des critiques amateurs, c'est-à-dire des opinions qui ne sont pas émises par des personnes dont c'est le métier. Parfois, certain·es utilisateur·rices font l'expérience d'une « professionnalisation » de leur activité lorsqu'ils sont contacté·es par des maisons d'édition pour commenter un texte en particulier, d'où l'usage possible du

---

<sup>165</sup> Voir Lorraine FEUGERE, « *La littérature, c'est pas un truc hautain* » : une étude de la mise en scène de la lecture sur les blogs littéraires et les chaînes BookTube, thèse de doctorat, Université Toulouse 3, 2019, p. 23.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>167</sup> Voir *ibid.*, p. 243.

<sup>168</sup> Voir *ibid.*, p. 272.

<sup>169</sup> Voir Aneta BASSA, *Les mutations de la critique littéraire en France à l'ère du numérique*, *op. cit.*, p. 158.

<sup>170</sup> Voir Lorraine FEUGERE, « *La littérature, c'est pas un truc hautain* », *op. cit.*, p. 2.

qualificatif « professionnel-amateur ». Dans tous les cas, Michel Picard considère qu'il n'y a aucune différence entre les critiques professionnel·les et les critiques amateur·es :

Qu'il le revendique et le sache ou non, chaque lecteur procède comme le critique, ou comme un analyste – dans les limites de son horizon d'attente, de sa formation littéraire et philosophique, de sa culture générale, de ses facultés intellectuelles. Il lui faut, manifestement, « comprendre » ce qu'il lit, ou le croire – ou, plutôt, comprendre sa lecture<sup>171</sup>.

Cependant, il n'est pas question de prétendre que tous·tes les lecteur·rices sont égaux·ales devant la lecture. Selon Picard, « l'effet littérature n'est concevable que pour le joueur expérimenté [...]. On peut, on doit déplorer le caractère élitiste et sélectif de la chose – non le nier sottement<sup>172</sup> ». Ce constat maintes fois évoqué est d'autant plus pertinent qu'en raison du manque d'informations sur les profils des réseaux socionumériques qui pourraient le contredire, il est nécessaire de l'admettre comme hypothèse. Aussi, par rapport aux conditions inégales d'accès à Internet, on doit par conséquent partir du principe que les critiques amateurs en ligne mettent les individualités à l'honneur, mais seulement issues d'une certaine catégorie sociale, des classes moyennes aux plus aisées. C'est également ce contre quoi Ralf Schneider met en garde : il faut prendre en considération le schéma culturel des lecteur·rices et leur niveau d'expérience dans la lecture<sup>173</sup>. Cela évoque d'ailleurs ma propre position en tant que lectrice et chercheuse en littératures.

## IV.2. Positions et méthodes

La théorie des savoirs situés, telle qu'elle est abordée dans l'introduction de cette recherche, ne s'arrête pas aux frontières des études de genres. Elle peut s'étendre au domaine de la réception, en commençant par admettre que les chercheur·ses en littératures sont des mauvais·es lecteur·rices. En effet, d'après Maxime Decout, les personnes qui s'engagent dans « une lecture réfléchie et intellectuelle » courent le risque « de devenir un mauvais lecteur d'un autre genre, soit un lecteur désabusé et insensible, soit un lecteur compulsif, un véritable maniaque de l'interprétation qui s'enferme dans une situation inextricable<sup>174</sup> ». On peut donc considérer les

---

<sup>171</sup> Michel PICARD, *La Lecture comme jeu*, op. cit., p. 204-205.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 242. L'auteur souligne.

<sup>173</sup> Voir Ralf SCHNEIDER, « Methoden rezeptionstheoretischer und kognitionswissenschaftlicher Ansätze », op. cit., p. 78.

<sup>174</sup> Maxime DECOUT, *Éloge du mauvais lecteur*, op. cit., p. 39.

chercheur·ses en littératures comme des mauvais·es lecteur·rices parce qu’iels tombent du côté de l’excessivité qui dépasse les limites des textes :

[...] à partir du moment où interprétation et surinterprétation ne sont plus tout à fait discernables, le commentaire d’un texte ne connaît pas de fin véritable. Qu’est-ce qui pourrait cautionner le fait que le mauvais lecteur est parvenu à une analyse satisfaisante ? Rien. Car il est toujours possible d’en dire plus, de reprendre une hypothèse, de la déplacer, de la creuser<sup>175</sup>.

En tant que lectrice avant d’être chercheuse, la question s’est naturellement posée de savoir si j’allais m’inclure dans l’analyse des réceptions qui va suivre. Certes, mon exclusion s’est vite avérée nécessaire, mais pas au nom de la fameuse distinction entre lecture naïve et lecture avertie, que j’ai d’ailleurs pris le temps de démanteler un peu plus tôt dans le présent chapitre. J’écarte mon moi lectrice de mon étude car la déformation professionnelle fait de moi une mauvaise lectrice d’un autre genre que celui que je souhaite analyser : excessive peut-être dans le registre des émotions, mais surtout dans celui des interprétations intellectuelles. De plus, une autre raison pour laquelle la frontière entre lecture naïve et avertie ne me convainc pas réside dans l’implication d’une telle séparation des modes de lecture : la compartimentation constante et stricte de l’être intime et de l’être professionnel. Or, même si les chercheur·ses en littératures savent souvent ou ont au moins une idée de ce qu’iels cherchent dans leurs objets d’étude, iels restent avant tout des individus constitués d’un vécu dans le monde non fictif, qui ne tourne pas uniquement autour du monde professionnel. À mon sens, ce qui pose réellement problème dans le fait de s’inclure dans ce genre de recherches repose sur le fait que les chercheur·ses lisent plusieurs fois leurs textes dans la démarche intellectuelle qui les anime. Cela ne signifie pas que les lecteur·rices qui ne sont pas chercheur·ses ne relisent pas certains textes ; mais celles et ceux qui laissent des avis sur les réseaux socionumériques ou les blogs littéraires le font habituellement dès la première lecture. Ce qui m’importe pour la prochaine analyse est donc cette réaction « à vif » qu’entraîne la première lecture des romans du corpus, et que j’ai moi-même perdue depuis longtemps.

Tout comme il existe une multitude de lecteur·rices et de lectures possibles, Ralf Schneider précise qu’il n’y a pas non plus de procédé unique dans l’étude des effets de la lecture<sup>176</sup>. Cela explique ma démarche qui consiste à faire communiquer entre elles des théories déjà existantes afin de faire émerger, pour l’analyse concrète des critiques, des angles

---

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>176</sup> Voir Ralf SCHNEIDER, « Methoden rezeptionstheoretischer und kognitionswissenschaftlicher Ansätze », *op. cit.*, p. 71.

d'approche qui convergent tous vers la (con)fusion des mondes fictif et non fictif. Dans cette perspective, je propose de rendre l'exploration encore plus tangible en ajoutant une dernière contribution de Claudia Hillebrandt. En effet, je souhaite analyser littérairement les critiques en ligne sélectionnées, c'est-à-dire de la même manière que les textes du corpus depuis le début de cette étude. La chercheuse présente justement différents moyens pour identifier une charge émotionnelle dans des textes de fiction, qui sont à mon avis applicables aux avis sur les textes de fiction. Il s'agit notamment de prêter attention à :

- La « désignation lexicale », soit la mention directe d'une émotion par un mot présent dans la critique comme un verbe de sensation ou un adjectif ;
- L'« implication ou la connotation lexicale », soit le sens des mots choisis comme des diminutifs, des mots familiers, des verbes modaux ;
- L'« implication ou la connotation grammaticale syntaxique », soit l'emploi de phrases non verbales ou de tournures de phrases ou de formes de ponctuation particulières, incluant l'utilisation d'un langage spécifique d'Internet ;
- La « figuration », soit la présence de métaphores ou d'un niveau de langue différent de celui majoritairement employé ;
- Le « rapport à la situation », soit la description d'un événement naturellement chargé émotionnellement en fonction du contexte culturel ;
- Enfin, l'« intertextualité », soit la référence à un autre texte dont on sent que la lecture a été chargée émotionnellement<sup>177</sup>.

Étant donné que les émotions constituent la pierre angulaire du travail d'analyse qui suit, cette méthode paraît ainsi tout indiquée. Mais, avant d'entrer dans le vif du sujet, il me semble important de récapituler les notions centrales et les hypothèses à confirmer ou à infirmer.

### **IV.3. Hypothèses récapitulatives**

Dans ce chapitre, j'ai commencé par expliquer en quoi les mondes fictifs et non fictifs étaient sous influence réciproque et en communication constante, ce que j'ai appelé la (con)fusion des mondes. En allemand, le terme *Erfahrungswelt* (littéralement le monde des expériences) m'apparaît approprié pour résumer cette idée. Il désigne d'abord le monde des expériences physiques dont la lecture fait partie. En effet, elle est avant tout une action du corps, tant dans

---

<sup>177</sup> Voir Claudia HILLEBRANDT, *Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten*, op. cit., p. 78-80.



l'acte de lire lui-même que dans le ressenti corporel de certaines scènes de fiction. C'est, par exemple, ce qui a été présenté dans le cadre littéraire qui introduit cette partie. Cela dit, l'*Erfahrungswelt* rassemble aussi les expériences vécues par procuration, par le biais de procédés émotionnels comme l'empathie ou la sympathie pour des personnages de fiction, et qui sont susceptibles de modifier les comportements en dehors de la fiction et de l'acte de lecture. Le terme allemand figure donc parfaitement la porosité entre les mondes fictif et non fictif, si bien que l'hypothèse majeure du prochain chapitre consiste à prouver ou non l'existence d'expériences de lecture qui prennent place dans l'*Erfahrungswelt*, qui réunit mondes fictif et non fictif. Autrement dit : *les lecteur·rices font-ils un lien entre leur expérience de lecture romanesque et leur vie non fictive ?*

Tout au long du présent chapitre, on a établi des points d'ancrage théorique, à partir desquels les mondes fictif et non fictif communiquent et qui peuvent ainsi permettre de répondre à cette question. Les premiers de ces points concernent les éléments fondamentaux qui constituent la lecture romanesque : les figures lectrices et leurs multiples instances, ainsi que les figures du personnage. Cela sera d'abord l'occasion de s'interroger sur les instances lectrices. En effet, il ne faut pas oublier que les réseaux socionumériques et les blogs littéraires obéissent de près ou de loin à des logiques financières, en tout cas à une logique marchande de consommation d'objets de lecture. En ce sens, Wiart explique que les avis ont avant toute chose pour but d'éclairer les lecteur·rices indécis·es sur la raisonnable de l'acquisition d'un bien culturel (ici, un livre) selon leur propre personnalité<sup>178</sup>. Cela implique une performance du soi lecteur·rice aussi en fonction de cette donnée. On peut donc supposer que les instances lectrices se relaient tout au long de l'action de lecture, mais qu'on décide de quelle instance privilégier lors de l'écriture de l'avis. Ainsi, quelles instances est-il possible d'observer dans les critiques ? Le lecteur serait-il l'instance la plus présente, sous prétexte qu'elle est la plus en lien avec le monde non fictif, par son caractère intellectuel et rationnel ? Finalement, quel est le lien entre les instances lectrices et le degré d'implication dans le monde fictif par le biais des personnages, porte d'entrée de la fiction ? Autrement dit, quelles interactions et imbrications entre les instances lectrices et les personnages les recensions en ligne donnent-elles à voir ?

Par la suite, on a vu que les émotions constituent l'une des formes de communication entre lecteur·rices et personnages. L'un des objectifs du chapitre suivant consistera donc à identifier les émotions exprimées à l'égard de la fiction – envers les personnages, mais aussi plus généralement envers l'univers décrit et par rapport aux sensations de lecture. Quels sont

---

<sup>178</sup> Voir Louis WIART, *La prescription littéraire sur les réseaux socionumériques de lecteurs*, op. cit., p. 50.

les procédés émotionnels et de (dé)possession de soi, en lien avec le vécu intime, à l'œuvre dans l'inscription des expériences de lecture dans l'*Erfahrungswelt* ? Quel rôle les figures lectrices et du personnage y jouent-elles ? Y a-t-il une connexion entre, d'un côté, les processus émotionnels et niveaux de (dé)possession constatés et, de l'autre, les instances lectrices et effets-personnages observables ?

Enfin, l'analyse devra en venir au cœur du sujet : quelles sont précisément ces expériences capables de prendre place dans l'*Erfahrungswelt*, ces expériences de lecture transposables dans la vie non fictive ? À ce stade, il est important de connecter cette étude de réceptions à mon analyse des textes du corpus au prisme des études de genres et de la notion d'individualité. C'est ce que j'ai notamment tenté de faire en présentant la lecture comme une performance, qu'on pourrait d'ailleurs relier aux genres et aux pratiques *queer* de déstabilisation. En effet, pour Robyn Warhol et Susan S. Lanser, « le genre importe dans le sens où il fait une différence dans la production et la réception de textes, et aussi dans le sens où le genrage de l'écriture et de la lecture prend sa source dans – et a un impact sur – l'expérience vécue dans le monde matériel<sup>179</sup> ». L'objectif est donc de prendre en compte, quand cette donnée est renseignée, le genre des auteur·es des critiques sélectionnées. Selon Suzanne Keen, c'est une démarche somme toute nouvelle de confrontation avec les effets de lecture<sup>180</sup>. Il s'agit de voir si la pratique de la critique amateur en ligne contribue à refigurer les pratiques de genres en termes de lecture et d'émotions. Partant de ces remarques, on peut se demander si certain·es lecteur·rices observent les mêmes éléments que j'ai pu mettre en exergue tout au long des deux premières parties de cette recherche : l'(hétéro)normalisme, les réinventions des genres et des sexualités par le biais des pratiques *queer* ou le réinvestissement des individualités dans certaines formes de liens. Toutefois, les lecteur·rices proposent aussi certainement d'autres lectures et d'autres points d'attention par rapport à ceux que j'ai moi-même choisis, notamment en fonction des instances lectrices engagées, de la connexion avec les personnages et de l'implication émotionnelle. Comme le résume Terence Cave, l'approche cognitive a pour avantage de pointer les « connexions imprévues<sup>181</sup> » des lecteur·rices aux textes. Il est donc nécessaire d'étudier ces connexions, pour voir si ces expériences impliquent des modifications

---

<sup>179</sup> Susan S. LANSER, Robyn WARHOL, « Introduction », dans Susan S. LANSER et Robyn WARHOL (éds.), *Narrative Theory Unbound*, *op. cit.*, p. 7. « [...] gender matters, in the sense that gender makes a difference in the production and reception of texts, and also in the sense that the gendering of writing and reading has its basis in – and an impact upon – lived experience in the material world ». Trad. AD.

<sup>180</sup> Voir Suzanne KEEN, « Intersectional Narratology in the Study of Narrative Empathy », *op. cit.*, p. 136.

<sup>181</sup> Terence CAVE, « Penser la littérature : vers une approche cognitive », *op. cit.*, p. 18.

comportementales et dans quelles perspectives l'identité révèle son caractère contingent – éventuellement dans le rapport à autrui.

## Chapitre 8 : Transpositions entre fiction et non-fiction dans la critique amateur en ligne

Partant de la théorie, il s'agit maintenant de passer à la pratique, en étudiant les critiques laissées sur les plateformes Babelio et Lovelybooks, ainsi que sur certains blogs. Mais d'abord, un point terminologique s'impose : par quel mot désigner justement ces « critiques », qui s'apparentent surtout à des opinions de lecture ? Peuvent-elles être rassemblées sous la notion de « critique littéraire » ? Aneta Bassa a également ressenti le besoin d'éclaircir le lexique. Selon la chercheuse, la distinction entre « avis » et « critique » est primordiale. D'un côté, elle définit un avis comme une « brève opinion sur un livre émanant d'un lecteur, publié le plus souvent sur les réseaux sociaux ou sur les sites de diffuseurs. Les avis sont souvent accompagnés d'une évaluation quantitative (attribution de points, étoiles, ou autres signes visuels)<sup>1</sup> ». De l'autre côté, les critiques désignent des « textes de jugement » interprétatifs et évaluatifs, dans lesquels la valeur de l'œuvre est débattue suivant une structure d'argumentation. De plus, « publiée dans la presse, transférée sur le web, [la critique] perd souvent sa dimension interprétative, étant réduite à une brève opinion ou à un compte-rendu<sup>2</sup> », expliquant ainsi sa proximité avec l'avis. On comprend donc que la critique littéraire amateur en ligne, telle qu'on la retrouve sur les plateformes visées, se situe à cheval entre ces deux définitions. En effet, les avis sont régulièrement accompagnés d'une notation – ce n'est pas une démarche systématique, mais tout de même extrêmement fréquente, même sur les blogs. Mais la critique en ligne présente la plupart du temps ces « textes de jugement » qui s'attèlent à interpréter l'œuvre – notamment en la sortant de son cadre. Néanmoins, la structure interprétative n'est pas toujours strictement identifiable, et l'objectif de ces critiques particulières reste invariablement de faire connaître sa propre opinion.

Par conséquent, l'objet d'étude de ce chapitre correspond plutôt à la « critique », car elle est plus fournie et argumentée qu'un simple avis évaluatif accompagné d'une note. Cependant, il faut garder en tête que le but de cette critique spécifique réside dans l'expression d'une opinion, d'ailleurs plus souvent basée sur l'émotionnel que sur l'interprétatif. Cela explique une

---

<sup>1</sup> Aneta BASSA, *Les mutations de la critique littéraire en France à l'ère du numérique*, op. cit., p. 50.

<sup>2</sup> *Ibid.*

composition parfois décousue, c'est-à-dire sans direction logique et surtout selon une échelle axiologique. Pour cette raison, j'emploierai comme synonyme de « critique » le mot « appréciation », qui peut également servir en termes péjoratifs et reflète de la même manière cette idée de jugement de valeur.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, rappelons la problématique centrale de l'analyse : les lecteur-rices font-ils un lien entre leur expérience de lecture romanesque et leur vie non fictive ? Autrement dit, existe-t-il des expériences de lecture transposables du monde fictif vers le monde non fictif, et identifiables en tant que telles dans la critique amateur en ligne ? Le premier temps de ce chapitre sera consacré aux tendances générales de la critique des textes du corpus principal sur les différentes plateformes sélectionnées. Il s'agira de replacer les romans dans leur contexte d'appréciation et de souligner les éléments les plus régulièrement mis en exergue pour justifier d'une critique positive ou négative. Cette démarche permettra d'identifier l'importance de la subjectivité et des liens entre monde fictif et non fictif pour l'élaboration des critiques. Dans un second temps, il sera temps de se pencher sur l'analyse précise, selon la méthode littéraire de Hillebrandt, de critiques choisies d'après certains critères encore à présenter. L'objectif de cette partie sera d'abord d'observer la connexion entre les instances lectorices à l'œuvre et les personnages. Puis, j'étudierai les émotions et les procédés émotionnels et de (dé)possession de soi qui se jouent justement entre les instances et les personnages. Enfin, l'enjeu sera de vérifier si ce cadre est propice à la description d'expériences appartenant à l'*Erfahrungswelt*, soit simultanément aux mondes fictif et non fictif. Par la suite, il s'agira de voir quelles sont exactement ces expériences et si elles correspondent à la lecture que j'ai faite des textes dans les deux parties précédentes de cette recherche.

Cette analyse se déroulera autant que possible dans une dynamique triplement comparative : entre les textes, entre les espaces de réception francophone et germanophone, mais aussi entre les différents supports de la critique – réseaux socionumériques de lecture et blogs littéraires.

# I. Tendances générales des réceptions en ligne

Recontextualiser la réception des textes principaux, c'est-à-dire passer en revue les tendances générales qui s'imposent sur les réseaux sociaux numériques et les blogs littéraires, a pour intérêt premier de ne pas faire dire à la critique ce qu'elle ne dit pas. Même si les appréciations particulières seront sélectionnées selon des critères qui rendent propice l'apparition d'expériences de lecture transposables, il ne faut pas croire que les critiques dans leur majorité permettent de discerner une telle transposition d'expériences du fictif vers le non fictif. Si l'on reprend l'étude de Kellermann, Mehling et Rehfeldt sur la réception des bestsellers des années 2012 et 2013 sur Amazon, les chercheurs constatent que 7 % seulement des critiques font état d'une identification à un personnage, soit à un des points de communication les plus intenses entre monde fictif et monde non fictif. Ce faible résultat, considéré par les auteurs de l'étude comme contre-intuitif, trouve peut-être une justification dans le fait que les procédés de (dé)possession se feraient de façon inconsciente<sup>3</sup>. Toutefois, une hypothèse plus probable d'après moi résiderait dans le fait que ces procédés sont trop intimes pour être confiés dans une critique en ligne. Sur Amazon, le fait que les appréciations soient directement publiées sur un site revendeur et donc ouvertement rattachées à une dynamique mercantile peut en effet dissuader les utilisateur·rices de se livrer de manière trop personnelle. Mais on peut constater la même timidité sur les réseaux sociaux numériques plus « neutres » ou même, plus étonnamment encore, sur les blogs littéraires.

Mais avant de s'intéresser au particulier, observons donc d'abord les tendances générales.

## I.1. Appréciations, dépréciations et liens avec le monde non fictif sur Babelio et Lovelybooks

Je propose de commencer par l'analyse des tendances globales sur les réseaux sociaux numériques de lecture. En effet, comme l'indique Louis Wiart, « de tels dispositifs de communication reposent sur l'agrégation d'expériences individuelles pour élaborer un point de vue collectif<sup>4</sup> ».

---

<sup>3</sup> Voir Holger KELLERMANN, Gabriele MEHLING, Martin REHFELDT, « Wie bewerten Laienrezensenten? Ausgewählte Ergebnisse einer inhaltsanalytischen Studie », *op. cit.*, p. 237.

<sup>4</sup> Louis WIART, *La prescription littéraire sur les réseaux sociaux numériques de lecteurs*, *op. cit.*, p. 11.

Sur Babelio, *Vernon Subutex* fait l'objet de quatre notices : une pour chaque tome<sup>5</sup>, et une pour sa version intégrale<sup>6</sup>. Concernant d'abord la notation, il est nécessaire de signaler la possibilité de laisser une note sans rédiger aucune critique. L'inverse est également vrai – publier une appréciation sans notation –, même si la pratique est beaucoup plus rare. Ainsi, en date du 4 janvier 2022<sup>7</sup>, chaque tome est respectivement noté à 3,74, 3,84 et 3,85 sur 5. Cela correspond donc à une moyenne de 3,83 pour un total de 7 605 notes attribuées (3 942 pour le premier tome en date du 4 janvier 2022 ; 2 235 pour le deuxième en date du 7 janvier 2022 et 1 428 pour le troisième en date du 10 janvier 2022). En comparaison, l'intégrale obtient une moyenne de 3,89 sur 5 pour 112 notes en date du 11 janvier 2022. Cette meilleure note s'explique probablement par le nombre beaucoup plus faible de critiques, dû lui-même à la publication de l'intégrale en octobre 2018, soit un an et demi après la parution originale du troisième tome en mai 2017.

*Vernon Subutex* montre donc un nombre considérable de notes, mais également de critiques : 578 pour le premier tome, 213 pour le deuxième et 169 pour le troisième, pour un total de 960 critiques. En comparaison des autres textes du corpus, dont les chiffres seront exposés un peu plus tard, *Vernon Subutex* présente le volume le plus conséquent de notes et d'appréciations. À cela s'ajoutent les 22 critiques de la version intégrale, dont le nombre est proportionnel à celui des notes.

Pour ce qui est maintenant du contenu des critiques, les tendances observables sont les mêmes pour les trois tomes distincts et pour l'intégrale. La concordance est encore plus accrue entre l'intégrale et le troisième tome, justifiable par la fin marquante de la trilogie et par le fait que la critique succède directement à cette fin qui imprègne encore les mémoires. De plus, ces tendances sont constatées à partir de critiques triées par pertinence, c'est-à-dire par le nombre de mentions « j'apprécie » et de commentaires d'autres utilisateur·rices sous la critique même. Il s'agit du tri par défaut de la plateforme. Bien que j'aie parcouru l'ensemble des appréciations, les premières réflexions sur le contenu général s'inspirent des critiques les plus pertinentes, même si elles se retrouvent également dans celles qui le sont moins<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Voir « *Vernon Subutex*, tome 1 », Babelio, <https://www.babelio.com/livres/Despentes-Vernon-Subutex-tome-1/675578>, consulté le 31 janvier 2022 ; « *Vernon Subutex*, tome 2 », Babelio, <https://www.babelio.com/livres/Despentes-Vernon-Subutex-tome-2/679641>, consulté le 31 janvier 2022 ; « *Vernon Subutex*, tome 3 », Babelio, <https://www.babelio.com/livres/Despentes-Vernon-Subutex-tome-3/932704>, consulté le 31 janvier 2022.

<sup>6</sup> Voir « *Vernon Subutex* », Babelio, <https://www.babelio.com/livres/Despentes-Vernon-Subutex/1060352>, consulté le 31 janvier 2022.

<sup>7</sup> Du fait que des lecteur·rices continuent de lire les romans à l'étude et que la rédaction de critiques ne connaît pas de délai post-publication, il devient impératif d'indiquer à quelle date les résultats ont été constatés.

<sup>8</sup> En revanche, la pertinence n'est pas un critère de sélection pour l'analyse littéraire des critiques.

Un premier élément commun aux quatre notices et à de nombreuses appréciations réside dans la présence, non systématique mais très fréquente, d'un résumé du roman ou de la trilogie, parfois recopié depuis la quatrième de couverture, souvent reformulé. Ce paragraphe récapitulatif figure du désir de certain·es de resituer leur critique, alors que d'autres partent probablement du principe que les visiteur·ses du site savent sur quelle notice iels se trouvent.

Un deuxième point commun, cette fois non des moindres, repose sur la mention de l'auteure et de ses intentions, autrement dit sur la présence de l'empathie esthétique. En effet, la grande majorité des critiques ne perçoivent pas le texte pour lui-même, mais comme le résultat d'une volonté de Virginie Despentes. C'est essentiellement le cas pour la dimension interprétative du texte, c'est-à-dire des liens explicites tissés entre monde fictif et monde non fictif, sur lesquels je compte m'attarder juste après. On le verra dans l'analyse détaillée, cette omniprésence implique que l'auteure est parfois considérée au même niveau que les personnages.

Étant donné la quête principale de ce chapitre, il me semble également pertinent de présenter d'emblée les connexions qui ont pu le plus souvent être établies entre le monde fictif et le monde non fictif dans les critiques. Cela donne déjà un aperçu de ce que les expériences transposables de la fiction vers la non-fiction peuvent précisément être. Pour le premier tome de *Vernon Subutex*, l'accent est essentiellement mis sur la thématique du temps qui passe, des sociétés et des cultures qui évoluent, notamment à travers les multiples références musicales de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, et du choc des générations. On retrouve par exemple souvent l'expression « chronique acide » pour qualifier le roman. Un autre point de jonction important, qui renvoie par ailleurs aux deux premières parties de ce travail, touche à l'analyse sociale et à la diversité des portraits sociaux esquissés par Despentes. Un certain nombre d'utilisateur·rices saluent la démarche « au scalpel » de l'auteure, c'est-à-dire la justesse et la précision de ses propos, surtout en ce qui concerne la description des vies marginalisées et la multiplicité des individualités. Ce constat est encore plus mis en exergue dans le deuxième tome de la trilogie, car l'intrigue est centrée sur le groupe que forment les figures marginales. Les critiques insistent sur la volonté de solidarité et relèvent une dimension plus politique, ce qui coïncide en même temps avec la définition du politique, présentée dans la deuxième partie de cette recherche, qui concerne avant tout l'idée d'un être-ensemble dans le collectif. Enfin, le lien établi entre le troisième tome de *Vernon Subutex* et le monde non fictif tourne principalement autour d'événements d'une extrême actualité, comme les attentats, le terrorisme de manière générale, ou encore les mouvements sociaux retentissants des années 2010 comme Nuit Debout. Comme



pour chaque tome, les critiques mentionnent la justesse des portraits dressés ainsi que les thématiques sociétales abordées, comme le féminisme par exemple. Cet intérêt soudain peut probablement se justifier par les difficultés et les traumatismes que rencontrent les figures féminines dans le troisième volume : viol, confrontation violente à la sexualité, inconvénients de la maternité, etc.

Enfin, pour terminer le schéma d'analyse des tendances générales, je souhaite m'attarder sur les raisons qui font que les lecteur·rices ont aimé ou non la trilogie. L'objectif consiste à voir quel lien ces motifs peuvent éventuellement entretenir avec la connexion entre fiction et non-fiction. Un élément qui revient couramment parmi les appréciations (au sens mélioratif du terme) réside dans le style cru, sans filtre, souvent commenté en des termes qui renvoient au combat : langage « percutant », qualifié de « coup » ou encore d'« uppercut ». D'ailleurs, les critiques positives et fournies sont très fréquemment écrites sur le même ton que le livre, donc dans un vocabulaire assez familier. Le portrait social est aussi un point important de l'appréciation, et surtout la justesse de ce portrait « au vitriol ». Au-delà de la dimension sociale, Despentes semble, selon les critiques, décrire la nature humaine dans sa diversité, grâce à une large palette d'émotions et surtout de personnages, véritable « kaléidoscope » romanesque. Enfin, les appréciations portent également sur les multiples références musicales *underground*, traduisant une marginalité que certain·es utilisateur·rices ont iels-mêmes vécue par le passé. Toutefois, les mêmes éléments cités reviennent aussi dans les motifs de dépréciation du premier tome : le style trop vulgaire ou le manque d'attachement aux personnages en raison de leur trop grand nombre, paradoxalement couplé à un déficit d'action et à une orientation narrative uniquement axée sur la psychologie des personnages. On reproche également l'omniprésence des références musicales. Celles-ci font naître un sentiment d'exclusion chez les lecteur·rices qui ne les connaissent pas, parce qu'elles parlent d'une certaine époque ou d'un milieu de niche (le milieu du rock, le milieu parisien) qui s'ancre dans les extrêmes. Ce sentiment d'éviction renforce souvent le poids d'un ton jugé trop déprimant. Ces utilisateur·rices sceptiques cherchent alors à se mettre narrativement à distance de la trilogie, déjà en rejetant l'idée d'écrire leur critique dans le style du roman, et surtout en choisissant un format beaucoup plus court que les critiques positives. Dans tous les cas, on constate que la dépréciation repose principalement sur l'impossibilité d'entrer dans la fiction, et surtout de ressentir des émotions vis-à-vis des personnages. Cela souligne au passage la nécessité d'explorer cette piste dans les analyses plus précises qui suivront. Pour les deuxième et troisième tomes, le nombre plus faible de critiques s'explique par le fait que les personnes n'ayant pas apprécié le premier volume n'ont majoritairement pas poursuivi leur lecture de la trilogie. Cela implique une légère hausse de la

note attribuée, et une proportion un peu plus grande de critiques positives (même si le fait d'avoir savouré le premier tome ne garantit pas d'aimer les deux suivants). En tout cas, le style sans fard de Despentès n'est plus du tout un élément de dépréciation. Le ton légèrement moins déprimant qui émerge de la générosité entre les personnages dans le deuxième tome contribue aussi à l'appréciation. En revanche, on commence déjà à reprocher au roman son manque de réalisme par rapport au culte mystique qui s'établit autour de la musique et de Vernon. Le déficit d'action devient cette fois un sujet définitif de dépréciation, ce qui suggère que les lecteur·rices considèrent le premier tome comme celui de la mise en place des personnages et que, dans ce cadre, l'absence de péripéties est plus aisément pardonnable. Cela prouve aussi que la trilogie est bel et bien perçue comme un ensemble qui doit être cohérent. Enfin, l'appréciation du troisième tome repose essentiellement sur les émotions ressenties à la lecture. Celles-ci sont accentuées d'une part par le fait que l'attachement construit et durable aux personnages atteint son paroxysme au bout des trois tomes, et d'autre part par la fin dramatique. Cependant, c'est également cette fin qui justifie les critiques négatives, car elle y est souvent considérée comme irréaliste et hors sujet. En fait, les critères de dépréciation ou d'appréciation des trois tomes s'appuient sur l'(in)capacité des lecteur·rices à appréhender l'œuvre comme réelle, c'est-à-dire comme pouvant réellement se produire, soit du fait d'une (non-)proximité entre soi et le milieu et les situations décrites, soit en se rapprochant ou en s'éloignant du réalisme. Cela vient confirmer les propos d'Aneta Bassa, selon qui « cette capacité à rendre le réel reste pour les profanes un des éléments décisifs dans le jugement du texte : dans son appréciation ou sa dépréciation<sup>9</sup> ». Ce lien au réel repose aussi, comme on l'a vu, sur l'attachement émotionnel aux personnages. Cet attachement peut se trouver affecté par les pauses et les ruptures dans le processus de réception, qui réduisent l'intensité des ressentis de la lecture d'après Sandra Poppe<sup>10</sup>. Or, certain·es utilisateur·rices qui ont lu les deux premiers tomes l'année de leur publication font part de difficultés à se replonger dans l'univers fictif et dans la vie des personnages dans le troisième tome, paru presque un an et demi après.

Comparativement, Lovelybooks présente des fonctionnalités un peu différentes de celles de Babelio. Une première fonction concerne le tri des critiques, défini par défaut comme étant « standard ». Comme il est impossible de savoir ce qui se cache derrière cette méthode, j'ai pris l'initiative de les trier directement selon les « Hilfreichste », soit les plus pertinentes, à l'instar de Babelio. D'autre part, les critiques ne présentent pas non plus la même structure. En

---

<sup>9</sup> Aneta BASSA, *Les mutations de la critique littéraire en France à l'ère du numérique*, op. cit., p. 204.

<sup>10</sup> Voir Sandra POPPE, « Emotionsvermittlung und Emotionalisierung in Literatur und Film – eine Einleitung », op. cit., p. 18.

effet, il est possible de donner un titre à sa critique, et le corps du texte est souvent précédé d'une « Kurzmeinung », c'est-à-dire d'un résumé en une phrase de l'appréciation exprimée. Enfin, les citations à partir des romans se trouvent dans le corps de la critique. Cela est plus rarement le cas sur Babelio, étant donné que le site francophone propose, pour chaque livre recensé, une section séparée de l'espace des critiques et uniquement dédiée aux citations et phrases fortes. Ce n'est pas le cas de Lovelybooks. Cela aura une influence sur les analyses littéraires des critiques sélectionnées, puisqu'il faudra mettre en perspective le propos de l'utilisateur·rice avec la citation mise en exergue.

Maintenant que j'ai passé en revue les divergences techniques entre les deux plateformes, il est temps de se pencher sur la réception de *Vernon Subutex*, ou plutôt de *Das Leben des Vernon Subutex*<sup>11</sup>. La trilogie dispose d'une notice par tome<sup>12</sup>. La version intégrale ne fait l'objet d'aucune publication dans l'espace germanophone<sup>13</sup>. En date du 6 janvier 2022, les trois volumes sont respectivement notés 3,8, 4,2 et 4,5 sur 5, soit une moyenne de 4,16 pour l'ensemble de la trilogie. C'est une note relativement élevée en comparaison de la moyenne française, établie pour rappel à 3,83. Cet écart peut s'expliquer par le nombre beaucoup moins conséquent de critiques sur Lovelybooks : 159 critiques tous tomes confondus en date du 10 janvier 2022 (93 pour le premier tome, 40 pour le deuxième et 26 pour le dernier), contre les 960 critiques françaises. De plus, il faut aussi considérer le fait que les « Bewertungen », les appréciations de Lovelybooks regroupent à la fois les critiques rédigées ainsi que les notations pures, sans critiques. Sur les deux réseaux, la tendance est donc positive pour *Vernon Subutex*, et on peut imaginer que le nombre limité de critiques sur le site germanophone l'empêche justement de se dégrader.

Par ailleurs, on peut supposer que le manque de réactions provienne du fait qu'il s'agit d'une œuvre traduite, c'est-à-dire dont l'original a été écrit pour une autre aire linguistique et culturelle. Cela se vérifie pour *Schoßgebete*, qui connaît une réponse critique beaucoup plus importante du côté germanophone que du côté francophone. Aussi, au-delà de l'œuvre en elle-même, ce qui joue à mon avis le plus dans cette différence de réception dans une aire

---

<sup>11</sup> Littéralement « la vie de Vernon Subutex ».

<sup>12</sup> Voir « *Das Leben des Vernon Subutex 1* », *LovelyBooks*, <https://www.lovelybooks.de/autor/Virginie-Despentes/Das-Leben-des-Vernon-Subutex-1-1453224778-w/>, consulté le 4 février 2022 ; « *Das Leben des Vernon Subutex 2* », *LovelyBooks*, <https://www.lovelybooks.de/autor/Virginie-Despentes/Das-Leben-des-Vernon-Subutex-2-1500760829-w/>, consulté le 4 février 2022 ; « *Das Leben des Vernon Subutex 3* », *LovelyBooks*, <https://www.lovelybooks.de/autor/Virginie-Despentes/Das-Leben-des-Vernon-Subutex-3-1551952297-w/>, consulté le 4 février 2022.

<sup>13</sup> En revanche, contrairement à Babelio, des notices sont dédiées aux trois livres audio racontés par Johann von Bülow.

linguistique autre tient à la réputation des deux auteures, Virginie Despentes et Charlotte Roche. Chacune d'entre elles dispose, dans son aire culturelle d'origine, d'une réputation d'écrivaine « polémique » selon la définition qu'en donne Clotilde Thouret. Également synonyme de « scandale », la polémique implique « un facteur déclencheur qui provoque une réaction d'indignation, une réaction à cette réaction, et une amplification sociale de ces positions<sup>14</sup> ». Les deux auteures partagent comme point commun d'avoir principalement construit leur réputation sur les représentations littéraires de la sexualité et sur un style familier et vulgaire, qui suscitent nombre de réactions clivantes et questionnent la notion même de littérature et de ce que l'on peut y représenter. Dans les deux cas, certaines critiques négatives virulentes dénie même toute valeur littéraire aux deux œuvres, mais uniquement dans leur aire culturelle d'origine, jamais dans celle d'accueil sur les deux réseaux. Cette idée suggère ainsi que le retentissement des deux auteures s'arrête à la frontière de leur espace littéraire respectif, en tout cas de manière sûre pour Charlotte Roche. Quant à Despentes, même si les critiques germanophones de *Vernon Subutex* ne la considèrent quand même pas comme une inconnue, son horizon d'attente est moins chargé que du côté francophone. Sur Babelio, certaines lecteur·rices avouent avoir longuement hésité à lire la trilogie à cause de la réputation de l'auteure, ce qu'on ne retrouve absolument pas sur Lovelybooks. Quant à Angelika Klüssendorf et sa trilogie, elles constituent un cas particulier dans la comparaison des réceptions, que j'aborderai en temps voulu.

Mais revenons maintenant aux tendances générales des critiques sur le réseau germanophone. Un premier constat, qui peut venir renforcer de plus belle la précédente thèse sur les limites des retentissements des auteures, concerne le ton des critiques. Aucune d'entre elles, tous tomes confondus, n'est écrite sur le même ton que la trilogie, contrairement aux critiques francophones. Au-delà de cette différence, on retrouve une structure identique dans les critiques : la présence récurrente d'un résumé recopié ou reformulé, et l'omniprésence de l'auteure et de ses intentions.

Concernant les liens entre fiction et non-fiction, les lecteur·rices francophones et germanophones établissent les mêmes rapports au fil de la trilogie. Iels nomment la justesse du portrait social dans le premier tome, l'accent mis sur la formation du groupe et les effets de la solidarité et de la générosité dans le deuxième volume, ainsi que les thématiques d'actualité – féminisme mis à part – dans le tome final. Deux connexions supplémentaires font la spécificité

---

<sup>14</sup> Clotilde THOURET, « Introduction. Pour un comparatisme littéraire des polémiques », dans Clotilde THOURET (éd.), *Littérature et polémiques*, op. cit., p. 14.

de la critique sur Lovelybooks. D'abord, les utilisateur·rices relèvent un sujet passé inaperçu sur le réseau francophone, à savoir la difficulté financière qu'engendre le fait de vivre dans des grandes villes comme Paris. Ensuite, il s'agit d'une démarche propre aux œuvres traduites et dont la localisation géographique de l'intrigue semble jouer un rôle primordial. De nombreux·ses lecteur·rices s'intéressent à la transposition de la critique exercée à l'égard de la société française dans la société allemande, voire européenne. Cela suggère que les « lectures actualisantes », qui consistent, d'après Yves Citton, à considérer une œuvre d'un autre temps selon ce qu'on peut en tirer dans la situation présente<sup>15</sup>, se font non seulement en termes temporels, mais aussi en termes spatiaux.

Enfin, les critères d'appréciation et de dépréciation sont également grandement similaires entre les deux réseaux. On retrouve, comme sur Babelio, les mêmes éléments qui servent simultanément aux critiques positives et négatives. De cette façon, pour le premier tome, la diversité des personnages (qualifiée également de « kaleidoskopisch ») est à la fois un atout et un obstacle à la compréhension du récit. L'omniprésence des références musicales est de plus mentionnée et nommée, sur Lovelybooks, comme étant du *name dropping*. Les critiques négatives reprochent en outre au troisième volume sa fin dystopique hors de propos, ainsi que la noirceur des thématiques traitées. Aussi, deux autres particularités des critiques germanophones concernent d'abord le deuxième tome et son lien avec le monde non fictif. En effet, certain·es utilisateur·rices déplorent avoir perdu la dimension critique de la société au profit de l'imbrication des personnages entre eux. L'autre différence touche plutôt au style, beaucoup moins source de débats. Certain·es lecteur·rices l'évoquent comme élément négatif, mais y consacrent généralement beaucoup moins de place. Deux hypothèses peuvent expliquer cette moindre importance accordée au style. La première peut être reliée au retentissement limité de l'auteure hors de son espace littéraire d'origine. Même si l'œuvre de Despentes est présentée comme scandaleuse tant par son contenu que par sa langue, les lecteur·rices qui ne connaîtraient pas le français et auraient accès aux textes par le biais de la traduction ne pourraient pas saisir pleinement l'enjeu de la langue dans l'œuvre despentienne. Dès lors, le contenu deviendrait plus révélateur de la marque d'un·e auteur·e. Dans le même ordre d'idée, la deuxième hypothèse reviendrait à questionner la traduction elle-même<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Voir Yves CITTON, *Lire, interpréter, actualiser*, op. cit., p. 394.

<sup>16</sup> Ce travail excéderait alors le cadre de cette recherche. Mais on peut déjà imaginer une traduction satisfaisante de *Vernon Subutex*, si on se réfère au fait que le style est tout de même mentionné (même s'il n'en est pas fait grand cas) et aux similitudes des interprétations, notamment dans les liens tissés entre fiction et non-fiction.

Dans tous les cas, une divergence fondamentale entre la réception de *Vernon Subutex* sur les réseaux socionumériques de lecture francophone et germanophone transparaît dans l'angle choisi pour les critiques. Alors que, sur Babelio, les utilisateur·rices font très régulièrement appel aux émotions ressenties et suscitées par la lecture, les lecteur·rices qui s'expriment sur Lovelybooks gardent un ton très analytique et interprétatif. Un élément qui vient soutenir cette thèse est la présence du pronom personnel « je/ich », qui est d'ailleurs un des critères de sélection des critiques qui seront prochainement étudiées. Le « je » se retrouve beaucoup plus fréquemment que le « ich », qui intervient plus souvent en fin de critiques. Les critiques francophones semblent donc plus tendre à la subjectivité que les appréciations germanophones. Cela pourrait s'expliquer par un nombre moins important de critiques, qui présente forcément moins d'occasions de parler de son ressenti intime. On pourrait également penser que la difficulté persistante à s'appropriier une œuvre étrangère joue un rôle dans le ton plus distancié des critiques germanophones, mais la tendance se vérifie aussi pour la trilogie d'Angelika Klüssendorf.

Sur Lovelybooks, en date du 11 janvier 2022, les trois tomes de la trilogie de Klüssendorf sont respectivement notés 4, 3,9 et 4,3 sur 5, pour une moyenne de 4,07 sur un total de 158 notes (90 pour *Das Mädchen*<sup>17</sup>, 45 pour *April*<sup>18</sup> et 23 pour *Jahre später*<sup>19</sup>). Comme pour *Vernon Subutex*, le nombre de critiques chute au fil de l'avancée dans la trilogie, preuve que seul·es restent les lecteur·rices dont les deux premiers volumes sont parvenus à susciter l'intérêt. La trilogie allemande se situe entre deux œuvres massivement recensées, *Vernon Subutex* et *Schoßgebete* qui, on le verra, comptabilise presque trois fois plus d'appréciations.

Les critiques se structurent de la même façon que pour la trilogie despentienne : résumé, interprétations des thématiques abordées, et surtout mention des intentions de l'auteure. Cette tendance se confirme d'autant plus qu'il s'agissait déjà, pour *Vernon Subutex*, de justifier les sujets traités par la biographie de l'écrivaine. Or, les lecteur·rices interprètent les romans de Klüssendorf selon les traits autobiographiques qu'ils croient y reconnaître et que l'auteure elle-même indique avoir intégrés dans ses textes<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> Voir « *Das Mädchen* », *LovelyBooks*, <https://www.lovelybooks.de/autor/Angelika-Klüssendorf/Das-Mädchen-623655298-w/>, consulté le 7 février 2022.

<sup>18</sup> Voir « *April* », *LovelyBooks*, <https://www.lovelybooks.de/autor/Angelika-Klüssendorf/April-1115023509-w/>, consulté le 7 février 2022.

<sup>19</sup> Voir « *Jahre später* », *LovelyBooks*, <https://www.lovelybooks.de/autor/Angelika-Klüssendorf/Jahre-später-1500758726-w/>, consulté le 7 février 2022.

<sup>20</sup> Voir « Angelika Klüssendorf spricht über ihren Roman *Das Mädchen* », *Interview Lounge TV*, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=Q-hV8Dqkpps>, consulté le 7 février 2022.

Les liens avec le monde non fictif tournent, pour *Das Mädchen*, autour de la maltraitance infantile et de son universalité. Ainsi, une majorité de critiques considèrent que la situation vécue par la fille serait transposable dans n'importe quelle société, sous n'importe quel régime politique. Toutefois, une petite poignée d'entre elles estiment qu'il s'agit aussi de montrer les ravages de l'alcoolisme en RDA, pour mettre à mal l'idée de bien-être collectif véhiculée par l'État socialiste. Qu'il soit pertinent ou non, le lieu de l'intrigue du premier tome amène à interroger le discours sur la maltraitance infantile dans une société donnée. Dans le deuxième volume, *April*, les utilisateur·rices constatent une importance plus prégnante de la RDA et de la socialisation qu'elle implique. Certaines critiques soulèvent également la question des difficultés de la maternité, toutefois sans s'y attarder outre mesure. Enfin, *Jahre später* évoque surtout l'histoire presque banale d'un couple marié et séparé par les épreuves de la vie.

Les critiques positives de *Das Mädchen* et *April* saluent principalement le style laconique, chirurgical de l'auteure, qui contribue au réalisme sans pour autant tomber dans le sentimentalisme, quand bien même les lecteur·rices ont apprécié la charge émotionnelle du discours. Pour *Jahre später*, l'accent est surtout mis sur le personnage de Ludwig, sur son développement pertinent notamment en lien avec la personnalité de l'ex-mari de Klüssendorf, le journaliste Frank Schirmmacher.

Comme pour *Vernon Subutex* sur Lovelybooks, les critiques ne font pas mention des émotions éprouvées à la lecture par rapport aux thématiques abordées, parfois graves. Les lecteur·rices font bien état de leur ressenti après la lecture (comment iels ont trouvé le livre), mais rarement de leurs émotions pendant la lecture, et y consacrent de toute façon une partie très courte de leur critique. En revanche, la figure du personnage secondaire, et notamment de Ludwig, revêt une importance jusqu'alors inédite. Alors que les lecteur·rices citent, dans le cas de *Vernon Subutex*, des personnages secondaires (souvent Aïcha) sans expliquer pourquoi ils les ont marqué·es, les utilisateur·rices s'attardent sur le développement de Ludwig et ce qu'il leur évoque. Cela peut éventuellement être dû au fait que le couple est une thématique plus actuelle, dans le sens de plus contemporaine, des lecteur·rices de *Jahre später*, dont la moyenne d'âge se situe entre 20 et 40 ans<sup>21</sup>. Ce qui pousserait les lecteur·rices à commenter le personnage serait ainsi son lien à la non-fiction, et surtout par rapport aux relations tissées dans le monde non fictif.

Si les critiques germanophones de la trilogie de Klüssendorf restent sur la tendance déjà observée d'une expansivité minime, les critiques des romans allemands sur Babelio demeurent,

---

<sup>21</sup> Voir Chapitre 7, p. 332.

elles aussi, chargées d'une implication affective. D'abord, il faut quand même préciser que la trilogie de Klüssendorf n'a pas été intégralement traduite : seuls *Das Mädchen (La Fille sans nom*<sup>22</sup>) et *April (April*<sup>23</sup>) disposent d'une traduction. On peut soit supposer que la traduction est encore à venir, le dernier tome ayant été publié en 2018, soit que l'auteure manque de retentissement dans l'espace littéraire francophone. Sur Babelio, les premiers tomes regroupent respectivement 32 notes et 2 notes, pour une moyenne de 3,22 et 4 sur 5. *La Fille sans nom* est donc beaucoup moins bien noté que sur Lovelybooks mais, paradoxalement, les critiques rédigées y sont plus nombreuses que sur la plateforme germanophone. En effet, sur les 32 notes de Babelio, 25 critiques sont écrites, contre 23 sur 90 notes sur Lovelybooks. Autrement dit, plus de personnes ont lu le livre du côté germanophone, mais plus de personnes l'ont commenté du côté francophone. Cela valide encore une fois le caractère plus prolixe des critiques sur Babelio.

On y retrouve les habituels résumés et intentions de l'auteure. Le lien principal avec le monde non fictif repose sur le cadre du récit, qui se déroule en Allemagne de l'Est. Comme les lecteur·rices germanophones, les critiques sur Babelio mentionnent la RDA plus à titre informatif que pour débattre vraiment de la pertinence de placer l'histoire dans ce contexte sociétal. Iels partent également du principe de l'universalité du récit, peut-être encore plus que les appréciations germanophones, car elles n'évoquent pas l'idée d'une critique de la RDA par le prisme de l'enfance. En revanche, la maltraitance infantile revêt une importance encore plus grande. Certaines critiques, qui ne résument pas le texte, sortent même du cadre de la critique littéraire et prennent la forme d'un plaidoyer contre ce type d'abus, invitant à questionner les conséquences dramatiques, pour les enfants victimes, d'une action gouvernementale jugée partout insuffisante. Cet investissement dans la thématique mène logiquement à une expression émotionnelle plus prononcée vis-à-vis de la fille, mais aussi d'April dans le roman éponyme. La majorité des lecteur·rices sur Babelio se positionne émotionnellement par rapport au personnage. Iels évoquent leur désir de l'aider ou leur admiration pour son courage et sa volonté « d'aller de l'avant ». Mais iels expliquent également leur incapacité empathique<sup>24</sup>, soit à cause d'un style trop froid, soit de l'anonymat de la fille sans nom.

---

<sup>22</sup> Voir « *La Fille sans nom* », Babelio, <https://www.babelio.com/livres/Klussendorf-La-fille-sans-nom/671998>, consulté le 8 février 2022.

<sup>23</sup> Voir « *April* », Babelio, <https://www.babelio.com/livres/Klussendorf-April/814537>, consulté le 8 février 2022.

<sup>24</sup> Les lecteur·rices parlent en effet beaucoup d'empathie, qui correspond plutôt à une réponse émotionnelle. Il faudrait questionner plus en détail le texte des critiques, tel que je le ferai dans la seconde sous-partie, pour identifier clairement si les utilisateur·rices recherchent l'empathie ou la sympathie vis-à-vis du personnage.



Ainsi, on retrouve les mêmes éléments d'appréciation et de dépréciation que pour les critiques germanophones : la langue laconique, sans aucune dimension pathétique, servant le propos ou bien rendant impossible toute forme d'attachement à la protagoniste, ou encore la noirceur de la thématique choisie. L'appréciation repose donc sur l'aptitude du texte à provoquer une réaction émotionnelle. De plus, certaines critiques déplorent justement le fait que la RDA ait si peu d'importance dans le premier roman de la trilogie. Cet élément est absent du côté germanophone. Tout comme les lecteur·rices de Lovelybooks questionnent la transposabilité de *Vernon Subutex* à la société allemande, les utilisateur·rices de Babelio souhaitent s'approprier l'œuvre étrangère, cette fois en apprenant davantage sur la localisation particulière du récit. Cela vaut pour *La Fille sans nom*, mais pas forcément pour *April*, qui ne présente qu'une seule critique rédigée, trop peu pour se faire une idée du traitement du texte étranger.

*Vernon Subutex* et la trilogie de Klüssendorf permettent donc l'observation d'une tendance des critiques par rapport aux positionnements émotionnels sur l'une et l'autre plateforme. Le réseau socionumérique francophone serait plus propice à l'expression des émotions face à la fiction que le réseau germanophone. Bien que le lien entre monde fictif et monde non fictif semble jouer le même rôle dans les critiques positives, cette idée passe plus aisément par les émotions et est plus fermement revendiquée sur Babelio que sur Lovelybooks. Or, *Schoßgebete* remet complètement en question cette théorie.

Sur Lovelybooks, le roman de Charlotte Roche<sup>25</sup> obtient la moins bonne note de tous les textes étudiés : 2,6 sur 5, sur un ensemble de 442 appréciations en date du 12 janvier 2022, soit à peine la moyenne. Cela augure du clivage autour de *Schoßgebete* et de l'œuvre de Roche de manière générale<sup>26</sup>. Aussi, le texte a été massivement noté et commenté, ce qui le rapproche de cette façon de *Vernon Subutex* – bien que dans une tout autre mesure.

On retrouve le traditionnel résumé, recopié ou reformulé, qui récapitule les thématiques abordées (sexe, maternité, corporalité) et les met d'emblée en lien avec les sujets privilégiés de l'œuvre de Roche. Autrement dit, c'est dans les critiques de *Schoßgebete* que l'horizon d'attente se fait le plus prégnant, et surtout l'expérience acquise des lecteur·rices vis-à-vis des précédents ouvrages de l'écrivaine. Les comportements par rapport à cet horizon d'attente sont très divers, preuve de la multiplicité des réactions provoquées par le deuxième roman de Roche. En effet,

---

<sup>25</sup> Voir « *Schoßgebete* », *LovelyBooks*, <https://www.lovelybooks.de/autor/Charlotte-Roche/Schoßgebete-609112666-w/>, consulté le 8 février 2022.

<sup>26</sup> À titre d'exemple, *Feuchtgebiete*, le premier roman de Roche, obtient également la moyenne de 2,6, et *Mädchen für alle* celle de 2,4 sur 5.

les critiques négatives se justifient le plus souvent par une conformité à l'horizon d'attente. Les personnes qui n'ont pas aimé le premier roman, *Feuchtgebiete*, reprochent que rien n'ait justement changé. Mais certaines critiques, qui expriment un avis favorable sur *Feuchtgebiete*, n'ont pas apprécié *Schoßgebete* car il en diffère trop. L'inverse vaut logiquement pour les critiques positives : certaines personnes aiment *Schoßgebete* parce qu'il se distingue de son prédécesseur, tandis que d'autres lecteur·rices aiment le deuxième roman car iels y retrouvent l'empreinte du premier. La contextualisation joue donc un rôle crucial dans les critiques, aussi au niveau des liens entre fiction et non-fiction.

En effet, comme pour la trilogie d'Angelika Klüssendorf, les lecteur·rices relèvent principalement les traits autobiographiques prêtés à la protagoniste Eli. Celle-ci, comme Roche, se confronte à la mort de ses trois frères dans un accident de la route, alors qu'ils se rendaient au mariage de leur sœur<sup>27</sup>. Dans un tout autre registre, mais toujours par rapport à l'auteure, de nombreuses critiques mentionnent le style de cette dernière comme stratégie de marketing, ce qui lui est d'ailleurs reproché depuis *Feuchtgebiete*. Le lien à la non-fiction consiste donc aussi à sortir de l'œuvre pour la replacer dans un contexte mercantile. Autrement, d'un point de vue plus thématique, les critiques se concentrent sur la difficulté à s'accepter en dehors des normes, sur les réflexions à propos de la religion ou de la féminité (par le biais de la maternité et de la sexualité), ou encore sur l'influence de l'écologie sur le comportement d'Eli. Les lecteur·rices ont donc été explicitement sensibles à des thématiques abordées dans les deux premières parties de cette recherche. De plus, il s'agit de sujets qui touchent à la singularité, à la manière dont l'individu se constitue en tant que tel, et non pas à des milieux identifiés comme marginaux ou à des thèmes envisagés dans leur universalité. Cela pourrait être une des raisons pour lesquelles la présence du « je » est beaucoup plus tangible que dans les réceptions précédentes.

De ce fait, les prises de position vis-à-vis de la protagoniste sont beaucoup plus fréquentes, que ce soit pour souligner les incohérences dans son comportement ou pour louer sa force face à l'épreuve du deuil. Ces réflexions renvoient en réalité aux lecteur·rices et aux attitudes qu'iels penseraient avoir dans les différentes situations traversées par Eli. Ces positionnements par rapport au roman trouvent leur expression dans un point commun partagé avec les critiques francophones de *Vernon Subutex*. En effet, un grand nombre de critiques de *Schoßgebete* sont rédigées dans le style parlé, vulgaire et rattaché à la sexualité du roman (« [...] toutes les scènes de sexe et le discours sur le sexe oral et le bordel sont aussi inutiles qu'une

---

<sup>27</sup> Voir « Viva-Star Roche : Alle Brüder starben auf dem Weg zu ihrer Hochzeit » [en ligne], *Der Spiegel*, 2 juillet 2001, <https://www.spiegel.de/panorama/viva-star-roche-alle-brueder-starben-auf-dem-weg-zu-ihrer-hochzeit-a-142927.html>, consulté le 8 février 2022.

maladie sexuellement transmissible<sup>28</sup> »). Le choix de ce style permet, dans le cas de critiques positives, de se rapprocher davantage de l'œuvre, alors que, dans le cas des appréciations négatives, il consiste en une stratégie de distanciation par la dénégation de toute valeur littéraire. D'ailleurs, ces critiques négatives viennent contredire les propos de Louis Wiart, qui affirme que les critiques des réseaux socionumériques de lecture à l'encontre des textes ne sont pas majoritaires et sont surtout peu sévères<sup>29</sup>. Ce n'est pas du tout le cas pour le roman de Roche. Les critiques peuvent se montrer très virulentes, dénigrant en effet la valeur littéraire par le dégoût qu'inspire le style, mais aussi le travail et la personnalité de l'auteure. Cela se produit également dans le cas de Virginie Despentes, certaines utilisatrices allant même jusqu'à questionner la légitimité de l'écrivaine dans le jury du prix Goncourt<sup>30</sup>.

La forte présence du « je » dans les critiques de *Schoßgebete*, à contre-courant des appréciations des autres textes, s'explique donc par un mélange entre les thématiques abordées, la personnalité de l'auteure et le style employé. La proximité de cette réception avec celle de *Vernon Subutex* pousse à trouver un dénominateur commun autour duquel ces deux réceptions s'articulent : l'appartenance des deux textes à la littérature pop. Dans l'introduction de ce travail de recherche, pour justifier du choix du corpus, j'ai déjà replacé les romans de Despentes et Roche dans le contexte de la littérature pop. Ici, la réception permet aussi d'illustrer une caractérisation de la littérature pop proposée par Iris Meinen :

Die Handlung ist in diesen Texten stark zurückgenommen, die sprachliche Gestaltung vielfach an der konzeptionellen Mündlichkeit orientiert und die Sicht der Erzählfiguren kennzeichnet eine rigorose Subjektivität. Es ist die Darstellung des alltäglichen Details, der « Hier- und Jetztempfindungen » in einer konsumorientierten Warenwelt, die die Texte dominiert<sup>31</sup>.

À cela s'ajoute également la personnalité de l'auteure, un paramètre que Katja Kauer évoque justement dans sa définition de la littérature pop, et que j'ai explicité dans la deuxième partie

---

<sup>28</sup> QUEENELYZA, « Rezension zu *Schoßgebete* von Charlotte Roche », *LovelyBooks*, 2011, <https://www.lovelybooks.de/autor/Charlotte-Roche/Schoßgebete-609112666-w/rezension/964478546/>, consulté le 9 février 2022. « [...] diese ganzen Sexszenen und das ganze Gerede über Oralsex und Puff sind so unnötig wie eine Geschlechtskrankheit ». Trad. AD.

<sup>29</sup> Voir Louis WIART, *La prescription littéraire sur les réseaux socionumériques de lecteurs*, op. cit., p. 160-161.

<sup>30</sup> Despentes a par ailleurs quitté l'académie Goncourt en 2020, par manque de temps à consacrer à ses propres projets d'écriture.

<sup>31</sup> IRIS MEINEN, « Eine Ästhetik des Ekels. Körperflüssigkeiten und Popliteratur », dans Stefan NEUHAUS et Uta SCHAFFERS (éds.), *Was wir lesen sollen*, op. cit., p. 113. Trad. AD : « Dans ces textes, l'action est fortement réduite, le style linguistique est souvent orienté vers l'oralité conceptuelle, et une subjectivité stricte caractérise le point de vue des personnages. Il s'agit de la représentation de détails du quotidien, de "sensations de l'ici et maintenant" dans un monde mercantile de consommation qui domine les textes ».

de cette recherche sur le rapport entre *Schoßgebete* et le féminisme pop<sup>32</sup>. La forte présence médiatique des deux auteures repose, comme j'ai aussi déjà eu l'occasion de le montrer, sur leur performance polémique. Or, comme l'indique Françoise Lavocat, « les fictions qui suscitent des polémiques ont un point commun. Elles entretiennent les relations les plus étroites et les plus variées avec la réalité<sup>33</sup> ». Cette diversité se constate dans les raisons qui justifient l'appréciation ou la dépréciation du roman de Roche. Parmi les critiques négatives, beaucoup relèvent le style trop simpliste et vulgaire, qui renforce l'impression d'égoïsme autour du personnage principal et du manque d'action. Paradoxalement, malgré l'attention portée à la protagoniste, de nombreuses critiques déplorent également l'impossibilité de ressentir des émotions pour elle. Toutefois, cet argument est aussi celui de l'appréciation. Le fait de parler de sujets qui peuvent concerner tout le monde (la critique des carcans, la manière d'appréhender la sexualité ou encore le deuil) provoque une possibilité appréciable de réaction émotionnelle. Finalement, les mêmes critères, positifs ou négatifs, reviennent dans les réceptions de *Vernon Subutex*, de *Schoßgebete* mais aussi de la trilogie de Klüssendorf : tous sont fortement rattachés aux émotions et à la crédibilité de l'histoire et des personnages dans le monde non fictif.

Pour rester sur la lignée des similitudes avec *Vernon Subutex*, la réception française de *Schoßgebete* (*Petites morts*<sup>34</sup>) sur Babelio confirme l'idée que la réputation polémique de Roche prend surtout place dans son espace littéraire et linguistique d'origine, et que cette limitation influe sur les critiques francophones. En date du 14 janvier 2022, le roman est noté 2,1 sur 5, sur un ensemble de cinq notes et un seul avis rédigé. Le succès de Roche est donc moindre sur Babelio, même en ce qui concerne son premier roman *Feuchtgebiete* (*Zones humides*<sup>35</sup>), qui comptabilise à la même date 49 notes et 11 critiques écrites, contre les 2 315 appréciations sur Lovelybooks<sup>36</sup>. Dans l'unique critique rédigée sur le réseau francophone, on retrouve les éléments similaires de positionnement émotionnel par rapport aux événements traversés par Eli, ainsi que les réflexions sur les thématiques que sont la sexualité, le couple ou encore le deuil. Cependant, la présence de l'auteure se fait beaucoup plus discrète. Même si la critique mentionne les traits autobiographiques prêtés à la protagoniste, il n'est pas question de

---

<sup>32</sup> Voir Chapitre 6, p. 248-250.

<sup>33</sup> Françoise LAVOCAT, « La fiction au risque des polémiques », dans Clotilde THOURET (éd.), *Littérature et polémiques*, op. cit., p. 61.

<sup>34</sup> Voir « *Petites morts* », Babelio, <https://www.babelio.com/livres/Roche-Petites-morts/508728>, consulté le 9 février 2022.

<sup>35</sup> Voir « *Zones humides* », Babelio, <https://www.babelio.com/livres/Roche-Zones-humides/116308>, consulté le 9 février 2022.

<sup>36</sup> Voir « *Feuchtgebiete* », LovelyBooks, <https://www.lovelybooks.de/autor/Charlotte-Roche/Feuchtgebiete-127006151-w/>, consulté le 9 février 2022.

recontextualiser le roman dans l'œuvre complète de l'auteure ni de la positionner sur le marché du livre en apparentant son style à une stratégie marketing.

Voilà donc pour les tendances générales observables sur les réseaux socionumériques de lecture Babelio et Lovelybooks. Il est désormais temps de se pencher sur le deuxième objet d'études de ce chapitre, à savoir les blogs littéraires.

## **I.2. Complément : les blogs littéraires**

Avant d'entrer dans le détail des tendances générales observées, il est nécessaire de faire un point sur la manière dont le corpus de blogs a été constitué. Les réseaux socionumériques ont pour avantage qu'on peut limiter le nombre de critiques à une date précise. Dans le cas des textes étudiés, ce nombre de critiques est aisément consultable, sans l'aide de logiciels de traitement automatique de corpus. Cependant, ce n'est pas le cas des blogs, qui ne sont répertoriés sur aucun site et existent par milliers. Il a donc fallu élaborer une méthode pour encadrer la recherche. J'ai ainsi décidé de me concentrer sur les quinze premiers blogs les mieux référencés sur le moteur de recherche Google. Le référencement sur Internet est ce qui permet, entre autres, de juger de la visibilité d'un site Internet. Un site bien référencé signifie qu'il est susceptible de se retrouver dans les premiers résultats d'une recherche sur un moteur de recherche, ce qui accroît sa visibilité. L'intérêt de choisir le référencement comme méthode de sélection réside dans le fait de reproduire le contexte des deux plus grands réseaux socionumériques de leur espace linguistique respectif que sont Babelio et Lovelybooks. Cela a pour avantage l'obtention de résultats sur des plateformes visibles et relativement actives. Le choix de Google vient renforcer cette volonté : il est le moteur de recherche le plus utilisé au monde. Concrètement, la sélection a donc consisté en une recherche par mots clés sur Google France et Google Deutschland, avec le titre du roman ou de la trilogie, le prénom et nom de l'auteure quand c'était nécessaire<sup>37</sup>, ainsi que la mention « blog littéraire » ou « Literaturblog ». Les trilogies ont fait l'objet d'une recherche en tant qu'unité : cela signifie que les blogs choisis parlent d'au moins un tome, plus souvent encore de deux. J'ai ensuite sélectionné les blogs jusqu'au quinzième résultat de recherche<sup>38</sup>. J'ai effectué cette recherche via une fenêtre de

---

<sup>37</sup> Certains titres, comme ceux de la trilogie de Klüssendorf, peuvent renvoyer à d'autres œuvres du même nom. Pour ces textes, il a donc fallu ajouter le nom de l'écrivaine.

<sup>38</sup> Pour certains textes, il y avait moins de quinze blogs référencés, ce qui peut s'expliquer par la perte de terrain des blogs, constatée par Lorraine FEUGERE, « *La littérature, c'est pas un truc hautain* », *op. cit.*, p. 279. À la place fleurissent d'autres méthodes de prescription littéraire, comme les *Bookstagram* sur le réseau social *Instagram* ou, plus récents encore, les *BookTok* sur *TikTok*.

navigation privée, pour limiter au maximum l'influence des *cookies* dans les résultats<sup>39</sup>. L'ensemble des blogs a été sélectionné entre le 17 et le 21 janvier 2022. Certains blogs ne sont pas uniquement consacrés à la lecture, mais également à d'autres aspects de la vie comme les voyages, le cinéma, l'art, etc. Du côté germanophone, de nombreux blogs n'appartiennent pas à une seule personne, mais rassemblent le travail de deux personnes (souvent des membres de la même famille ou des ami·es).

Aussi, il est crucial de préciser qu'il n'a pas toujours été possible de sélectionner des blogs des deux espaces culturels et linguistiques. À part *Vernon Subutex*, pour lequel on trouve presque autant de blogs germanophones que francophones, la trilogie de Klüssendorf et *Schoßgebete* ne seront étudiés qu'au prisme de blogs de leur espace littéraire d'origine. Certes, il est bien possible d'identifier des blogs francophones qui chroniquent *Das Mädchen*. Mais ils reprennent en fait des critiques rédigées sur Babelio, dans le cadre d'un partenariat entre la plateforme et les Presses de la Cité, maison d'édition de la traduction française. En revanche, je n'ai trouvé aucun blog francophone qui fournirait une critique du roman de Roche. D'une part, cela confirme les tendances quantitatives relevées sur les réseaux socionumériques de lecture, et les limites de l'œuvre étrangère. D'autre part, les blogs ne pourront alors qu'apporter un complément de l'analyse littéraire comparative des critiques sur les réseaux socionumériques de lecture.

D'un point de vue général, on trouve contre toute attente les mêmes éléments soulignés par les blogs et sur les réseaux socionumériques de lecture en ce qui concerne les connexions tissées entre fiction et non-fiction. C'est également le cas pour les critères d'appréciation et de dépréciation des textes, ce qui permet quand même d'introduire une première différence : les critiques sur les blogs retenus sont majoritairement positives<sup>40</sup>. On peut supposer que les critiques positives fournissent plus de matière à un article de blog, ce qui se confirme aussi sur les réseaux socionumériques. Mais sur ces derniers règne plutôt un aspect quantitatif, symbolisé par l'attribution de badges aux utilisateur·rices qui écrivent par exemple le plus de critiques. Les blogs, plus personnels, semblent préférentiellement mettre l'accent sur la qualité des critiques.

---

<sup>39</sup> Je remercie Karolina Suchecka d'avoir attiré mon attention sur ces détails. La liste des blogs sélectionnés par œuvre se trouve en Annexe I, p. 403-409.

<sup>40</sup> Pour *Vernon Subutex*, 87 % des blogs francophones (13 sur 15) et 92 % des blogs germanophones (12 sur 13) expriment une appréciation globalement positive d'un des tomes ou de la trilogie complète ; pour la trilogie de Klüssendorf, 66 % (10 sur 15) des critiques sont positives. Pour *Schoßgebete*, la proportion est de 60 % (6 sur 10). Ces statistiques ont été calculées à partir des systèmes de notation parfois mis en place par les blogueur·ses, par le ton général de la critique ou encore par les réactions aux commentaires de visiteur·ses. Le pourcentage restant rassemble les critiques négatives, mais aussi celles trop objectives pour en déterminer clairement l'appréciation.

À ce sujet, même si les tendances sont similaires, on observe tout de même que l'expression des émotions, quand elle a lieu, est plus intense que sur les réseaux sociaux numériques de lecture, et particulièrement par rapport à Lovelybooks. Ces blogs évoquent notamment les sensations physiques provoquées par la lecture ou font encore mention d'expériences singulières directement en lien avec la lecture. Mais les blogs passent aussi à l'autre extrême : parmi ceux référencés, on trouve du côté francophone comme du côté germanophone des blogs très interprétatifs. Sur ces blogs, le but des critiques est moins de produire un avis subjectif qu'une analyse du style et des thèmes traités. Il s'agit également de contextualiser le texte dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteur, par rapport à d'autres écrivain·es<sup>41</sup> ou dans des courants littéraires comme la littérature pop ou le roman post-décadence<sup>42</sup>. Ce fait transparaît surtout du côté germanophone et dans le cas de *Vernon Subutex*.

Ces différences parfois subtiles transparaîtront plus précisément dans l'étude littéraire de critiques sélectionnées, qu'il s'agit maintenant d'aborder.

---

<sup>41</sup> Voir Louis GOURDAIN, Anne VESLIN-GOURDAIN, « *Vernon Subutex*, une polyphonie rock », *Textualités*, 2015, <https://textualites.wordpress.com/2015/03/12/vernon-subutex-une-polyphonie-rock/>, consulté le 9 février 2022.

<sup>42</sup> Voir Magdalena BEYER, Sarah PÜTZER, « “Der Arme mit der schönen Fresse” », *Foejetong*, 2017, <http://foejetong.com/der-arme-mit-der-schoenen-fresse>, consulté le 9 février 2022.

## II. De la théorie à la pratique : une analyse littéraire de critiques en ligne

Pour procéder à cette étude littéraire, il faut d'abord élaborer une méthode qui permette de faire le tri entre les centaines d'appréciations à disposition et de sélectionner les plus pertinentes pour répondre à la problématique suivante : les lecteur·rices font-ils un lien entre leur expérience de lecture romanesque et leur vie non fictive ?

Les critères de choix ont été répartis en deux catégories, selon la forme et le fond. Concernant la forme, l'analyse littéraire nécessite d'avoir des critiques assez étoffées. C'est la raison pour laquelle j'ai fixé le volume minimal des critiques à 100 mots, avec maximum la moitié du nombre total de mots consacrée à un résumé. De manière générale, j'ai concentré la sélection sur les appréciations les plus quantitativement fournies, ainsi que sur celles qui allaient à l'essentiel, c'est-à-dire parfois sans résumé. J'ai également choisi de me pencher sur les critiques qui font suite à la lecture visuelle des textes du corpus, et non pas à l'écoute des livres audio. En effet, il est très probable que l'écoute des livres audio ait un effet immersif différent de celui de la lecture plus traditionnellement visuelle, ce qui sortirait du cadre de cette recherche. Mais surtout, le critère de forme le plus primordial, qui touche déjà un peu au fond, réside dans la présence régulière du « je/ich ». Elle indique à mon sens le rattachement de la lecture à la singularité du/de la lecteur·rice et a le plus de chance de laisser transparaître le caractère performatif de la lecture. Si l'on se réfère aux tendances générales décrites précédemment, le « je/ich » sera surtout manifeste du côté francophone et, du côté germanophone, principalement en ce qui concerne *Schoßgebete*. Quant aux critiques germanophones de *Vernon Subutex* ou de la trilogie de Klüssendorf, la fréquence du « ich » est moins importante que sa présence effective.

Les critères de fond touchent d'abord à ce que Holger Kellermann, Gabriele Mehling et Martin Rehfeldt nomment le « Lesegenuss », le plaisir de lecture qui, selon eux, est caractéristique des critiques amateurs plus que des critiques professionnelles<sup>43</sup>. L'idée est donc de sélectionner des appréciations qui expriment clairement une sensation de lecture, c'est-à-dire un avis précis sur leur lecture, qu'il s'agisse de plaisir ou de déplaisir, voire d'indécision. Pour pouvoir être analysée, la critique ne doit par conséquent pas être « neutre » ou, plus réalistement, essayer de l'être. Elle doit être transparente quant à la position du/de la lecteur·rice

---

<sup>43</sup> Voir Holger KELLERMANN, Gabriele MEHLING, Martin REHFELDT, « Wie bewerten Laienrezensenten ? Ausgewählte Ergebnisse einer inhaltsanalytischen Studie », *op. cit.*, p. 235.



par rapport au livre, ce qui renvoie dans un sens à l'importance de la présence du « je/ich ». Enfin, un dernier critère de fond consiste à choisir des appréciations qui réinvestissent au moins deux des trois ancrages théoriques décrits dans le chapitre précédent : le rôle joué par les personnages vis-à-vis des lecteur·rices, les émotions et procédés émotionnels à l'œuvre, les liens tissés entre les mondes fictif et non fictif, notamment au niveau des expériences de vie. L'objectif vise ainsi à connaître les imbrications entre ces différents points qui rendent ou non possible l'identification des expériences transposables de la fiction à la non-fiction.

Suivant ces paramètres, j'ai sélectionné un total de dix critiques<sup>44</sup>. La taille de l'échantillon est limitée par le cadre de cette recherche. Mais même s'il est infime, je souhaite que ma démarche puisse être le précurseur d'autres recherches plus poussées sur une analyse littéraire au plus proche des critiques. Six critiques proviennent des réseaux socionumériques et correspondent à une appréciation par œuvre (les romans qui constituent les trilogies comptent pour une unité) et par réseau. Les quatre autres critiques sont issues de blogs littéraires : deux d'entre elles, francophone et germanophone, sont dédiées à *Vernon Subutex*. Les deux dernières sont exclusivement germanophones et concernent la trilogie de Klüssendorf et *Schoßgebete*, les deux œuvres allemandes ne disposant pas de critiques spécifiques de blogs francophones. Quand les blogs livrent une chronique de plusieurs tomes d'une trilogie, l'appréciation retenue est alors la plus longue.

## **II.1. Instances lectrices et effets-personnages**

Même si les critiques sont analysées selon des catégories précises qui correspondent aux regroupements théoriques du précédent chapitre, il faut spécifier que ces catégories ne sont pas strictement dissociables. Il est en effet parfois difficile de juger ce qui relève du lien entre les instances lectrices et les personnages, des émotions et procédés émotionnels ou des expériences de lecture qui se transposent de la fiction à la non-fiction. Si je fais malgré tout le choix de la compartimentation, c'est paradoxalement pour mieux mettre en exergue les imbrications entre les différents ancrages théoriques, pour mieux montrer les effets de cause à conséquence entre les diverses figurations théoriques exposées par les critiques.

---

<sup>44</sup> Pour un récapitulatif des résultats de l'analyse sous forme de tableau, voir Annexe II, p. 410-411.

Une première articulation entre instances lectrices et effets-personnages se trouve dans la critique d'iris29<sup>45</sup>, rédigée sur Babelio à propos de *Vernon Subutex*. Avant d'entrer dans le vif du sujet, un mot d'abord sur iris29 : sur son profil, elle se présente comme une femme, indique les genres qu'elle affectionne et donne surtout à voir sa conception de la lecture : « Et si tous ces bouquins peuvent m'amener dans d'autres pays ou d'autres époques, ma valise est prête<sup>46</sup>... ». Cette description, bien que n'étant pas entrée en compte pour la sélection de la critique, annonce une recherche active d'immersion profonde dans le monde fictif. Les instances lectrices et effets-personnages présents dans son appréciation de *Vernon Subutex* fournissent déjà quelques éléments allant dans ce sens.

En effet, l'attachement aux personnages est fort, probablement parce que la critique concerne le troisième tome de la trilogie et intervient alors que les personnages sont bien connus. Dès le départ, iris29 désigne les figures littéraires comme une « équipée sauvage » ou encore une « bande de potes<sup>47</sup> ». Deux éléments ressortent de ces qualificatifs. D'abord, les termes « équipée » et « bande » sont inclusifs et rassembleurs ; ensuite, le mot familier « pote » témoigne d'une certaine affection portée aux personnages, considérés comme des personnes non fictives. En plus de confirmer l'idée selon laquelle les personnages sont des modèles mentaux discursivement constitués sur la base des personnes non fictives, le vocabulaire choisi suggère qu'iris29 se voit comme un membre du groupe. Cette impression est renforcée d'une part par le fait que la lectrice se positionne émotionnellement par rapport à la « bande de potes », en nommant explicitement une émotion par le biais du verbe « regretter ». D'autre part, la lectrice énumère une série d'actions (danser, trembler, fredonner, rigoler) qui tourne exclusivement autour de la préposition « avec ». Tout porte donc à croire que cette critique met en scène l'effet-personne. Pour rappel, Vincent Jouve rattache l'effet-personne à l'instance lectrice du lisant<sup>48</sup>. Comme je l'ai explicitée dans le chapitre précédent, le lisant est l'instance qui permet la meilleure communication entre les mondes fictifs et non fictifs, car elle autorise à la fois un investissement affectif dans la fiction et un retour au monde non fictif. Les lecteur·rices sont à équidistance des deux espaces. C'est le cas d'iris29 : elle se projette dans l'univers despentin, mais en tant qu'amie des personnages, en tant que cohabitante temporaire de leur monde. Cela se confirme dans le ton de la critique, qui rassemble, à l'instar de la trilogie,

---

<sup>45</sup> Voir IRIS29, « Critique de *Vernon Subutex*, tome 3 », *Babelio*, 2018, <https://www.babelio.com/livres/Despentes-Vernon-Subutex-tome-3/932704/critiques/1585842>, consulté le 21 février 2022.

<sup>46</sup> « Découvrez les lectures de iris29 », *Babelio*, [https://www.babelio.com/monprofil.php?id\\_user=228772](https://www.babelio.com/monprofil.php?id_user=228772), consulté le 25 février 2022.

<sup>47</sup> IRIS29, « Critique de *Vernon Subutex*, tome 3 », *op. cit.*

<sup>48</sup> Voir Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 82-83.

plusieurs références musicales rock signalées par les caractères spéciaux « 🎵 [...] 🎵 » : la chanson « The End » du groupe The Doors, « Les Nuits parisiennes » de Louise Attaque, « Les Dingues et les paumés » de Hubert-Félix Thiéfaine et « Je suis une bande de jeunes » de Renaud.

Cependant, comme les instances lectrices alternent tout au long de la lecture, le lisant n'est pas le seul présent. On retrouve aussi des traces de l'instance critique du lectant, lorsqu'iris<sup>29</sup> se figure la difficulté à écrire comme Despentès. Précisément, elle ne désigne pas l'auteure par son nom de famille, mais par son prénom, Virginie, qu'elle tutoie également. « Virginie nous croque, nous observe, nous esquisse de mille et une façons, sous une quantité impressionnante de personnages<sup>49</sup> » : cette phrase présente un cas particulier, puisqu'elle réunit les instances lectrices les plus éloignées l'une de l'autre, à savoir le lectant et le lu. Le lu s'exprime dans l'idée d'une identification complète entre les lecteur·rices incarné·es par le « nous » et les personnages : les premier·ères sont les dernier·ères. Mais c'est un lu général, loin d'être aussi intime que l'instance personnelle du lu, qui permet la libération des pulsions et le vécu par procuration. Le lectant, quant à lui, se situe au niveau de la description des intentions de l'auteure, mais il revêt lui aussi une forme particulière : l'auteure est considérée au même titre que les personnages. « Oui, Virginie, d'ailleurs, je t'ai sûrement croisée dans 🎵 mes soirées parisiennes 🎵. Et si ce n'est toi, c'est donc ton frère, ou ta sœur ou un de la bande à Vernon<sup>50</sup> [...] » : Despentès est une cohabitante du monde fictif, que fréquente également la lectrice. Le rapport hiérarchique n'existe ni de l'auteure à ses personnages ni de l'auteure à la lectrice.

Par conséquent, on retrouve dans cette critique les trois instances lectrices, dont majoritairement le lisant, qui figure d'un attachement aux personnages. Cet investissement affectif est si fort qu'il altère les autres instances lectrices en leur attribuant à elles aussi un fort ancrage auprès des personnages, auteure comprise.

Dans la critique germanophone issue de Lovelybooks en revanche, c'est le lectant qui se fait omniprésent. L'appréciation sélectionnée a été rédigée par rallus<sup>51</sup>, un utilisateur se

---

<sup>49</sup> IRIS29, « Critique de *Vernon Subutex*, tome 3 », *op. cit.*

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Voir RALLUS, « Jeder gegen jeden », *LovelyBooks*, 2018, <https://www.lovelybooks.de/autor/Virginie-Despentès/Das-Leben-des-Vernon-Subutex-1-1453224778-w/rezension/1496375437/>, consulté le 21 février 2022.

présentant comme masculin. Lui aussi énumère ses genres littéraires préférés et indique le lien de son blog littéraire, mais il ne fait aucun commentaire sur sa conception de la lecture<sup>52</sup>.

D'abord, contrairement à iris29, rallus expose le premier tome de la trilogie despentienne. Cela peut justifier la présence d'un résumé – il s'agit de donner envie aux autres lecteur·rices de commencer leur lecture –, ainsi que la plus grande distance instaurée entre le lecteur et les personnages. Certes, on retrouve l'idée de l'auteure-personnage, qui crée un univers dans lequel elle vit : « Virginie Despentes saisit l'occasion de se mettre dans les chaussures d'autres personnes<sup>53</sup> [...] ». Mais contrairement à iris29, rallus ne s'y projette pas en tant que lecteur. Il remet constamment le personnage de Vernon en lien avec l'intrigue du roman et les autres personnages présentés, jusqu'à ce que « cette société parisienne multicolore, exaspérante et anxieuse devienne de plus en plus familière au lecteur<sup>54</sup> ». Le lecteur se place en observateur extérieur de l'univers, comme un chercheur qui contemplerait son objet d'études. D'ailleurs, la citation choisie pour illustrer cette idée est très cohérente : il s'agit d'un passage du chapitre de Kiko, un personnage riche qui se met lui-même à distance des personnages marginaux. De plus, rallus ne parle ici pas de lui à la première personne, mais sous le terme justement générique de « lecteur ». Cette appellation entrave précisément l'apparition d'autres instances dans la critique, comme lorsqu'il explique que le lecteur peut se retrouver dans beaucoup de personnages. L'incertitude à pouvoir confondre rallus avec le lecteur générique empêche l'incursion du lu et de l'effet-prétexte, qui indique que le personnage sert de procuration à certaines expériences. Cette distance demeure même lorsqu'il est question de personnages définis : le lecteur décrit le style de Despentes par le biais d'une métaphore, une langue qui « éclaire les pensées imaginaires des personnes avec des ampoules de 5 000 watts<sup>55</sup> ». Les figures de style font partie des indices qui, selon Hillebrandt, permettent de repérer l'émotionnalité. Or, juste après, rallus parle du sentiment d'indifférence qui habite Vernon, sans réagir lui-même par rapport à cela.

Chez rallus, l'instance du lectant s'impose, de même que l'effet-personnel qui amène à considérer les personnages comme les pions d'une stratégie narrative. Il s'agirait même, selon Jouve, d'un lectant « interprétant », « qui vise à déchiffrer le sens global de l'œuvre<sup>56</sup> ». Sur les

---

<sup>52</sup> Voir « Persönliche Seite von rallus », *LovelyBooks*, <https://www.lovelybooks.de/mitglied/rallus/>, consulté le 25 février 2022.

<sup>53</sup> RALLUS, « Jeder gegen jeden », *op. cit.* « Virginie Despentes nutzt diese Gelegenheit und springt in andere Menschen hinein [...] ». Trad. AD.

<sup>54</sup> *Ibid.* « [...] nach und nach wird dem Leser diese bunte, ärgerliche, ängstliche Pariser Gesellschaft vertraut ». Trad. AD.

<sup>55</sup> *Ibid.* « [Virginie Despentes] [...] beleuchtet die imaginären Gedanken der Personen mit 5000 Watt Birnen ».

<sup>56</sup> Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 84.

blogs aussi, on retrouve l'instance du lectant, néanmoins nuancée par la présence plus ou moins forte du lisant.

Le blog francophone retenu pour *Vernon Subutex* se nomme *Le Tour du nombril*, tenu par Emmanuel Gédouin. La critique concerne le premier tome de la trilogie<sup>57</sup>. L'auteur ne donne aucune information sur lui-même, ce qui contraste déjà avec l'idée que la plateforme du blog serait plus personnelle.

Toutefois, cette critique est la première à rendre réellement difficile la distinction entre l'importance des personnages et les émotions et procédés émotionnels à l'œuvre, car tous ces points sont imbriqués de façon assez étroite. Certes, comme indiqué précédemment, l'instance du lectant se fait clairement sentir dans la distance mise à certains endroits entre le lecteur et les personnages. Le premier observe les seconds de l'extérieur, comme un amateur d'art devant une « collection remarquable de portraits ordinaires<sup>58</sup> ». Même lorsqu'il fait mention d'un autre personnage en particulier, Gédouin le fait pour mieux saluer la pudeur du discours. Autrement dit, il ramène sans cesse les personnages aux intentions du roman – mais pas à celles de l'auteure, qui n'y fait cette fois qu'une apparition succincte : « Vernon Subutex [sic ?] n'est pas un roman classique. Pas ou peu de scénario à proprement parler, une errance, des gens qui se croisent, qui se méfient les uns des autres, qui s'aiment furtivement et qui s'évitent<sup>59</sup> ». Dans le cas de cette critique, le terme générique n'est pas attribué au lecteur, mais aux personnages, qui sont ici « des gens ». Cela dit, ce mot employé ne fait pas que renforcer la distance entre lecteur et personnages ; il la brise également en mettant les figures littéraires au même niveau que les personnes non fictives. Le lisant se révèle doucement dans ce rapprochement entre mondes fictif et non fictif, qu'on retrouve aussi dans l'évocation des références musicales qui amusent Gédouin. D'un côté, le lectant joue à repérer ces références ; de l'autre, le lisant apprécie cette immersion dans l'univers de sa propre jeunesse – j'y reviendrai plus loin. Enfin, le lisant transparaît clairement dans la description affectivement chargée que fait Gédouin de Vernon. Les expressions telles que « ex-disquaire », « dernier témoin » ou « jusqu'à la fin » suggèrent une certaine mélancolie vis-à-vis du personnage, de même que la répétition de l'adjectif « petit<sup>60</sup> » peut être interprétée comme des signes d'attendrissement, comme à l'égard d'un enfant.

---

<sup>57</sup> Voir Emmanuel GÉDOUIN, « *Vernon Subutex – Virginie Despentes* », *Le Tour du NombriL*, 2015, <https://letourdunombriL.com/2015/05/14/vernon-subutex-virginie-despentes/>, consulté le 21 février 2022.

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> *Ibid.*

Pour finir avec *Vernon Subutex*, la critique d'Arndt Stroscher sur son blog *Astrolibrium*<sup>61</sup> laisse également poindre une alternance entre lectant et lisant. Stroscher se présente lui-même comme un blogueur actif, passionné à la fois par la lecture et par l'écriture<sup>62</sup>. Cela explique peut-être la nécessité éprouvée à replacer la trilogie despentienne dans le contexte de la littérature française et européenne : l'instance du lectant porte ici une attention singulière aux conditions de production de l'œuvre. Comme Emmanuel Gédouin, Stroscher décrit Vernon par rapport à son ancrage dans une époque révolue : il le qualifie de « vestige<sup>63</sup> ». Mais, contrairement au blogueur francophone, le portrait de Vernon ne retranscrit dans un premier temps aucune affection particulière qui trahirait la présence du lisant. En fait, l'instance du lisant se montre par le même procédé que chez iris29 ou rallus. Dans la critique de Stroscher, Despentès devient encore une fois une auteure-personnage : « Avec Vernon Subutex [sic ?], [Despentès] laisse son agent sous couverture s'infiltrer dans toutes les couches de la société française<sup>64</sup> ». L'auteure est ici présentée comme contrôlant son personnage au sein même de l'univers fictif – une (con)fusion des deux mondes soulignée par celle entre le personnage de Vernon et l'histoire éponyme. Elle occupe ainsi la position d'un personnage particulier, qui cohabite avec ses figures littéraires et exerce son pouvoir sur elles. Mais cette fois, Despentès n'utilise pas cette autorité pour transmettre un récit à un lecteur générique, comme chez rallus. Elle s'en sert pour créer une analogie entre le « regard » et les « observations » de Vernon et « notre perspective », « nos images » ; pour la création d'un « nous » lecteur·rices dans lequel Stroscher s'inclut clairement. On pourrait presque penser à la présence du lu, si les termes employés avaient été les mêmes. Or, le regard devient perspective, les observations images : le lecteur maintient ici une certaine distance.

Cette transition entre lectant et lisant par le biais de l'auteure-personnage est très bien résumée dans la phrase suivante : « Despentès fait défiler [tous les personnages] de manière authentique et plausible dans notre lecture<sup>65</sup> ». L'emploi du verbe allemand « rauschen », qui signifie dans cet exemple « se déplacer en faisant du bruit », est révélateur. Non seulement le lecteur cohabite avec les personnages par la présence du lisant, mais les personnages, inventions

---

<sup>61</sup> Voir Arndt STROSCHER, « *Das Leben des Vernon Subutex* von Virginie Despentès », *Astrolibrium*, 2017, <https://astrolibrium.wordpress.com/2017/12/08/das-leben-des-vernon-subutex-von-virginie-despentes/>, consulté le 21 février 2022.

<sup>62</sup> Voir Arndt STROSCHER, « Über mich », *Astrolibrium*, 2012, <https://astrolibrium.wordpress.com/about/>, consulté le 28 février 2022.

<sup>63</sup> Arndt STROSCHER, « *Das Leben des Vernon Subutex* von Virginie Despentès », *op. cit.* « Relikt ». Trad. AD.

<sup>64</sup> *Ibid.* « Mit Vernon Subutex [sic ?] lässt [Despentès] ihren Undercover-Agenten auf alle Schichten der französischen Gesellschaft los ». Trad. AD.

<sup>65</sup> *Ibid.* « Despentès lässt [alle Figuren] authentisch und plausibel durch unser Lesen rauschen ».

de l'auteure, laissent aussi un bruit, une marque dans l'expérience non fictive qu'est la lecture. Ce passage laisse déjà deviner l'influence du monde fictif sur la non-fiction.

Mais avant d'arriver au cœur de la problématique, voyons comment les instances lectrices et les personnages interagissent au prisme d'un autre texte du corpus : la trilogie d'Angelika Klüssendorf. Les remarques qui se rapportent à ce premier ancrage théorique dans les critiques sur les réseaux socionumériques sont beaucoup plus succinctes que celles qui concernent *Vernon Subutex*.

Certes, l'appréciation rédigée par coffee2go à propos de *Jahre später* sur Lovelybooks<sup>66</sup> est la plus courte de la sélection. Pour autant, l'importance des instances lectrices et des personnages n'est pas beaucoup moins grande que dans la critique plus fournie consacrée à *La Fille sans nom* sur Babelio<sup>67</sup>. Les deux critiques, dont les auteures s'identifient comme des femmes<sup>68</sup>, montrent d'abord la présence du lecteur. En effet, les deux lectrices se penchent en premier lieu sur le style de l'auteure, qui instaure une assez large distance entre les lecteur·rices et le monde fictif. Sur Lovelybooks, coffee2go se réfère à la structure du roman, aux chapitres nécessaires pour se familiariser avec le style et l'histoire<sup>69</sup>. Sur Babelio, lessorcieres déplore ce recul : « L'écriture est froide, net [sic], franche. Il n'y a pas de place pour les émotions<sup>70</sup> ». Il y a paradoxalement une opposition entre la distance et le manque de place pour l'investissement affectif. Alors que la lectrice désire tomber en affection pour la fille, elle ne peut pas passer outre les choix narratifs de l'auteure, qui garde ici très bien sa position de créatrice et refuse de donner un nom à son personnage. Ainsi, lessorcieres semble donc être retenue contre son gré dans la posture du lecteur, ce qui prouve que, parfois, l'instance qui perdure est celle dont on ne veut pas. Cela implique aussi que les instances interviennent de manière assez indépendante des lecteur·rices ; bien qu'ils soient actif·ves dans la lecture, ils se laissent porter par le texte, qui les confronte à des phénomènes inattendus et désagréables – même si l'enjeu de la critique est également de performer l'instance qu'on a envie de montrer. C'est l'idée qu'on retrouve

---

<sup>66</sup> Voir COFFEE2GO, « Emotionale Erpressung », *LovelyBooks*, 2019, <https://www.lovelybooks.de/autor/Angelika-Kluessendorf/Jahre-später-1500758726-w/rezension/1810729792/>, consulté le 22 février 2022.

<sup>67</sup> Voir LESSORCIERES, « Critique de *La Fille sans nom* », *Babelio*, 2015, <https://www.babelio.com/livres/Kluessendorf-La-fille-sans-nom/671998/critiques/748252>, consulté le 22 février 2022.

<sup>68</sup> Voir « Persönliche Seite von coffee2go », *LovelyBooks*, <https://www.lovelybooks.de/mitglied/coffee2go/>, consulté le 28 février 2022 ; voir « Découvrez les lectures de lessorcieres », *Babelio*, [https://www.babelio.com/monprofil.php?id\\_user=117893](https://www.babelio.com/monprofil.php?id_user=117893), consulté le 28 février 2022.

<sup>69</sup> La lectrice considère *Jahre später* comme un roman indépendant et pas comme la suite d'une trilogie, ce qui explique le temps d'adaptation – elle n'a visiblement pas lu les deux premiers tomes. Ce n'est pas la seule critique qui ne trouve pas nécessaire de lire les premiers tomes pour comprendre l'intrigue, contrairement à *Vernon Subutex*. On peut émettre l'hypothèse que les titres différents des trois romans, sans référence à leurs prédécesseurs, suggèrent l'idée d'une indépendance des trois textes.

<sup>70</sup> LESSORCIERES, « Critique de *La Fille sans nom* », *op. cit.*



dans l'appréciation de coffee2go : pour elle, le but de la lecture est de « se trouver dans l'histoire<sup>71</sup> ». L'original allemand « hineinflinden » traduit à la fois l'immersion dans l'univers fictif, mais aussi le fait de se trouver, donc de s'identifier aux personnages et aux situations, créant ainsi l'illusion d'une oscillation entre lisant et lu. Toutefois, c'est le lisant qui parvient à s'imposer dans la position de la lectrice par rapport à Ludwig : « Dès le départ, Ludwig m'a semblé suspect et très antipathique<sup>72</sup> [...] ». La lectrice livre ses premières impressions du personnage, comme elle le ferait d'une personne nouvellement rencontrée, avec distance, manifestant ainsi l'effet-personne.

Comme depuis le début de l'analyse, la critique de blog consacrée à la trilogie de Klüssendorf révèle une intensité différente des appréciations sur les réseaux sociaux numériques. Dans le billet rédigé à propos d'*April* par Jacqueline Masuck sur *masuko13*<sup>73</sup>, qui se présente comme lectrice et libraire<sup>74</sup>, lectrice et lisant s'entrecroisent très harmonieusement. D'abord, la lectrice n'oublie pas la portée prescriptive de son blog : l'appréciation est construite autour d'un résumé du roman, entrecoupé de réflexions et de ressentis personnels. Pour cette raison, elle commence, comme les critiques des réseaux, par aborder le style de l'auteure et la composition du roman. Néanmoins, ces commentaires de lectrice ne sont exceptionnellement pas dépourvus d'émotionnalité : ils renvoient directement à l'expérience de lecture, qualifiée par plusieurs adverbes d'intensité qui témoignent de son adhésion au texte, comme « wahnsinnig » (« incroyablement ») ou « sehr » (« très »). Même dans l'appréciation entre le temps assez court de la narration (219 pages) et le temps raconté relativement long (une décennie entre les années 1970 et 1980), la lectrice fait part de certains ressentis. La phrase exclamative signale en effet une certaine admiration face à l'adaptation du temps de la narration au temps raconté. De plus, pour situer la décennie racontée, Masuck ne se réfère pas à des balises temporelles clairement identifiables, mais à une sensation indiquée par la présence du verbe « spüren<sup>75</sup> ».

Cette marque intime du lectrice trouve nettement sa source dans une position affirmée de lisant et un effet-personne remarquable. La lectrice compare la figure littéraire à une « meilleure amie », une relation interpersonnelle très forte dans le monde non fictif. Plus loin, elle qualifie la protagoniste de « sensible », un adjectif qui rend hommage à l'émotionnalité du

---

<sup>71</sup> COFFEE2GO, « Emotionale Erpressung », *op. cit.* « [...] in die Geschichte [hineinflinden] ». Trad. AD.

<sup>72</sup> *Ibid.* « Ludwig war mir von Anfang an suspekt und äußerst unsympathisch [...] ». Trad. AD.

<sup>73</sup> Voir Jacqueline MASUCK, « Angelika Klüssendorf. april », *masuko13*, 2014, <https://masuko13.wordpress.com/2014/02/12/angelika-klussendorf-das-madchen/>, consulté le 22 février 2022.

<sup>74</sup> Voir Jacqueline MASUCK, « About », *masuko13*, 2013, <https://masuko13.wordpress.com/about/>, consulté le 28 février 2022.

<sup>75</sup> Jacqueline MASUCK, « Angelika Klüssendorf. april », *op. cit.*



personnage. Mais surtout, ce sont les commentaires de la lectrice à l'égard des actions d'April qui montrent son investissement affectif : « Ses tics et ses défauts – on les lui pardonne<sup>76</sup> ». La construction de la phrase en emphase souligne l'intensité de l'affection portée : les défauts de la protagoniste sont certes tangibles, mais finalement peu importants et pardonnables. Le « on » générique ainsi que le présent semblent imposer une vérité générale, une impossibilité de se positionner autrement par rapport au personnage, ce qui approfondit encore plus l'engagement émotionnel.

Ainsi, les critiques de Babelio et Lovelybooks montrent le défi – parfois stimulant, parfois handicapant – que peut constituer le fait de dépasser l'instance du lecteur. L'appréciation de blog, quant à elle, confirme le développement plus poussé d'un équilibre entre les instances du lecteur et du lisant, la seconde influençant fortement la première sans l'effacer.

Enfin, les critiques de *Schoßgebete* sur les réseaux sont l'occasion de voir réapparaître une plus grande influence du personnage en lien avec la personnalité de l'auteure, comme on le trouvait déjà pour *Vernon Subutex*. L'alternance entre lecteur et lisant y occupe donc toujours sa place, si ce n'est que la critique sur Lovelybooks du roman de Roche donne à observer la présence du lecteur la plus forte jusqu'à présent. En effet, l'appréciation de Kittie<sup>77</sup>, qui se présente comme un homme<sup>78</sup>, démarre sur l'intention de l'auteure. Kittie suggère que Roche écrit l'incipit de son roman sous forme de scène de sexe dans la perspective d'une stratégie marketing, pour rester compétitive sur le marché du livre, comme le sous-entend l'expression « en route pour la bataille<sup>79</sup> ». Plus loin, le lecteur fait également part de ses interrogations sur les objectifs de la littérature, et surtout sur cette stratégie marketing en lien avec l'horizon d'attente de l'auteure. Kittie utilise lui-même le terme technique « Erwartungshaltung », soit « position d'attente », à deux reprises. De plus, dès le début de la critique, Kittie confie ne pas vouloir aller trop loin dans son résumé d'un point de vue « technique de l'histoire<sup>80</sup> », pour éviter de divulguer le contenu à de potentiel·les lecteur·rices. Le lecteur demeure donc, dans une logique prescriptive, éloigné du monde fictif.

Toutefois, le lisant apparaît par touches très superficielles dans l'appréciation. D'abord, cette dernière est rédigée en un bloc, sur un ton très simple et presque familier, comme en

---

<sup>76</sup> *Ibid.* « Ihre kleinen Ticks und Macken – man verzeiht sie ihr ». Trad. AD.

<sup>77</sup> Voir KITTIE, « Rezension zu *Schoßgebete* von Charlotte Roche », *LovelyBooks*, 2012, <https://www.lovelybooks.de/autor/Charlotte-Roche/Schoßgebete-609112666-w/rezension/964447633/>, consulté le 22 février 2022.

<sup>78</sup> Voir « Persönliche Seite von Kittie », *LovelyBooks*, <https://www.lovelybooks.de/mitglied/Kittie/>, consulté le 28 février 2022.

<sup>79</sup> KITTIE, « Rezension zu *Schoßgebete* von Charlotte Roche », *op. cit.* « So auf ins Gefecht ». Trad. AD.

<sup>80</sup> *Ibid.* « Storytechnisch ». Trad. AD.

témoignent les nombreuses phrases raccourcies de leur sujet. Comme j'ai déjà eu l'occasion de le faire pour d'autres critiques, on peut ranger le style du lecteur qui imite celui du roman dans les manifestations du lisant. De plus, Kittie finit par se pencher également sur la protagoniste, même s'il l'observe de manière assez distanciée, la qualifiant vaguement de « complexe ». Le lisant se fait donc très discret, comme le suggère la phrase suivante, qui compare la protagoniste de *Schoßgebete* à celle du premier roman de Roche, *Feuchtgebiete* : « Je crois aussi qu'on a plus rapidement accès à Eli<sup>81</sup> ». Non seulement Kittie replace le personnage dans l'horizon d'attente, mais surtout, l'incertitude exprimée montre qu'il essaye presque d'émettre un avis général. Cette impression persiste lorsque Kittie commente le style de l'auteure qui permettrait de mieux rentrer dans l'histoire, utilisant cette fois le « on » générique. Comme affirmé précédemment, on a donc ici affaire à un lecteur omniprésent, qui recouvre les tentatives d'apparition du lisant. Cette distance tranche franchement avec l'emploi constant du pronom personnel « je/ich » : ainsi, la présence du « je » garantit de se confronter à un avis personnel qui n'implique pas nécessairement une réponse émotionnelle. On verra par la suite que cela n'empêche pas forcément, au contraire, de tirer des leçons des expériences de lecture dans le monde non fictif.

Par ailleurs, la critique de *Petites morts* sur Babelio révèle une dominance plus accrue du lisant. Certes, le lecteur n'en disparaît pas pour autant : lagier, l'auteur de l'appréciation<sup>82</sup> qui se présente comme un homme<sup>83</sup>, mentionne la structure particulière du roman découpé seulement en trois longs chapitres. Kittie avait également relevé cette singularité susceptible de perturber l'expérience de lecture. Mais lagier va plus loin dans le commentaire à propos du roman en lui-même, puisqu'il exprime clairement le désir d'une œuvre modifiée : « J'aurais aimé que l'accident soit moins décrit mais que l'auteure nous aide à mieux comprendre comment ces événements ont fait l'Elizabeth adulte<sup>84</sup> ». Selon Maxime Decout, cette volonté d'ingérence dans le texte est la manifestation de la critique littéraire. Le chercheur précise que ces critiques « lèvent le voile sur un lecteur qui cherche sa place dans sa lecture, et qui, ne l'y trouvant pas, se la taille<sup>85</sup> ». Ce phénomène illustre donc deux mouvements contraires. D'un côté, l'intervention du lecteur dans le texte est la preuve d'un ancrage du lecteur dans le monde

---

<sup>81</sup> *Ibid.* « Glaube auch, dass man zu [Eli] einen schnelleren Zugang findet ». Trad. AD. Cette citation fait notamment partie de ces propositions dont le sujet a été tronqué.

<sup>82</sup> Voir LAGIER, « Critique de *Petites morts* », *Babelio*, 2020, <https://www.babelio.com/livres/Roche-Petites-morts/508728/critiques/2240312>, consulté le 23 février 2022.

<sup>83</sup> Voir « Découvrez les lectures de lagier », *Babelio*, [https://www.babelio.com/monprofil.php?id\\_user=131860](https://www.babelio.com/monprofil.php?id_user=131860), consulté le 1<sup>er</sup> mars 2022.

<sup>84</sup> LAGIER, « Critique de *Petites morts* », *op. cit.*

<sup>85</sup> Maxime DECOUT, *Éloge du mauvais lecteur*, *op. cit.*, p. 131.

non fictif, puisqu'il considère sa lecture comme une œuvre ratée qu'il faut réécrire. De l'autre côté, ce désir de changer le texte révèle l'investissement dans la fiction que les lecteur·rices souhaitent atteindre. De fait, on retrouve ce double mouvement chez Lagier, notamment dans sa réaction vis-à-vis de la protagoniste de *Petites morts*. Sa critique débute et se clôture sur la confusion de l'auteure et de son personnage, typique de la présence du lisant, comme j'ai eu maintes fois l'occasion de le montrer jusqu'à présent. Même dans l'évocation des thématiques du roman, qui relève habituellement plutôt du lectant, la part du lisant est tangible : « On se dit que pour s'épanouir ainsi il faut du respect mutuel, de l'amour, de l'envie de donner et de recevoir<sup>86</sup> ». Le « on » générique semble englober à la fois les lecteur·rices et les personnages, qui se comporteraient d'une manière similaire dans le cadre d'une relation amoureuse. Le lecteur finit même par s'investir personnellement par rapport aux réactions à contre-courant d'Eli, « à tel point que je me suis demandé finalement si quelque chose “tournait rond” chez elle<sup>87</sup> ». L'expression familière entre guillemets figure de l'engagement de Lagier dans la psychologie du personnage, de sa tentative de compréhension, en même temps que de sa volonté de mise à distance par ce commentaire assez péjoratif.

On retrouve donc, dans les critiques germanophones comme francophones de *Schoßgebete*, une oscillation entre lectant et lisant – une configuration par ailleurs constatée assez régulièrement sur l'ensemble de l'analyse. Là encore, pour le roman de Roche, la critique de blog sélectionnée vient exacerber ces observations. L'appréciation retenue est issue du *Mädchenblog*<sup>88</sup>, une plateforme ouvertement féministe<sup>89</sup>. D'abord, malgré ce que le résultat de mes recherches dans les deux premières parties de ce travail peut suggérer, peu de lecteur·rices des trois textes du corpus se sont précisément penché·es sur les questions de genres et de sexualités abordées frontalement ou en filigrane dans les romans. Cela se retrouve en particulier pour *Vernon Subutex* et s'explique par le fait que la moitié des personnages, dont le protagoniste, sont des hommes<sup>90</sup>. Ensuite, il est curieux de remarquer que le seul blog féministe<sup>91</sup> intervient dans le cadre de la réception de *Schoßgebete*, alors que j'ai eu

---

<sup>86</sup> LAGIER, « Critique de *Petites morts* », *op. cit.*

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> Voir DODO, « *Schoßgebete* », *Mädchenblog*, 2011, <https://web.archive.org/web/20120101160417/http://maedchenblog.blogspot.de/2011/09/05/schossgebete/>, consulté le 26 mai 2022.

<sup>89</sup> Voir DODO, « Über das mädchenblog », *Mädchenblog*, <https://web.archive.org/web/20220205085801/http://maedchenblog.blogspot.de/ueber/>, consulté le 30 mai 2022.

<sup>90</sup> Cela ne signifie pas que les masculinités ne sont pas un genre performatif au même titre que les féminités ou les positionnements *queer*. Cependant, contrairement aux minorités de genres, la réflexivité autour du genre masculin est encore récente et assez peu abordée.

<sup>91</sup> Mis à part ce blog, j'ai trouvé une critique sur Babelio qui témoigne ouvertement d'un engagement politique envers les lesbiennes : il s'agit de LESBOTHEQUE, « Critique de *Vernon Subutex* », *Babelio*, 2019, <https://www.babelio.com/livres/Despentens-Vernon-Subutex/1060352/critiques/2082020>, consulté le 1<sup>er</sup> mars 2022.

l'opportunité de montrer qu'il s'agit du récit le moins politisé au sens arendtien du terme. Paradoxalement, on verra que la critique de *Mädchenblog* est peut-être celle qui expose le lien le plus étroit entre expériences de lecture et gains d'expérience dans la vie non fictive.

Mais avant d'en arriver là, attardons-nous plutôt sur les instances lectrices et le rôle joué par les personnages. D'entrée de jeu, le lecteur se fait très présent, puisque dodo, la personne qui rédige la critique et qui semble se présenter comme une femme dans l'appréciation même, prend le prétexte de réagir à la critique d'Alice Schwarzer pour commenter le roman de Roche. Elle s'oppose assez radicalement à la détractrice de Roche, qu'elle accuse de mal interpréter le personnage : « Si Roche avait voulu faire de son héroïne Elizabeth Kiehl une nouvelle icône du féminisme, okay, pourquoi pas. Mais c'est le *big fail*<sup>92</sup> ». En allemand, l'expression anglaise et la phrase non verbale dans laquelle elle s'inscrit illustrent la volonté de mettre de la distance et de prendre encore plus de hauteur que l'appréciation de Schwarzer. dodo se positionne en fait d'un point de vue qu'on peut qualifier de métacritique, puisqu'elle saisit également l'occasion pour contredire les critiques disponibles sur le forum du *Spiegel online*, dont une a été publiée un jour avant la sortie officielle de *Schoßgebete*.

Mais le lecteur n'est pas la seule instance omniprésente. Elle se bat à armes égales avec le lisant. Il se manifeste d'abord dans le ton de la critique de dodo qui, par son accessibilité et sa familiarité, imite celui de Roche dans son deuxième roman. Par ailleurs, une autre marque identifiable du lisant réside dans la confusion entre auteure et personnage, explicitement mentionnée lorsque la lectrice parle de Roche comme d'un « mélange entre une figure romanesque et une personne réelle<sup>93</sup> ». Par la suite, dodo se demande si elle-même aurait été capable de coucher ainsi ses complexes sur le papier. Or, jusqu'à preuve du contraire, les complexes présents dans le roman sont ceux de la protagoniste. Par conséquent, le doute persiste quant à savoir si la lectrice éprouve de l'admiration pour l'auteure ou pour le personnage, ce qui fait donc naître par défaut une relation avec la figure littéraire. Ce lien avec Eli s'incarne clairement dans le passage suivant :

Off denkt man sich bei Elizabeths Ansichten « Ach du grüne Neune ! » und die innere Feministin schreit ganz laut « Aua ! » Bis man dann irgendwann entdeckt, daß so manche

---

<sup>92</sup> DODO, « *Schoßgebete* », *op. cit.* « Hätte Roche die Romanfigur Elizabeth Kiehl als neue Ikone des Feminismus schildern wollen, okay, dann schon. Dann big fail ». Trad. AD. « Big fail » signifie littéralement « gros échec ».

<sup>93</sup> *Ibid.* « [...] ein Mischgebilde aus Romanfigur und echtem Menschen ». Trad. AD.

grüne Neune auch irgendwie auf einen selber zutrifft und dann macht sich die innere Feministin augenverdrehend vom Acker und einer etwas nachdenklicheren Stimmung Platz<sup>94</sup>.

Ici, le lisant ne prend pas la forme d'une cohabitation dans le monde fictif, mais dans le monde non fictif. Les expressions familières au discours direct témoignent du fait que la lectrice considère Eli comme une personne non fictive, qu'elle aurait pu rencontrer dans la non-fiction et à qui elle aurait pu s'adresser de cette façon. Ces expressions sont le signe de réactions spontanées, comme dans un dialogue. La lectrice semble s'investir dans le personnage « par projection idéologique<sup>95</sup> », une formule de Vincent Jouve pour définir la réaction à un personnage par rapport à l'axiologie du lisant. Dans ce cas particulier, l'adjectif « idéologique » prend d'autant plus son sens que l'engagement dans le personnage permet de réfléchir à sa propre position féministe.

Comme on a pu le constater dans toutes les critiques analysées, les instances lectrices qui dominent le discours sont avant tout le lectant et le lisant. En fonction de celle qui prédomine et de l'effet-personnage qu'elle révèle, l'investissement affectif dans les personnages est plus ou moins prégnant. Il est maintenant temps de se pencher plus précisément sur cette affection exprimée (ou non) : quelles émotions sont retranscrites dans les appréciations, et à quels procédés émotionnels sont-elles liées ?

## II.2. Émotions et procédés émotionnels

Présence du lectant oblige, les émotions ressenties par dodo, détentrice du *Mädchenblog*, sont essentiellement reliées à la sympathie exprimée envers l'auteure et le personnage. Ce procédé émotionnel permet justement de conserver une distance et de ne pas tomber dans la dépossession de soi. La plupart des émotions éprouvées sont implicitement nommées : la lectrice remarque le courage de l'auteure-personnage de se confier sur ses propres sentiments, et manifeste ainsi son admiration. Des expressions familières parsèment la critique, comme « Aua ! » (« aïe ! ») qui retranscrit la douleur, « ach du grüne Neune » (« oh mon dieu ») qui illustre la surprise, ou encore « augenverdrehend » (« en levant les yeux au ciel ») qui montre la résignation de la lectrice face au comportement du personnage. De manière générale, ces

---

<sup>94</sup> *Ibid.* Trad. AD : « Souvent, on pense par rapport aux points de vue d'Elizabeth "oh mon dieu !" , et la féministe intérieure crie très fort "aïe !" Jusqu'à ce qu'on découvre à un moment donné que ces points de vue s'appliquent à soi-même, alors la féministe intérieure s'en va en levant les yeux au ciel et laisse place à une atmosphère plus prompte à la réflexion ».

<sup>95</sup> Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 144.

émotions sont des expressions de la sympathie, puisqu'elles ne sont pas les mêmes que celles du personnage. La lectrice reste en possession d'elle-même, dans ses propres chaussures, sauf peut-être à un moment de la critique dépeint par cet extrait : « Insécurité, pensées patriarcales dépassées, aussi pour moi, digne d'une femme aux fourneaux<sup>96</sup> ». Cette fois, dodo témoigne du même sentiment qu'Eli, qui cherche constamment à combler cette insécurité en étant l'épouse qui répond aux moindres désirs de son mari. Le « je » apparaît également clairement, comparé familièrement à une « femme aux fourneaux », c'est-à-dire à la manière dont elle considère Eli. Il y a donc une analogie entre la figure lectrice et le personnage, qui renvoie à la présence du lisant, voire du lu, exceptionnellement manifeste. Dans ce cas, le procédé émotionnel à l'œuvre s'apparente plutôt à l'empathie, car des émotions similaires sont ressenties, incluant la douleur de se sentir rattrapée par ses propres failles. La réaction de la lectrice s'approche du cinquième degré d'oscillation entre possession et dépossession de soi, parce que l'incarnation du personnage mène ici à un mouvement de va-et-vient entre soi et le personnage, comme le signale l'expression « pour moi aussi » qui instaure la comparaison. Cependant, comme l'indique Marielle Macé, l'empathie ne se fait pas uniquement envers les êtres, mais également envers « des figures, des postures, des rapports spatiaux ou des dimensions tactiles<sup>97</sup> ». Le lien empathique se fait dans la posture contradictoire de la « femme aux fourneaux » par rapport à l'engagement féministe, qu'il soit ouvertement déclaré pour la lectrice et qu'il apparaisse plus maladroitement dans une tentative de redéfinition de la part d'Eli.

Ces connexions entre l'oscillation du lectant et du lisant et la sympathie semblent se confirmer dans la critique francophone de *Petites morts*. Contrairement à l'auteure de la critique de blog, lagier ne nomme pas explicitement ses émotions. Elles sont suggérées par des commentaires, des jugements de valeur à travers lesquels transparait son inquiétude pour le personnage. Par exemple, le lecteur donne le nombre de séances hebdomadaires d'Eli chez la psychologue, et agrmente ce chiffre de la locution « quand même<sup>98</sup> » entre parenthèses, ce qui signale l'expression d'un avis. Le lisant peut également être mis en lien avec le procédé émotionnel de la sympathie. En effet, lagier cherche à identifier les émotions d'Eli, qu'il considère comme malheureuse et torturée. Il la plaint à plusieurs reprises, ce qui laisse transparaitre à la fois la distance, mais aussi une disposition affective vis-à-vis du personnage, marques typiques de la sympathie. Contrairement à l'appréciation sur le *Mädchenblog*,

---

<sup>96</sup> DODO, « *Schoßgebete* », *op. cit.* « Unsicherheit, überholte patriarchale Gedankengänge, auch bei mir, würdig einem Heimchen am Herd ». Trad. AD.

<sup>97</sup> Marielle MACE, *Façons de lire, manières d'être*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>98</sup> LAGIER, « Critique de *Petites morts* », *op. cit.*

l'empathie est absente de la critique de lagier, ce qui montre que le lisant, à l'instar du lectant, est d'abord à relier avec la sympathie.

Voyons maintenant quelles émotions et procédés émotionnels interviennent dans la critique de Kittie, dans laquelle le lectant est cette fois majoritairement présent. Comme pour les deux critiques précédentes, les émotions sont essentiellement implicites : « Ce qui est un peu dommage, c'est plutôt que *Petites morts* ne lâche pas d'aussi bonnes citations que *Zones humides* – qui ne s'est pas par la suite réjoui de recevoir certains SMS “sales”<sup>99</sup> ?! ». Cette question rhétorique fait référence au passage où la protagoniste de *Feuchtgebiete* raconte qu'elle envoie des messages à ses amants, lorsque leurs ébats se rappellent à elle par le biais du sperme qui coule entre ses jambes<sup>100</sup>. L'émotion est ici signalée par le terme « Schade » (« dommage ») qui exprime la déception par rapport à l'esthétique de *Schoßgebete*. L'émotion est donc esthétique, pour l'artefact, et correspond à la forte influence du lectant. On retrouve la même idée plus tôt dans l'appréciation : « Selon mon ressenti, il y a un ou deux passages qui peuvent susciter le dégoût<sup>101</sup> ». Il faut souligner l'emploi du verbe substantivé « Empfinden » (« ressenti »), qui prouve que le lecteur n'est pas complètement coupé de ses émotions et fonctionne quand même en fonction de ses propres ressentis. Ainsi, Kittie finit par confier explicitement qu'Eli l'énerve parfois, mais qu'il peut la comprendre. La sympathie intervient donc brièvement vis-à-vis de la colère ressentie par rapport au comportement de soumission de la protagoniste à l'égard de son mari. Quant au fait d'être en mesure de comprendre le personnage, c'est ce qui se rapproche le plus de l'empathie, sans toutefois pouvoir être qualifiée comme telle, le verbe « comprendre » étant trop vague et se contredisant finalement dans la colère et le désaccord. Dans la critique de Kittie, la sympathie se fait par conséquent aussi discrète que le lisant et rattache le lectant omniprésent à des émotions d'ordre plutôt esthétique. Cette configuration signifie-t-elle qu'aucun lien ne s'établit entre expériences fictives et non fictives ?

Avant de répondre à cette question, il est important de s'attarder sur les critiques des autres textes du corpus, qui proposent de nouvelles imbrications. Comme pour *Schoßgebete*, les critiques de *Vernon Subutex* laissent entrevoir un assez fort ancrage aux personnages, même lorsqu'il s'agit de considérer l'auteure comme telle. Néanmoins, contrairement aux

---

<sup>99</sup> KITTIE, « Rezension zu *Schoßgebete* von Charlotte Roche », *op. cit.* « Ein bisschen schade ist da eher, dass “Schoßgebete” nicht so gute Zitate abwirft wie noch “Feuchtgebiete” – wer hat sich später nicht über manche “schmutzige” SMS gefreut ?! ». Trad. AD.

<sup>100</sup> Voir Charlotte ROCHE, *Feuchtgebiete*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>101</sup> KITTIE, « Rezension zu *Schoßgebete* von Charlotte Roche », *op. cit.* « Nach meinem Empfinden sind es ein bis zwei Stellen an denen sowas wie Ekel aufkommen kann ». Trad. AD.

appréciations du roman de Roche, celles de la trilogie despentienne sont plus explicitement empreintes de certaines émotions. Dans la critique sur son blog *Le Tour du nombril*, Emmanuel Gédouin nomme des sentiments qui peuvent être répartis selon deux catégories : d'une part, ceux ressentis par les personnages ; d'autre part, ceux éprouvés par le lecteur. Parmi les émotions des personnages, on retrouve l'agonie, la tristesse, la nostalgie, la douleur... Autant de ressentis provenant aussi bien du récit de la trilogie que d'un passé des personnages fantasmé par le lecteur : « Témoins vieilliss d'une époque révolue, ex-membres de groupes de punk rock, fantômes en tous genres entrés amochés dans l'âge adulte<sup>102</sup> [...] ». Cette idée accentue une nouvelle fois la présence du lisant, qui s'immerge dans le monde fictif au point d'imaginer les origines des personnages et leurs conséquences au-delà de ce que le roman livre déjà aux lecteur·rices. Mais elle renforce surtout le parallèle entre les émotions des figures littéraires et celles du blogueur, car le sentiment qui revient le plus, la nostalgie, frappe à la fois le roman mais également Gédouin : « Alors je revois ma jeunesse, mes vingt, vingt-cinq ans, passés sur un canapé trop mou, à écouter l'exacte playlist de ce roman à la nostalgie tenace. J'ai connu des Vernon, j'aurais pu être Vernon<sup>103</sup> ». De la même manière que celle des personnages, la réponse émotionnelle du lecteur se fait par rapport à son propre passé. Le roman ne fait donc pas que transmettre les émotions, de la sympathie (« J'ai connu des Vernon ») à l'empathie (« J'aurais pu être Vernon »), il communique en outre une façon d'appréhender le monde par le prisme du passé. Cela donne déjà une des clés de réponses à la question fondamentale de savoir si les expériences de lecture sont transposables à la vie non fictive. Même si le lisant se montre assez discret dans cette critique, il permet d'établir une connexion entre les émotions, qui elle-même tisse un lien entre les expériences fictives et non fictives.

On retrouve plus ou moins la même configuration dans la critique d'Arndt Stroscher sur son blog *Astrolibrium*. Étant donné que le lisant est un peu plus actif ici que dans la critique de Gédouin, il paraît logique que Stroscher fasse directement un rapprochement entre les émotions des personnages et des lecteur·rices par le biais des procédés émotionnels : « Nous vivons ces personnes [sic] de manière si tangible que c'est comme si nous cherchions chez elles un refuge avec Vernon<sup>104</sup> ». Ce passage se situe à la croisée de l'empathie et de la sympathie. D'une part, la préposition « avec » suggère une distance entre Vernon et le lecteur qui prend plutôt le rôle de compagnon. De l'autre, le verbe allemand « erleben » a une polysémie plus grande que celle

---

<sup>102</sup> Emmanuel GEDOUIN, « *Vernon Subutex – Virginie Despentes* », *op. cit.*

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> Arndt STROSCHER, « *Das Leben des Vernon Subutex von Virginie Despentes* », *op. cit.* « Wir erleben diese Menschen so greifbar, als würden wir mit Vernon bei ihnen Zuflucht suchen ». Trad. AD.



de sa traduction française « vivre ». Le premier intègre en effet une dimension sensuelle et émotionnelle qui permet la transitivité entre deux individus, ce qui est maladroit, voire impossible en français. Cette transitivité place les lecteur·rices et les personnages – d’ailleurs comparés à des personnes – sur le même pied d’égalité et correspond ainsi au procédé empathique.

L’empathie est prégnante dans la critique, puisqu’on la retrouve dans le dernier paragraphe, dans « l’ajout personnel » de Stroscher. Le lecteur y décrit une conversation entre deux personnages, qu’on devine être Olga et Xavier, sur la mort de leur chien respectif. Stroscher va alors nommer pour la première fois des émotions explicites, qualifiant ce passage de « larmoyant » ou qui « arrache le cœur<sup>105</sup> ». Le lecteur et les personnages éprouvent donc les mêmes émotions vis-à-vis de l’événement émotionnellement chargé que constitue la perte d’un animal de compagnie. Toutefois, contrairement à la critique d’Emmanuel Gédouin, l’empathie n’est ici pas seulement un enjeu personnel. Selon Stroscher, elle permettrait également de se départir de ses préjugés pour se libérer de ses ressentiments. Cette idée laisse de nouveau entrevoir l’influence des émotions sur la manière de considérer les expériences de lecture dans le monde non fictif.

Les critiques de Babelio et Lovelybooks sur *Vernon Subutex* confirment assez bien ce rapport proportionnel entre l’importance des émotions et la prégnance du lisant et de l’effet-personne. En revanche, une plus grande importance accordée aux émotions n’implique pas forcément la présence de tous les procédés émotionnels. C’est ce que montre notamment la critique d’iris29. La lectrice laisse une large place aux sentiments, à commencer par le regret et le manque qu’elle nomme explicitement. D’autres formules renvoient aussi à ces émotions, comme « [...] terminus, tout le monde descend... », dont les points de suspension font allusion à une certaine mélancolie, ou la tournure plus littéraire « jamais plus je ne danserai<sup>106</sup> [...] », qui rajoute un côté dramatique au fait de quitter l’univers fictif. Ce sont justement des émotions éprouvées à l’égard de la fiction et des personnages, rappelant ainsi le processus sympathique. Le lien entre sympathie et lisant se révèle d’ailleurs très bien dans l’utilisation du caractère spécial « ♪ ». Comme je l’ai déjà signalé, il permet d’indiquer les références musicales et correspond de ce fait au ton du roman. Mais on peut aussi imaginer que le caractère rajoute de la gaieté à la critique, et concorde de cette façon avec le sentiment majoritairement ressenti à la lecture. Enfin, un dernier moyen d’expression des émotions réside dans l’emploi de verbes

---

<sup>105</sup> *Ibid.* « tränenreich », « herzreißend ». Trad. AD.

<sup>106</sup> IRIS29, « Critique de *Vernon Subutex*, tome 3 », *op. cit.*

d'action, comme « tu souriras » ou « tu pleureras<sup>107</sup> ». Deux éléments sont remarquables : d'abord, le recours au pronom personnel « tu » semble élever les émotions d'iris29 au rang de sentiments universels éprouvés par tous·tes les lecteur·rices. Cette démarche révèle que la lecture d'iris29 gravite autour des émotions provoquées par la fiction. De plus, les verbes sont conjugués au futur : les émotions seraient alors tout ce qui reste de la lecture, tout ce qui influence durablement (autant que faire se peut) la vie non fictive.

Dans sa critique, rallus évoque également une émotion de façon explicite : la « colère<sup>108</sup> », qui vient même ouvrir son appréciation. Or, ce sentiment n'est ni le sien, ni celui des personnages. Il est le fil rouge de la critique, autour duquel rallus mêle son appréciation du roman et ses réflexions sur la société, comme on le verra dans la partie suivante. Cela mène toutefois à formuler le rôle que jouent les émotions dans la critique de rallus : contrairement à iris29, le lecteur germanophone décrit avant tout des émotions qui ne sont pas les siennes, mais celles des personnages. Étant donné qu'il ne parle pas de ses propres sentiments, presque aucun procédé émotionnel n'est observable, ce qui rappelle la forte influence du lecteur au détriment du lisant. Seule cette remarque, à la fin de la critique, peut s'avérer pertinente : « [...] on lit parfois ses propres pensées, comme on ne les écrirait pas soi-même. Comme moi, le lecteur, je ne penserais jamais non plus<sup>109</sup> ». « Der Leser » disparaît au profit du pronom personnel « man » (« on »), paradoxalement plus personnel, car il offre la possibilité de s'englober soi-même en lui. Ce « on » fait donc l'expérience du plus grand degré de dépossession par les pensées selon Hélène Crombet<sup>110</sup>, un degré qui interviendrait de manière presque involontaire et inconsciente. Or, alors que rallus s'investit encore plus personnellement en établissant un parallèle clair entre lui et le lecteur par le biais du « je/ich », il rejette ce degré de dépossession en même temps qu'il se rapproche de l'univers fictif. En effet, il suggère qu'il n'y a pas de superposition de ses pensées avec celles des personnages, mais que ces derniers font naître en lui de nouvelles réflexions.

La comparaison des critiques de *Vernon Subutex* sur les réseaux socionumériques et sur les blogs suit donc un mouvement inversé en ce qui concerne les émotions. Si la critique sur Lovelybooks laisse une place tout à fait réduite aux émotions et aux procédés émotionnels par rapport à la critique sur Babelio, Stroscher semble s'engager plus fortement au niveau

---

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> RALLUS, « Jeder gegen jeden », *op. cit.* « Wut ». Trad. AD.

<sup>109</sup> *Ibid.* « [...] man liest so manches Mal seine eigenen Gedanken, so wie man selbst sie nicht niederschreiben würde. So wie ich, der Leser, auch nie denken würde ». Trad. AD.

<sup>110</sup> Voir Chapitre 7, p. 327-328.

émotionnel que Gédouin. Partant de ces observations, on peut émettre l'hypothèse que les appréciations de blogs font preuve d'une charge émotionnelle souvent plus importante. C'est en tout cas ce que confirme également la critique de Jacqueline Masuck à propos d'*April*. Déjà le commentaire sur la non-lecture du premier tome, *Das Mädchen*, montre l'imbrication des émotions avec l'équilibre harmonieux entre lisant et lectant : « J'avoue que j'ai eu du mal avec la préquelle *Das Mädchen* (août 2011). Trop cassant, trop dur, trop réel pour moi<sup>111</sup> ». Les trois adjectifs semblent renvoyer d'abord au style, puis au récit, et enfin à la connexion du dernier avec le monde non fictif. Les émotions font ainsi d'emblée le lien entre la fiction et la non-fiction. Les procédés émotionnels occupent aussi un rôle primordial : la sympathie est clairement mentionnée vis-à-vis d'*April*, qui prend ici le sens d'une disposition affective positive à l'égard du personnage. Mais le lisant étant fortement tangible dans cette critique, la sympathie n'est pas l'unique procédé de mise : elle se confond avec l'empathie. À la fin de l'appréciation, Jacqueline Masuck emploie le « nous/wir » pour parler d'une globalité de lecteur·rices dans laquelle elle s'inclut. On retrouve la présence du verbe allemand « erleben », dont on a déjà déterminé qu'elle suggère l'empathie. Là aussi, « nous vivons [*April*] [sic] avec un sourire hésitant<sup>112</sup> » : les lecteur·rices ressentent la même hésitation qu'*April*, qui craint l'instabilité autant qu'elle est constitutive de son identité. Finalement, le « wir/nous » désigne non seulement les lecteur·rices, parmi lesquel·les Masuck, mais également le personnage lui-même, membre à part entière du tout. Le personnage est en même temps soi et autre, entre empathie et sympathie. Cette ambivalence s'exprime dans la phrase qui suit : « Comme si elle avait enfin découvert le secret pour être heureuse. Et heureuse – je le suis aussi<sup>113</sup> ». La lectrice est à la fois heureuse comme la protagoniste, se situant sur la même longueur d'onde émotionnelle ; mais elle est aussi heureuse que la protagoniste le soit, réaffirmant sa disposition affective envers *April*.

De manière générale, les critiques de Masuck, mais également de coffee2go et lessorcieres montrent une charge émotionnelle assez conséquente. En tout cas, elles prouvent que les émotions sont au cœur de la lecture de la trilogie de Klüssendorf ; d'ailleurs, la critique germanophone porte le titre de « chantage émotionnel<sup>114</sup> ». Il faut néanmoins concéder que les appréciations des réseaux sociaux ne poussent pas aussi loin l'expression de

---

<sup>111</sup> Jacqueline MASUCK, « Angelika Klüssendorf. april », *op. cit.* « Ich gestehe, dass ich mit der Vorgeschichte "Das Mädchen" (August 2011) nicht klar kam. War mir zu spröde, zu hart, zu real ». Trad. AD.

<sup>112</sup> *Ibid.* « [...] wir erleben [*April*] mit einem zaghaften Lächeln ». Trad. AD.

<sup>113</sup> *Ibid.* « Als hätte sie endlich das Geheimnis entdeckt, um glücklich zu sein. Und glücklich – das bin ich auch ». Trad. AD.

<sup>114</sup> COFFEE2GO, « Emotionale Erpressung », *op. cit.*

l'émotionnalité. Dans celle de coffee2go sur Lovelybooks, les procédés émotionnels sont plus fortement mis en exergue que les émotions elles-mêmes. J'ai déjà effleuré cette idée lorsque j'ai souligné le positionnement de lisant de la lectrice par rapport à Ludwig, qu'elle considère comme une personne qu'elle a rencontrée il y a peu. En le qualifiant d'« antipathique », la lectrice communique ici une disposition affective qui correspond paradoxalement au procédé émotionnel de la sympathie, puisque cette disposition, quoique négative, exprime une distance instaurée vis-à-vis du personnage. En revanche, coffee2go donne au premier abord l'impression d'être dans l'empathie à l'égard d'April : « J'ai vibré de savoir si April allait pouvoir un jour se débarrasser de lui<sup>115</sup> ». Le verbe allemand « mitfiebern », littéralement « avoir de la fièvre avec », suggère que la lectrice a vibré avec la protagoniste, s'est trouvée dans la même situation qu'elle et a ressenti en conséquence les mêmes émotions. Or, « mitfiebern » peut aussi signifier une émotion par rapport au développement du récit, une sorte de nervosité par rapport au dénouement de l'intrigue. Dans ce cas, la lectrice est loin d'éprouver les mêmes émotions qu'April pendant et après sa relation avec Ludwig : léthargie, désespoir, colère, soulagement. Bien que l'idée de ressentir « avec » soit clairement contenue dans la construction du verbe, on ne peut donc pas en faire un signe incontestable d'empathie. Ainsi, la sympathie domine plutôt dans cette critique. C'est également dans ce sens que pointe la locution « dommage » dans la dernière phrase de l'appréciation : « Dommage qu'elle ait totalement perdu la joie d'écrire et qu'elle ne parvienne pas à concrétiser ses pensées<sup>116</sup> ». L'imprécision de la formule, qui pourrait à la fois signifier la compassion et le regret, installe une distance entre les émotions vaguement ressenties par la lectrice et les sentiments plus concrets et violents d'échec et de perte de sens réellement éprouvés par la protagoniste.

Enfin, la lectrice à l'origine de la critique sur Babelio, même si elle est maintenue dans la position de lecteur, ne manque quand même pas de souligner la primordialité des émotions dans la lecture. Elle exprime ouvertement son désir de « ressentir quelque chose pour cet enfant<sup>117</sup> », d'entrer dans le processus émotionnel de sympathie qui correspond à sa volonté de laisser place au lisant. Un peu plus loin, l'emploi du verbe « compatir » suggère même le souhait d'être empathique envers la protagoniste, puisque le terme traduit en même temps le fait d'avoir les mêmes émotions, et de s'attendrir ou d'éprouver de la pitié. Au passage, cela prouve une nouvelle fois qu'il faut redoubler de méfiance avec les verbes étymologiquement

---

<sup>115</sup> *Ibid.* « Ich habe mitgefiebert, ob April sich jemals wieder von ihm lösen kann ». Trad. AD.

<sup>116</sup> *Ibid.* « Schade, dass sie ihre Freude zum Schreiben komplett verloren hat und die Umsetzung ihre [sic] Gedanken zu verwirklichen nicht gelingt ». Trad. AD.

<sup>117</sup> LESSORCIERES, « Critique de *La Fille sans nom* », *op. cit.*

construits autour de l'idée d'être « avec » quelqu'un. Outre les procédés émotionnels, les autres émotions décrites sont surtout celles des personnages, mais la lectrice confie que ces dernières la laissent indifférente. D'une part, cela démontre que les émotions qui importent dans l'appréciation d'une lecture ne sont pas celles des personnages, mais bien la réponse émotionnelle des lecteur·rices vis-à-vis de ces émotions. D'autre part, cela confirme les propos d'Aneta Bassa, qui émet l'hypothèse que les émotions jouent un rôle considérable dans l'appréciation positive d'une lecture<sup>118</sup>.

Qu'elles interviennent ou non, les émotions incarnent une part capitale de toutes les critiques étudiées. Plus l'instance lectrice est engagée dans le monde fictif, plus ces émotions prennent la forme de réponses émotionnelles qui sont surtout l'opportunité d'observer les procédés émotionnels à l'œuvre. Finalement, le va-et-vient entre les émotions des personnages et la réponse émotionnelle des lecteur·rices confirme déjà un lien fort entre la fiction et la non-fiction. Peut-on maintenant prolonger cette connexion ? L'implication émotionnelle mène-t-elle à la transposition de l'expérience de lecture dans la vie non fictive ? Peut-on observer un écho entre les expériences de lecture et les expériences non fictives, et quelle est la nature de cet écho ?

### **II.3. Les expériences de l'*Erfahrungswelt***

Paradoxalement, bien que la critique de Lessorcières signale une impossibilité d'ancrage et d'investissement émotionnel à l'égard des personnages, elle fait tout de même référence à deux expériences non fictives. La première prend la forme, qui reviendra régulièrement dans l'étude, d'une sortie du texte en dehors de ses propres limites. En effet, la lectrice indique que, même si le récit se déroule en RDA, il est aisément transposable à d'autres sociétés qui, « dans l'indifférence totale<sup>119</sup> », abritent aussi en leur sein des enfants victimes d'abus. La remarque, qui s'apparente à un jugement axiologique, peut être interprétée comme un début d'engagement très superficiel de la part de la lectrice, qui fait écho à la seconde expérience non fictive dont il est question dans sa critique. Comme dit précédemment, son évaluation négative de *La Fille sans nom* provient d'une frustration née de l'impossibilité de s'investir émotionnellement dans la lecture, et plus précisément de l'incapacité du texte à faire vraiment écho à la profession de la lectrice. L'échec du lien entre la fiction et sa propre expérience professionnelle renforce la

---

<sup>118</sup> Voir Aneta BASSA, *Les mutations de la critique littéraire en France à l'ère du numérique*, op. cit., p. 207.

<sup>119</sup> LESSORCIÈRES, « Critique de *La Fille sans nom* », op. cit.

frustration de lessorcières, à qui il arrive visiblement de travailler avec des enfants abusés. La clé de compréhension de l'appréciation se situe donc, à mon sens, dans cette incapacité de la fiction et de la non-fiction à se faire le reflet l'une de l'autre.

Au contraire de Babelio, la critique de coffee2go sur Lovelybooks révèle la présence, effective mais toutefois superficielle, du lisant et d'un investissement émotionnel. Mais étrangement, la lectrice ne fait mention d'aucune expérience transposable. On peut peut-être justifier cette inversion par le fait que le désir d'un engagement affectif dans la critique francophone est finalement plus fort que l'implication qui a effectivement lieu dans l'appréciation germanophone. Cette différence fournit un corollaire à la théorie de la performance choisie des instances lectrices, évoquée dans le chapitre précédent. Non seulement les lecteur·rices ne seraient pas en parfaite maîtrise du processus performatif, mais iels pourraient également décider de performer une instance qui, dans les faits et malgré iels, n'est pas intervenue durant la lecture. Mais cela n'empêche visiblement pas de créer du lien entre les mondes fictif et non fictif.

La critique sur le blog *masuko13* reflète aussi paradoxalement ce déséquilibre entre les instances lectrices, l'ancrage émotionnel et la présence d'expériences transposables entre fiction et non-fiction. Alors que j'ai eu l'opportunité de montrer une grande harmonie entre lectant et lisant, qui se nourrissent mutuellement et qui mènent à un fort investissement affectif, la lectrice n'aborde que superficiellement les expériences transposables. D'abord, on ne peut que deviner, sans pouvoir la confirmer, une expérience traumatique qui se cache derrière le refus de lire *Das Mädchen*, dont le lien avec la non-fiction est trop prégnant pour la lectrice. Ensuite, Jacqueline Masuck sort tout de même le texte en dehors de son cadre, l'occasion pour elle de mettre en parallèle le lieu de l'intrigue et les conditions de production du roman :

Wäre *April* in der Zeit der DDR erschienen – es wäre sofort zum Kultbuch avanciert ! Wir hätten es alle gelesen. Der Roman hat eine so ungebremste Wucht und eine sprachliche Kraft, dass man einfach nicht daran vorbei kommt [sic]. Auch heute nicht, 25 Jahre nach dem Fall der Mauer<sup>120</sup>.

La lectrice s'inclut dans le « nous/wir » qui suggère qu'elle se considère comme une citoyenne de l'Allemagne de l'Est, qui aurait apprécié de lire le roman lorsque la séparation existait encore. Aussi, le fait de mentionner le nombre exact d'années écoulées entre la chute du mur

---

<sup>120</sup> Jacqueline MASUCK, « Angelika Klüssendorf. *April* », *op. cit.* Trad. AD : « Si *April* avait paru au temps de la RDA – il serait immédiatement devenu un livre culte ! Nous l'aurions tous·tes lu. Le roman montre une telle énergie sans retenue et la langue est si forte qu'on n'aurait simplement pas pu passer à côté. Aujourd'hui non plus, 25 ans après la chute du mur ».

de Berlin et la publication de la critique, le tout dans une phrase non verbale qui va à l'essentiel, donne l'impression d'une certaine mélancolie à l'égard de la culture et de la littérature est-allemande, dans laquelle la lectrice range le roman de Klüssendorf. Cette appréciation est donc l'opportunité de montrer en quoi la lecture trouve parfois un écho dans les expériences du passé, sans forcément être source de changement, si ce n'est de potentiellement faire prendre conscience de la contingence des vies et des identités.

Finalement, l'étude de ces trois critiques contribue à placer la trilogie d'Angelika Klüssendorf une nouvelle fois sous le signe de la modération. Les romans qui composent la trilogie excèdent beaucoup moins facilement leurs limites que le font *Vernon Subutex* et *Schoßgebete* dans l'analyse de leurs appréciations respectives. À mon sens, cela peut être de nouveau ramené à la personnalité des auteures. Despentès et Roche ont construit dans leurs œuvres un horizon d'attente qui tourne autour de la formulation et du questionnement explicites de certains aspects normés de la société. Cela ne correspond pas à la stratégie de mise en scène de Klüssendorf, dont la réputation ne dépasse d'ailleurs pas les limites de son propre espace littéraire germanophone.

La comparaison entre les trois critiques de *Schoßgebete* expose également cette idée. L'appréciation de Lagier, et surtout le lien qu'il établit entre fiction et non-fiction, reste assez attachée au texte. Étant donné que le lecteur n'évoque pas la réputation médiatique et littéraire de Roche, on peut supposer qu'il ne la connaît pas, ce qui pourrait justifier cet ancrage assez fort aux thématiques du texte. En effet, sa position de lecteur transparaît dans le fait que Lagier instaure une distance avec le roman et l'observe d'abord comme un objet de littérature. Il parle de « l'intérêt du roman », ou encore de « l'avantage du livre<sup>121</sup> ». Toutefois, Lagier situe l'objectif du livre dans le fait de montrer les conséquences du passé, le poids des amitiés néfastes ainsi que de questionner le lien entre sexualité et conjugalité. Cela rapproche ses réflexions de celles que j'ai moi-même entretenues dans les deux premières parties de cette recherche. À deux reprises, Lagier prend position par rapport aux interrogations qu'il soulève, ce qui correspond à la présence du lisant et à l'importance relative des émotions dans la critique. D'abord, le lecteur minimise l'influence de la sexualité dans le couple, en la considérant comme un paramètre qui vient couronner la relation sans la conditionner. Il propose ainsi une réponse au but identifié du livre. On ne peut affirmer avec certitude que cette réponse aura un effet durable sur la manière qu'a Lagier d'envisager la relation amoureuse, d'autant plus que le lecteur

---

<sup>121</sup> LAGIER, « Critique de *Petites morts* », *op. cit.*

a bien conscience que c'est là que le livre veut l'emmenner et se prête donc volontairement au jeu.

Contrairement à Iagier, Kittie connaît l'auteure et son horizon d'attente, des éléments qui, on l'a vu, sont les signes du lecteur. Étant donné que cette dernière instance est omniprésente dans l'appréciation germanophone, les transpositions entre expériences fictives et non fictives excèdent très vite les limites du texte. Kittie évoque des thématiques plutôt abordées en sous-texte dans le roman de Roche : « la protection exagérée de l'environnement » et « le faux féminisme<sup>122</sup> ». La critique est donc également l'occasion de prendre position, mais cette fois par rapport à des sujets plus sociétaux. Les adjectifs choisis, les nombreux verbes et expressions de pensée ainsi que les questions rhétoriques attestent d'un point de vue tranché. Kittie considère que l'écologie est une utopie et que le féminisme, même s'il semble ne plus être aussi utile qu'auparavant, pâtit de certains positionnements qui le font régresser, comme celui d'Alice Schwarzer. En prenant parti vis-à-vis de Schwarzer, Kittie souligne de manière très révélatrice le rapport entre fiction et non-fiction. Le lecteur s'ancre dans l'univers non fictif par le biais d'une personne également non fictive, mais néanmoins présente dans la fiction de Roche. Kittie utilise ainsi une stratégie du texte pour donner plus d'écho à sa critique, de la même manière que l'auteure, en s'opposant à la figure la plus connue du féminisme de la deuxième vague en Allemagne, inscrit son roman dans le registre polémique. On ressent ce parallèle dans le commentaire de Kittie, qui met en garde les autres utilisateur·rices de Lovelybooks susceptibles de réagir à son appréciation : « Avant que d'autres mails "étranges" me parviennent encore, gardez plutôt votre temps et votre énergie, car ce genre de mails atterrissent directement dans ma corbeille<sup>123</sup> ». Comme Roche, il est déjà arrivé à Kittie de recevoir des critiques acerbes sur ses retours d'expériences de lecture. Ici, le lecteur donne une idée très concrète de la manière dont la lecture affecte également la mise en scène en tant qu'utilisateur·rice d'un réseau socionumérique. Les expériences de lecture peuvent donc en outre influencer les lecteur·rices et leur façon de lire et de parler de ces expériences. La distance instaurée par le lecteur, aussi par rapport à l'ancrage émotionnel, entraîne des connexions entre fiction et non-fiction beaucoup moins attachées au texte. Un dernier exemple vient illustrer cette hypothèse. À l'endroit presque unique où Kittie mentionne une des émotions qu'il a ressenties, le lien entre fiction et non-fiction se fait cette fois à l'égard du personnage et du récit : « Ce qui

---

<sup>122</sup> KITTIE, « Rezension zu *Schoßgebete* von Charlotte Roche », *op. cit.* « übertriebene[r] Umweltschutz », « falsche[r] Feminismus ». Trad. AD.

<sup>123</sup> *Ibid.* « Bevor jetzt wieder "seltsame" E-Mails kommen, spart euch lieber die Zeit und Mühe, denn solche Mails landen bei mir umgehend im Papierkorb ». Trad. AD.



m'énervé, c'est quand une femme veut tout bien faire pour son/un homme et qu'elle est toujours désireuse de plaire. C'est ainsi que la femme devient ennuyeuse, car l'homme a besoin d'être défié – d'une façon ou d'une autre<sup>124</sup> ». Kittie introduit ici un jeu de mots intraduisible en français, en insistant sur la proximité entre le pronom personnel « on » (« man ») et le mot « homme » (« Mann ») et en imaginant le pronom personnel « on » accordé au féminin (« Frau »). Ce jeu de mots fait à la fois écho à l'émotionnalité du passage, en même temps qu'il livre, malgré les propos précédents sur le féminisme, une vision (hétéro)normaliste du couple, dans laquelle les femmes doivent s'affirmer dans le couple pour le plaisir des hommes. Cela résonne notamment avec le deuxième chapitre de ce travail.

Par conséquent, là où le lisant se trouve, les expériences fictives transposables à la non-fiction se jouent plutôt d'une façon assez proche du texte, tandis que la présence du lecteur implique une transposabilité qui se joue en dehors des strictes limites du texte. Cette réflexion se confirme de manière plus flagrante encore dans la critique du *Mädchenblog*, qui laisse à la fois entrevoir le lecteur et le lisant. Dans un premier temps, comme le blog se réclame du féminisme, on dénote une volonté de la lectrice de s'approprier la lecture par rapport à son propre engagement féministe. Cela renvoie à l'étude de Viviane Albenga et Laurence Bachmann, qui attestent justement du rôle de la lecture dans l'appropriation des idées féministes<sup>125</sup>. La blogueuse profite de la critique de *Schoßgebete* pour livrer une réflexion sur le féminisme par le biais de croyances très intimes :

Und wer ist da ganz unschuldig ? Nie irgendwie an so antifeministische/heteronormative Gemeinplätze geglaubt wie « Wenn der Sex schlecht/selten wird, ist auch die Beziehung bald am Ende » oder die Befürchtung, man könne sich irgendwie « perfekt » machen, wenn man's nur wollte, nie gedacht und es, wenigstens in diesem Moment geglaubt « okay, mit DIESER Person will ich unbedingt alt werden », oder was von dem anderen ganzen Kram<sup>126</sup> ??

Le langage familier, les questions rhétoriques ou encore l'exagération de la ponctuation révèlent que le roman pousse dodo à inspecter les angles morts du féminisme et à se confronter à ses propres contradictions par rapport à son engagement. Mais ces éléments donnent également

---

<sup>124</sup> *Ibid.* « Mich nervt es zumindest, wenn eine Frau ihren/einem [sic] Mann alles recht machen will und immer drauf erpicht ist zu gefallen. So wird Frau schnell langweilig, denn man(n) macht [sic] einfach seine Reibflächen - auf die ein oder andere Art ». Trad. AD.

<sup>125</sup> Voir Viviane ALBENGA, Laurence BACHMANN, « Appropriations des idées féministes et transformation de soi par la lecture », *Politix*, vol. 109, n° 1, De Boeck Supérieur, 2015, p. 69-89.

<sup>126</sup> DODO, « *Schoßgebete* », *op. cit.* Trad. AD : « Et qui serait complètement innocent-e ? Qui n'aurait jamais cru à des lieux communs aussi antiféministes/hétéronormatifs que "si le sexe est mauvais ou rare, cela va bientôt mettre un terme à la relation", ou jamais pensé à la crainte que l'on puisse être parfait-e d'une manière ou d'une autre si on le veut vraiment, ou au moins pas cru à un moment donné "OK, je veux absolument vieillir aux côtés de CETTE personne", ou à tous les autres trucs du genre ?? »

l'impression d'une colère face à l'hypocrisie du mouvement politique qui n'aurait aucun défaut, aucune pensée contre-productive. Pour la lectrice, le roman est l'opportunité d'entamer cette confrontation, nécessaire à l'avancement de la cause. On retrouve cette idée dans un aspect de sa personnalité militante que dodo nomme « notre femelle patriarcale intérieure<sup>127</sup> ». La désignation expose à la fois le dégoût à l'égard de ce trait, mais le langage familier ainsi que l'adjectif possessif prouvent aussi le besoin d'appriivoiser cette part de soi. Cette démarche s'inscrit dans la nécessité, évoquée à deux reprises, de poursuivre l'engagement au-delà de l'héritage de « nos mères<sup>128</sup> », de ce qu'on peut supposer être les féministes de la génération de Schwarzer. En cela, dodo adopte la même posture féministe que la protagoniste de *Schoßgebete* – bien que, comme j'ai eu l'occasion de le montrer, Eli dépasse moins cet héritage qu'elle le renie<sup>129</sup>. Finalement, l'avant-dernière phrase résume assez bien cette oscillation entre lectant et lisant, entre expériences sociétales et expériences intimes amenées par la lecture : « Pour finir, il s'agit toujours pour tout le monde d'une performance de funambule, d'une balance à trouver entre la société et ses propres peurs, ses ambitions, ses idéaux et ses vulnérabilités<sup>130</sup> ». Cela démontre au passage que, contrairement à ce que Suzanne Keen affirme<sup>131</sup>, l'empathie dont se nourrit ici le lisant ne dépolitise pas systématiquement le débat.

Enfin, les critiques de *Vernon Subutex* suivent les mêmes tendances que celles que j'ai pu observer jusqu'à présent. La critique de rallus, dominée par la présence du lectant, offre une réflexion sur la transposabilité des expériences en dehors des limites du texte. Bien que l'appréciation débute par une émotion et le positionnement du « je/ich », il s'agit surtout d'une réaction par rapport à une lecture extérieure à celle du roman, à savoir un magazine de société qui traite du motif de la colère. Cette référence détermine le ton. Les expériences de la vie non fictive, dépeintes pour illustrer la colère qui habitent les sociétés contemporaines, donnent l'impression d'anecdotes assez générales, qui ne concernent pas forcément rallus lui-même. Le manque de ponctualité des trains constitue peut-être une exception à cette règle, puisqu'il est désigné par un pronom personnel en majuscules qui peut traduire l'énervement. La description de ces situations est l'occasion pour le lecteur d'interroger leur universalité, et c'est en cela que

---

<sup>127</sup> *Ibid.* Trad. AD : « unse[r] innerliche[s] patriarchale[s] Weibchen ».

<sup>128</sup> *Ibid.* Trad. AD : « unsere[r] Mütter ».

<sup>129</sup> Voir Chapitre 6, p. 250.

<sup>130</sup> DODO, « *Schoßgebete* », *op. cit.* Trad. AD : « Letztendlich ist es immer, für alle, ein Drahtseilakt, eine Balance zu finden zwischen der Gesellschaft, den eigenen Ängsten, Ansprüchen, Idealen und Unzulänglichkeiten ». J'ai choisi de traduire « Unzulänglichkeit » par le terme « vulnérabilité », car c'est à mon sens ce dont il est question : reconnaître les manquements de son engagement politique place dans une position vulnérable, néanmoins nécessaire au renforcement de cet engagement. C'est en tout cas ce que semble montrer dodo lorsqu'elle livre ses pensées assez peu en accord avec le féminisme et qu'elle s'expose ainsi aux critiques.

<sup>131</sup> Voir Suzanne KEEN, « A Theory of Narrative Empathy », art. cit., p. 223.

le rapprochement se fait avec le roman de Despentès, qui se passe en France, mais qui pourrait aussi très bien se jouer partout ailleurs. Finalement, la transposition des expériences fictives et non fictives s'observe dans l'écho des différentes lectures. La fiction répond à d'autres textes plus ancrés dans la non-fiction, et cette communication permet d'établir le lien entre les deux mondes – sans pour autant garantir de position claire de la part du lecteur.

La connexion de la fiction à la non-fiction par le biais de la lecture elle-même se retrouve également dans la critique d'iris29. En effet, la lectrice confie son envie de lire d'autres romans de Despentès. Ici, on voit comment la fiction, sous l'influence du lecteur, vient modifier les comportements de lecture d'iris29. Ce changement d'attitude se joue aussi à un autre niveau et fait ainsi écho aux appréciations de Kittie et surtout de dodo : la trilogie despentienne représente pour iris29 l'occasion de questionner ses propres pratiques. Même si elle ne pousse pas la réflexion aussi loin sur le plan politique, elle évoque clairement ce que la lecture de *Vernon Subutex* a changé en elle : « [...] avant toi, je ne faisais pas attention aux 🎵 dingues et aux paumés 🎵<sup>132</sup>... ». Ici transparaît le lien entre littérature et éthique du *care*, déjà établi par Alexandre Gefen. Pour le chercheur, la littérature implique « un matériau thématique privilégiant les subalternes et les êtres privés de parole [...], qui ne suppose pas l'échange complet des positions ni la ressemblance absolue, mais une modification de l'attention dirigée vers de nouvelles questions et de nouveaux sujets<sup>133</sup> ».

Certes, les critiques de blog montrent généralement un ancrage plus profond aux personnages et aux émotions, ainsi qu'une présence plus forte du lisant que les critiques de réseaux sociaux numériques. Cependant, dans le cas de *Vernon Subutex*, c'est l'appréciation d'iris29 qui est la plus exemplaire d'une transposition des expériences fictives et non fictives vers un changement d'attitude personnelle envers autrui. D'abord, la critique d'Emmanuel Gédouin sur *Le Tour du nombril* est comparable à celle de Jacqueline Masuck à propos d'*April*. En effet, le lien établi entre fiction et non-fiction tourne essentiellement autour du passé du lecteur et des émotions qui s'y rattachent. Au-delà du fait qu'elle soit directement nommée, cette nostalgie trouve aussi son expression dans la métaphore filée du voyage en train qui sert presque de fil rouge à la critique. Dans un premier temps, cette métaphore du dernier wagon concerne Vernon, qui aurait échoué à y monter. Puis, dans un second temps, le train signifie la vie du lecteur, qu'il a longtemps regardée passivement avant finalement de la saisir, à l'inverse du protagoniste de *Vernon Subutex*. Il y a donc une analogie entre Vernon et le lecteur, entre le

---

<sup>132</sup> IRIS29, « Critique de *Vernon Subutex*, tome 3 », *op. cit.*

<sup>133</sup> Alexandre GEFEN, *Réparer le monde*, *op. cit.*, p. 157-158.

passé et le présent. Ainsi, la lecture du roman est l'occasion de se remémorer ce passé et de lui rendre hommage, « [...] un bouquet de fleurs déposé sur l'autel de [s]es vingt ans<sup>134</sup> ». De manière un peu plus flagrante que sur *masuko13*, on retrouve cette idée du temps qui renouvelle les identités. Même si la lecture du roman de Despentes n'implique pas un changement d'attitude par rapport à soi ou à autrui, elle permet aussi de retisser un lien concret avec d'autres formes d'expression artistique : l'occasion, pour Gédouin, de réécouter les Thugs des années plus tard.

La critique du *Tour du nombril* offre donc à voir une transposition très intime entre expérience de lecture et expérience non fictive, bien qu'elle ne soit motrice d'aucune transformation. On constate l'effet inverse dans l'appréciation d'Arndt Stroscher sur *Astrolibrium*. La contribution de Stroscher se rapproche plus de celle de rallus : elle part d'un phénomène sociétal, ici le « mutisme social<sup>135</sup> ». Sauf que, contrairement à la critique sur Lovelybooks qui introduit *Vernon Subutex* comme illustration de la colère citoyenne, le blogueur suggère directement que la littérature, et plus particulièrement le roman despentien, apportent une solution au mal décrit. Non seulement Stroscher considère que les auteur·es ont la responsabilité de donner ces solutions, mais il attribue aussi aux lecteur·rices le devoir de les appréhender. Ainsi, il invite les lecteur·rices de *Vernon Subutex* à transposer l'intrigue parisienne dans la société allemande pour prendre conscience de l'évolution de leur propre environnement, faisant donc une référence concrète à la contingence des identités et des sociétés : « Stable, c'est différent. Stables, nous ne le sommes pas<sup>136</sup> ». La transposition est par conséquent la responsabilité des lecteur·rices, et Stroscher en donne lui-même une illustration :

Selbst in der Konfrontation mit Neonazis liegt nun ein Ansatz des Verstehens, der auch ein Ansatz für Dialog sein könnte. Virginie Despentes beendet schon im ersten Teil der Trilogie um Vernon Subutex die soziale Sprachlosigkeit, weil sie der Fassungslosigkeit den Kampf ansagt<sup>137</sup>.

Ce passage est finalement exemplaire de l'imbrication entre les instances lectrices, les personnages et les émotions, qui débouche sur la transposition de l'expérience de lecture vers la non-fiction. L'empathie permise par l'implication du lisant mène à appréhender le roman

---

<sup>134</sup> Emmanuel GEDOUIN, « *Vernon Subutex – Virginie Despentes* », *op. cit.*

<sup>135</sup> Arndt STROSCHE, « *Das Leben des Vernon Subutex* von Virginie Despentes », *op. cit.* « soziale Sprachlosigkeit ». Trad. AD.

<sup>136</sup> *Ibid.* « Stabil ist anders. Stabil sind nicht wir ». Trad. AD.

<sup>137</sup> *Ibid.* Trad. AD : « Même dans la confrontation avec des néonazi·es, il y a désormais un début de compréhension qui pourrait déboucher sur un début de dialogue. Déjà dans la première partie de sa trilogie autour de Vernon Subutex, Virginie Despentes met un terme au mutisme social, car elle déclare la guerre à la sidération ».

comme offrant une solution à un problème social clairement identifié et à la charge émotionnelle particulièrement forte pour la société allemande : la montée de l'extrême droite. La transposition se fait ainsi sur le plan empathique. Si ce procédé émotionnel est possible avec les personnages parfois les plus éloignés de ses propres considérations, il est également possible avec des personnes non fictives, sur la base d'un rapprochement des modèles mentaux. De ce fait, Stroscher livre en même temps une conception transformatrice de la littérature qui renvoie simultanément au lisant et au lectant.

■ ■ ■

Pour conclure, ce chapitre exprime ma volonté d'étudier empiriquement la réception des trois textes du corpus principal au prisme des théories esquissées dans le chapitre précédent. D'abord, les tendances générales servent à montrer que l'identification des expériences transposables entre fiction et non-fiction est loin d'être un phénomène commun, et qu'il concerne un nombre seulement limité de critiques. Cela tend à émettre l'hypothèse que, malgré l'anonymat permis par Internet, certaines expériences sont trop intimes pour être racontées.

Par ailleurs, l'analyse plus concrète de certaines critiques selon la méthode de Hillebrandt révèle certains schémas d'imbrication entre les différents points théoriques. Comme convenu, l'instance du lisant est plus proche des personnages qu'elle voit comme des cohabitants du monde dans lequel elle s'immerge, contrairement au lectant, qui les considère plutôt d'un point de vue critique, en lien avec la narration. Quant au lu, il correspond à une analogie profonde entre lecteur·rices et personnages, rarement observable.

Ainsi, les émotions sont plus liées à la présence du lisant qu'à celle du lectant, car ces émotions incarnent justement la connexion entre lecteur·rices et personnages. Bien que ces imbrications semblent assez strictes, il faut néanmoins rappeler que les instances lectrices se succèdent au fil de la lecture, et que ce phénomène est remarquable dans les critiques. Même si une instance domine, elle n'est jamais seule à être retranscrite dans les appréciations, ce qui implique que le rapport aux personnages et à l'émotionnalité varie lui aussi.

Cette logique se retrouve enfin au cœur de la problématique de cette partie : la recherche d'expériences transposables entre fiction et non-fiction. Ainsi, il s'avère que là où le lectant et la distance avec les personnages et les émotions s'imposent, les expériences transposables le sont surtout en dehors des limites du texte, c'est-à-dire à une échelle beaucoup plus sociétale. Ce sont surtout les critiques de *Schoßgebete* qui incarnent le plus ce phénomène, en particulier du côté germanophone. Conscient·es de la réputation polémique de Roche, les lecteur·rices saisissent l'opportunité de la lecture pour questionner l'engagement féministe, à l'échelle de la

société, mais aussi d'un point de vue plus personnel quand le lisant domine. On retrouve également cette idée dans les appréciations de *Vernon Subutex*, ce qui peut s'expliquer par les similitudes entre les deux auteures, dont on peut situer l'œuvre du côté de la littérature pop. La trilogie de Klüssendorf se caractérise une nouvelle fois par sa dimension moins politique, du moins au premier abord. La critique exprime un ancrage émotionnel fort à l'endroit des personnages, qui permet d'identifier des expériences transposables certes moins en dehors du texte, mais beaucoup plus intimes, même lorsque l'appréciation déplore justement le manque de rapprochement entre fiction et non-fiction. Finalement, ces différences entre les expériences de l'*Erfahrungswelt* symbolisent très bien une notion chère à Yves Citton, la vérité ou fidélité de la lecture, qui « cherche en fait à transmettre l'élection [du] texte au statut d'événement signifiant<sup>138</sup> », au moins le temps de la rédaction de la critique.

---

<sup>138</sup> Yves CITTON, *Lire, interpréter, actualiser*, op. cit., p. 428.

# **Enfin : Lecture des singularités, pluralité des expériences de lecture**

Cette dernière partie a donc poursuivi l'objectif de trouver une réponse à la vaste question du pouvoir de la littérature sur les lecteur·rices. Les réflexions menées attestent d'une double exigence : d'abord, celle d'approfondir le lien entre représentations et lectures, déjà abordé d'un point de vue intradiégétique par les principaux textes du corpus. Ensuite, il s'agit de confronter la lecture analytique que j'ai choisi de réaliser à celle d'autres individus. Ces deux points servent finalement le même but : montrer que les singularités littéraires ne s'arrêtent pas aux frontières du roman, mais qu'elles en sortent et affectent également la lecture.

Pour cela, il a préalablement fallu s'intéresser aux nombreuses théories de la lecture, s'inscrivant elles-mêmes dans celles de la réception. Après un court historique qui retrace les limites surtout empiriques des débuts des études de réception, j'ai décidé d'orienter mes réflexions vers l'approche cognitive, sans manquer toutefois d'en souligner les inconvénients. Partant de là, le premier chapitre de cette partie a été consacré à l'interaction des diverses théories contemporaines de la lecture, afin de faire émerger mon propre positionnement. Ainsi, le contexte théorique s'articule autour de trois points centraux, eux-mêmes étroitement liés : la singularité des lecteur·rices, qui trouve son expression dans les différentes instances – lectant, lisant, lu – qui les composent et dans la résonance avec les figures du personnage ; les émotions, et surtout les réponses émotionnelles aux situations vécues et aux sentiments éprouvés par les personnages, qui correspondent aux procédés émotionnels de l'empathie ou de la sympathie ; enfin, la connexion, déjà préalablement établie, entre fiction et non-fiction par le biais d'expériences de lecture transposables à la vie non fictive, et les changements d'attitude envers soi ou envers autrui que cette connexion génère potentiellement. Puis, après avoir présenté le terrain de la critique littéraire en ligne, et notamment les divergences attendues entre les réseaux sociaux numériques de lecture et les blogs, un dernier enjeu a consisté à exposer une méthode d'analyse textuelle inspirée des travaux de Claudia Hillebrandt. Cette démarche a pour avantage premier de permettre une analyse au plus près des textes des critiques, et donc des véritables intentions des lecteur·rices dans leurs appréciations.

À la théorie succède ensuite la pratique. J'ai d'abord passé en revue les tendances générales et élaboré les critères de sélection des critiques, basés tant sur le fond que sur la forme. Ensuite, l'objectif du dernier chapitre de cette partie a visé à montrer dans quelle mesure les différents points théoriques sont liés et contribuent à l'identification d'expériences de lecture qui prennent place dans l'*Erfahrungswelt*, autrement dit qui influencent concrètement la vie non fictive des lecteur·rices. En premier lieu, on observe une prédominance des instances du lectant et du lisant et des effets-personnels et personnelles, déterminée par l'investissement affectif des lecteur·rices dans l'univers fictif et auprès des personnages. Le lu, l'instance la plus passive de lecture, reliée à l'inconscient, se fait presque complètement absent. Cela expose à mon sens les limites du partage de l'intime dans la critique littéraire en ligne, malgré l'anonymat permis par Internet. On retrouve ce schéma des instances de lecture dans la quasi-totalité des dix critiques étudiées, même s'il est possible de constater un recul conséquent du lisant dans les deux appréciations germanophones de *Das Leben des Vernon Subutex* par rallus et de *Schoßgebete* par Kittie. Ensuite, le positionnement envers le monde fictif et les personnages, autrement dit la présence du lisant ou du lectant, conditionne les émotions et les réponses émotionnelles des lecteur·rices par rapport aux situations traversées et aux sentiments éprouvés par les personnages. Le procédé émotionnel qui revient le plus souvent est celui de la sympathie. Cela laisse encore une fois transparaître les limites du partage de l'intimité, l'empathie pouvant alors être considérée comme une démarche trop intime pour être explorée dans une critique en ligne. Enfin, il s'agissait de voir si les lecteur·rices établissaient un lien entre leur expérience de lecture et leur vie non fictive, et quelle était la nature de ce lien en fonction de l'imbrication des deux points théoriques précédents. Ce chapitre a donc d'abord été l'occasion de révéler que les thématiques retenues, autour desquelles la transposition des expériences tourne, sont des thématiques assez générales. Elles peuvent s'apparenter de plus ou moins loin à celles que j'ai abordées dans l'analyse des deux premières parties : le féminisme, la vulnérabilité, la contingence des identités. Parfois, les sujets évoqués ont également été tout autres, ce qui réaffirme la singularité de ma lecture *queer*/féministe des romans du corpus principal. Autrement, le lectant et la distance instaurée à l'égard du monde fictif, des personnages et de leurs émotions donne à voir une transposabilité des expériences en dehors des limites du texte. C'est essentiellement le cas pour *Schoßgebete*, dont deux critiques sur trois questionnent l'engagement féministe. Cette conclusion est d'ailleurs assez paradoxale, car elle tranche avec l'ambiguïté de ma propre analyse du roman de Roche, qui oscille d'une part entre stratégies de réinvention des genres et des sexualités, et dépolitisation des identités d'autre part. Du fait du rapprochement possible par le prisme de la littérature pop, déjà constaté dans les tendances



générales de la critique, les appréciations de *Vernon Subutex* offrent également une réflexion sur la transposabilité de l'expérience de lecture à l'échelle de la société. On remarque tout de même un ancrage plus solide aux personnages et aux émotions. Cela s'explique justement par l'importance qui leur est accordée à la fois par leur nombre, mais aussi par la structure même de la trilogie, dont chaque chapitre est consacré à une figure littéraire en particulier. De même, si l'engagement féministe est moins central dans les critiques de la trilogie despentienne, c'est qu'elles montrent un investissement affectif surtout tourné vers le personnage principal, Vernon. Toutefois, c'est l'appréciation francophone de *Vernon Subutex* par iris29 qui donne à voir un véritable changement d'attitude – quoique probablement assez peu durable – par rapport à un autrui ciblé, et pas à l'échelle globale d'une société. De manière générale, les critiques des réseaux socionumériques valident un point fondamental soulevé dans les tendances générales. Les critiques germanophones font preuve d'une distance à l'égard du texte plus importante que les critiques francophones. C'est ce que semble confirmer la comparaison des deux appréciations de la trilogie de Klüssendorf. Alors que celle sur Lovelybooks, plutôt positive, reste en surface de l'univers et des personnages, celle de Babelio démontre un désir ardent de la part de la lectrice de s'investir émotionnellement dans le roman, même si cette volonté échoue en fin de compte. En revanche, du côté germanophone comme du côté francophone, les blogs littéraires offrent tous une démarche beaucoup plus approfondie. Tous les points théoriques y sont présents de manière nettement plus intense, qu'il s'agisse de la distance, de l'affectivité ou de l'harmonie entre fiction et non-fiction.

Dans tous les cas, cette analyse et l'identification possible d'expériences de lecture transposables à la vie non fictive viennent infirmer les interrogations de Paul Ricœur : « N'est-ce pas la peinture la moins figurative qui a le plus de chance de changer notre vision du monde<sup>1</sup> ? ». La littérature romanesque, par l'importance accordée aux personnages et à leur psychologie, touche au paroxysme de la figuration. Pourtant, il s'avère qu'elle offre aux lecteur·rices des possibilités de transposition de cette expérience de lecture dans la non-fiction, susceptibles de bouleverser au moins temporairement leur conception du monde non fictif et leurs positionnements dans celui-ci. En tout cas, c'est ce que révèle l'échantillon infime des critiques étudiées, qui ne sont représentatives ni des tendances générales d'aujourd'hui, qui se dirigent plus vers la prescription littéraire que vers la confiance, ni de celles de demain, aux mains des générations futures. Comme l'indique François Cusset, « la signification d'un texte

---

<sup>1</sup> Paul RICŒUR, *Temps et récit : le temps raconté* [1985], Paris, Seuil, 1991, p. 328.

littéraire n'est pas figée en amont mais sans cesse actualisée<sup>2</sup> », montrant la contingence des interprétations, reliée elle-même à celle des singularités lectrices.

---

<sup>2</sup> François CUSSET, « Préface : l'événement herméneutique », dans Yves CITTON, *Lire, interpréter, actualiser*, op. cit., p. 12.

# Conclusion

Dans son ouvrage *Féminismes en traductions*, Cornelia Möser s'attèle à étudier l'articulation et le réinvestissement des théories féministes en France et en Allemagne. Paradoxalement, la chercheuse rejette toute dimension comparatiste qui pourrait qualifier ses recherches : « Il ne s'agit pas de déduire de ces particularités des connaissances sur l'Allemagne ou la France mais davantage d'apprendre sur les structures et fonctionnements de la recherche féministe dans les deux contextes<sup>1</sup> ». À l'opposé des travaux de Möser, je revendique dans ce travail cet aspect comparatiste, qui vise à répondre à la double interrogation suivante : les individualités littéraires féminines et *queer* sont-elles pareillement représentées et lues dans les corpus littéraires français et germanophone ? Quels rapports les textes entretiennent-ils avec la norme dans leurs représentations et leurs réceptions, à une époque où les individualités (de genres et sexuelles, mais pas seulement) occupent une place centrale dans les espaces et les débats publics ? En revanche, les résultats mis en avant par cette recherche ne prétendent aucunement à révéler des vérités générales sur la société française et les sociétés germanophones, ce qui coïncide cette fois avec les réflexions de Möser. En effet, le choix du corpus et la perspective située à partir de laquelle je m'exprime en tant que chercheuse ancrée dans un contexte donné conditionnent cette étude. Ainsi, la même problématique serait abordée différemment par une autre personne, dans un autre contexte socio-politique et sur l'exemple d'autres textes. C'est aussi ce qui fait la force et la richesse de la littérature comparée : la non-exhaustivité des corpus de textes fait du domaine un champ illimité de recherches et une production infinie de points de vue.

C'est pour cette raison que l'imbrication entre singularités et pluralités est l'un des enjeux de cette recherche. D'abord, j'ai eu l'occasion de prouver en quoi les figures littéraires des œuvres romanesques contemporaines françaises et germanophones constituent une multitude d'individualités, et ce malgré l'injonction à la norme qui tend justement à étouffer ces singularités. Mais mon objectif a ensuite visé à montrer en quoi ces singularités forment des groupements, des pluralités différentes selon l'espace littéraire analysé. L'impossibilité de tirer de ces pluralités des vérités nationales renforce d'autant plus leur caractère singulier. Si on se place maintenant à un niveau plus fondamental que structurel, on constate aussi une transition de la singularité à la pluralité. La première partie, axée sur le genre en tant que norme, retrace

---

<sup>1</sup> Cornelia MÖSER, *Féminismes en traductions*, op. cit., p. 6.

le parcours individuel des figures littéraires sur le chemin (hétéro)normaliste. La singularité n'y est pas synonyme de particularité, mais renvoie à l'exclusivité d'un seul chemin empruntable et à l'isolement. La deuxième partie, consacrée aux genres et aux sexualités comme lieux de tous les possibles, ouvre la voie aux pluralités, aux sentiers parallèles plus ou moins éloignés du chemin (hétéro)normaliste principal. La pluralité correspond alors à la multitude des aspects de l'identité et des liens interpersonnels, et donc finalement des ensembles formés par les protagonistes. Enfin, la troisième partie, en s'intéressant de près aux lectures possibles des textes du corpus, continue à conférer aux singularités un caractère performatif. Elle propose en même temps un éclairage supplémentaire sur la pluralité des imbrications entre littérature et monde non fictif, à la fois dans la fiction et dans la non-fiction.

Dans la première partie, le corpus principal (*Vernon Subutex*, la trilogie d'Angelika Klüssendorf, *Schoßgebete*), mais aussi le corpus secondaire (*Irgendwo in diesem Dunkel*, *Mädchen für alles*, *Chanson douce*, *Un Amour impossible*, *Gier*), forment un ensemble homogène qui pointe en direction de l'(hétéro)normalisme. L'analyse des textes permet de dresser une tendance généralisée à considérer le genre féminin comme une norme régie par l'hétérosexualité. Cette norme se traduit par un certain nombre de rôles socio-culturels qui se succèdent dans un ordre téléologique : l'individu (hétéro)sexuel, la compagne ou l'épouse, la mère et enfin la femme vieillissante. Malgré une ligne commune, le corpus germanophone a pour particularité d'être plus attaché aux enjeux de la conjugalité dans le mariage. Il expose aussi une vision de la maternité plus idéologiquement chargée et d'autant plus désacralisée par les protagonistes. La manière dont les rôles sont représentés, de même que les résistances qu'ils peuvent générer, révèle la répartition des romans du corpus principal selon les trois niveaux présentés en introduction. En effet, la revendication marque la trilogie de Despentes : les rôles socio-culturels y sont plus souvent contestés en toute conscience, même lorsque les protagonistes confient leurs difficultés à s'en écarter. Les romans de Klüssendorf incarnent une position plus modérée. La figure principale n'a pas forcément conscience des mécanismes (hétéro)normalistes à l'œuvre, mais constate quand même parfaitement le conflit entre les rôles identifiés et sa propre individualité bridée par les normes. Enfin, *Schoßgebete* de Charlotte Roche se place au niveau le plus ambivalent. La protagoniste reconnaît la plupart du temps les oppressions (hétéro)normalistes qu'elle subit, mais elle cherche plus à s'y conformer qu'à les mettre vraiment en doute. Même quand elle les questionne, elle finit toujours par revenir à son ancrage (hétéro)normaliste, ou laisse en tout cas les lecteur·rices dans l'incertitude de savoir si elle parvient réellement à s'en détacher. Quoi qu'il en soit, cette première partie montre que, malgré les avancées significatives permises par les mouvements *queer*/féministes, les textes du

corpus présentent un (hétéro)normalisme prégnant qui oriente les individualités vers l'uniformité et la fixité, sur un chemin continu qui n'autorise *a priori* aucun écart. Pourtant, pour chaque rôle, la singularité des figures littéraires cherche plus ou moins fortement à s'exprimer, illustrant ainsi toute la duplicité des propos de Karl Lenz :

Die Individualität ist also – wie die Kontinuität – nicht einfach als fester Bestandteil der Selbstbilder aufzufassen, die zustande kommen auf der Grundlage wahrgenommener Fremdbilder, kultureller Vorgaben, durch Vergleichsprozesse und Selbstwahrnehmungsakte, sondern als eine aktive Leistung der Person, als eine Konstruktion, die sie zu erbringen hat<sup>2</sup>.

Les normes, qui symbolisent la fixité, la continuité, la cohérence ou encore l'intelligibilité, sont donc une construction au même titre que la singularité des individus. Au-delà de la construction, ce sont les répétitions, ou plus précisément les performances, qui forgent autant les codes (hétéro)normalistes qu'elles les déconstruisent. Ainsi, la deuxième partie n'est plus consacrée aux performances qui alimentent l'(hétéro)normalisme. Elle s'intéresse plutôt à celles qui le déstabilisent et offrent d'autres possibilités : les stratégies de réinvention des genres et des sexualités ainsi que les pratiques *queer*, observables dans les textes principaux, mais aussi dans *Garçon manqué* et *Granatapfelsplitter*. Là encore, le corpus principal expose ces performances selon trois perspectives : sur le plan de la revendication, *Vernon Subutex* incarne la prise de parole des protagonistes ouvertement *queer*, qu'il s'agisse de figures trans ou lesbiennes. Les sexualités, cette fois découplées des régimes de genre, se font le moyen de l'expression des singularités et s'attaquent à la matérialité des corps. Souvent considérés comme le dernier bastion de la fixité et de l'immuabilité, les corps se font le vecteur primordial des pratiques *queer* de déstabilisation du système (hétéro)normaliste. Dans son aspect plus modéré, la trilogie de Klüssendorf ne se réclame aucunement des pensées et des cultures *queer*. Mais la protagoniste laisse voir une stratégie de réinvention de son genre qui compose avec son instabilité intrinsèque, contenue dans sa vulnérabilité psychologique. Enfin, *Schoßgebete* s'axe plus sur une stratégie de réinvention de l'hétérosexualité au plus près de la sexualité conjugale, ce qui questionne le réel pouvoir de déstabilisation de l'(hétéro)normalisme d'une telle démarche. Dans tous les cas, l'analyse pointe vers la contingence des identités, c'est-à-dire leur dimension construite et fluctuante. Là encore, trois tendances s'observent, qui passent toutes par la représentation du mouvement : la contingence comme mode de pensée et de vie dans la

---

<sup>2</sup> Karl LENZ, *Soziologie der Zweierbeziehung*, op. cit., p. 207. Trad. AD : « L'individualité – comme la continuité – ne s'appréhende donc pas seulement comme une part fixe des images de soi, permises par les images perçues d'autrui, les prescriptions culturelles, les processus de comparaison ou les actes de perception de soi ; elle est aussi une performance active de la personne, une construction qu'elle doit réaliser ».

trilogie despentienne ; la contingence à la fois repoussoir et expression de la singularité profonde, dans les romans de Klüssendorf ; la contingence comme ennemie de la survie dans *Schoßgebete*. Il apparaît que la reconnaissance et l'appréhension de cette contingence incarnent un point fondamental dans la constitution des individualités, elles-mêmes primordiales dans la déstabilisation des normes. Il s'est alors avéré nécessaire de questionner l'importance de la notion d'individualité au sein de l'espace contemporain et moderne avancé. Ces réflexions se retrouvent également dans les travaux de Cornelia Klinger :

Alles, was seit der Aufklärung als Recht und Anspruch des Menschen deklariert wurde [...], wandelt sich unter Schlagworten wie Innovation, Produktivität und Kreativität in Leistungen, die die Akteure für den Fortbestand der vermeintlich endlos weiterlaufenden Systemmaschine erbringen sollen. Mit anderen Worten, alles, was Menschen können und dürfen, das müssen sie nun auch. In der Folge wird die Freiheit zur Norm, erzeugt Kreativität Konformität<sup>3</sup> [...].

Si les singularités sont devenues un réel enjeu de standardisation et de marchandisation dans le contexte néolibéral qui caractérise cet espace, le politique au sens arendtien ne cesse tout de même pas d'exister. Ainsi, le politique recouvre le fait de performer sa singularité dans un espace commun dans lequel autrui reconnaît cette performance et est amené à réaliser la sienne. De cette façon, les singularités ne sont pas uniquement des buts en soi ; elles peuvent aussi s'ouvrir au collectif. Selon un processus de reconnaissance réciproque et simultané décrit à partir des travaux d'Axel Honneth, trois tendances se dessinent à nouveau en ce qui concerne la place des figures littéraires au sein du collectif. D'abord, la dimension dépolitisée de *Schoßgebete* s'explique enfin par le refus de la protagoniste d'accepter ses expériences singulières en dehors de l'(hétéro)normalisme comme constitutives d'une identité instable. Cette disposition découle de l'orientation pop-féministe du roman. De cette manière, la figure littéraire se retrouve isolée du collectif. Elle demeure dans une démarche de rivalité corporelle avec les autres femmes, qu'alimente l'absence de déconstruction des mécanismes (hétéro)normalistes, qui elle-même bride sa liberté individuelle d'entreprendre. Ensuite, dans la trilogie de Klüssendorf, les difficultés à accepter pleinement le caractère intrinsèque de sa contingence poussent la protagoniste à expérimenter une forme particulière du politique, aussi présente dans *Tous les hommes désirent naturellement savoir* : l'écriture, entre isolement et

---

<sup>3</sup> Cornelia KLINGER, « Selbstsorge oder Selbsttechnologie? Das Subjekt zwischen liberaler Tradition und Neoliberalismus », *op. cit.*, p. 37-38. Trad. AD : « Tout ce qui a été déclaré depuis le siècle des Lumières comme les droits et revendications de l'individu [...] se transforme, sous des mots-clés comme innovation, productivité et créativité, en des performances que les acteur-rices doivent réaliser pour le maintien du fonctionnement supposément infini de la machine systémique. En d'autres termes, les individus sont désormais également contraints de faire tout ce qu'ils peuvent et ont le droit de faire. Par conséquent, la liberté devient la norme, la créativité produit la conformité [...] ».

performance. Cette ambivalence se reflète dans le lien que la figure entretient avec autrui. Elle prend clairement position en faveur des corps vulnérables et se situe dans une démarche de *care*, de sollicitude, qui la motive à agir sans forcément prendre le temps de conscientiser les mécanismes d'oppression à l'œuvre. Enfin, comme à son habitude, *Vernon Subutex* se place sur le plan le plus politisé, le plus revendiqué. Les personnages nomment les situations d'oppression, à la base de l'être-sororal qui s'exprime aussi de façon particulière au sein du lien mère-fille dans *Un Amour impossible*. Mais les protagonistes de la trilogie despentienne dépassent rapidement l'idée d'une oppression commune. Elles forment des collectifs puissants autour du désir violent de faire corps et d'agir ensemble en faveur des minorisé·es de tous horizons. Les figures principales des deux trilogies font naître un continuum *queer*, dont le but est de resignifier les rapports hiérarchiques en prenant en compte les besoins de sollicitude immédiats d'autrui. Dans le texte despentien, le continuum *queer* consiste à réinvestir les corps *queer* et minorisés en les incluant dans un mouvement rassembleur et perpétuel. Chez Klüssendorf, le continuum repose sur une action de déstabilisation de la hiérarchie guidée par les théories du *care*. Les deux formes rendent ainsi justice à la contingence inhérente des identités. Ce continuum met l'éthique du faible et de la sollicitude au centre de ses valeurs. De cette façon, il propose d'autres manières de vivre ensemble, qui prennent en compte à la fois la vulnérabilité de chacun·e et la liberté individuelle d'entreprendre.

Enfin, la troisième partie fait écho à l'importance d'un procédé créatif autre que l'écriture dans les textes du corpus : la lecture et l'immersion dans la fiction par le biais des personnages. Ainsi, mon objectif a consisté à interroger la possibilité d'étendre ce lien collectif en dehors des mondes fictifs, vers les communautés de lecteur·rices qui rédigent leurs avis en ligne et confient de cette manière diverses expériences de lecture. J'ai forgé un regard vers les lecteur·rices qui, solidement soutenu par la mise en résonance de nombreuses théories de la lecture, souhaite créer un parallèle avec les éléments mis en exergue dans les deux parties précédentes. La lecture est alors considérée comme un autre lieu de tous les possibles et de toutes les performances, malgré l'exercice codifié qu'elle peut représenter et, parfois, représente toujours. Cette démarche s'inscrit dans ce qu'Alexandre Gefen nomme la « relégitimation de la critique littéraire » et la « réintroduction de celle-ci au cœur d'autres savoirs<sup>4</sup> ». En outre, tout comme la matérialité a joué un grand rôle dans les deux premières parties de l'étude, la dernière partie exprime le besoin de s'intéresser concrètement aux critiques en ligne sur les

---

<sup>4</sup> Alexandre GEFEN, « La fiction est-elle un instrument d'adaptation ? L'interprétation des textes littéraires par la psychologie évolutionniste en question », *op. cit.*, p. 193.

réseaux socionumériques Babelio et Lovelybooks, ainsi que les blogs littéraires. L'analyse littéraire des critiques vient souligner l'imbrication des différents points théoriques et leur pertinence pour ce qui est d'identifier des expériences de lecture transposables à la vie non fictive. Là aussi, des divergences sont observables entre les trois textes du corpus principal. Les tendances générales étudiées sur les réseaux socionumériques de lecture montrent déjà une orientation moins prolixe du côté germanophone. En revanche, le fait de parler de ses expériences de lecture sans forcément les mettre en lien avec son espace intime n'empêche pas la transposition de ces expériences dans le monde non fictif. Les lecteur·rices germanophones sont plus souvent disposé·es à établir un parallèle entre leur lecture et les problématiques sociales, en dehors des limites du texte. Les utilisateur·rices francophones de Babelio axent plus leurs critiques sur les émotions ressenties. Iels relient plus fréquemment leurs lectures avec leur vie personnelle non fictive, jusqu'à laisser entrevoir un changement d'attitudes, au moins temporaire, après la lecture. Les blogs littéraires brouillent en revanche ces divergences entre espaces francophone et germanophone. En effet, qu'il s'agisse de mettre ou non les lectures en lien avec l'intimité et la singularité, les blogs révèlent un investissement plus profond dans les critiques. Cet engagement est plus caractéristique du support que de l'espace linguistique.

Par ailleurs, j'aimerais rappeler la portée intersectionnelle de cette étude et pointer également ses limites. Ce travail est d'abord le résultat d'une volonté de mettre en lumière les imbrications entre genre, sexualité et race, au sens de rapport social de pouvoir. C'est ce qui a notamment permis, grâce à l'analyse des normes d'apparence dans *Irgendwo in diesem Dunkel* et de la maternité dans *Chanson douce*, de percevoir l'importance de la blancheur – ou en tout cas, de l'absence de signes ethniques différents de la culture dominante dans le roman de Wodin – dans la construction de l'(hétéro)normalisme. Dans la deuxième partie, les romans *Garçon manqué*, *Tous les hommes désirent naturellement savoir* et *Granatapfelsplitter* révèlent différentes intersections entre genre, sexualité et race. Chez Bouraoui, l'articulation mouvante entre les trois paramètres sert la reconnaissance de sa propre contingence et l'accomplissement de cette dernière dans les pratiques et le continuum *queer*. Chez Koese, au contraire, le rejet de cette contingence, de cette construction instable entre deux cultures qui proposent deux performances (hétéro)normalistes différentes s'impose comme une stratégie infructueuse de survie. Dans tous les cas, les réflexions menées par les protagonistes racisées concernant cette intersection entre genre, sexualité et race s'accompagnent d'une souffrance plus ou moins grande, preuve du caractère toujours systémique des oppressions racistes. Par ailleurs, d'autres imbrications sont également au cœur de ce travail. La manière dont le genre s'articule à la vulnérabilité psychologique joue en effet un rôle spécifique dans la trilogie de Klüssendorf. Sa



figure littéraire propose une nouvelle performance de genre en lien avec sa particularité psychique qu'elle ne nomme jamais, mais qui transparaît dans les trois romans. L'âge, auquel un chapitre entier de la première partie est consacré, est aussi une donnée susceptible d'altérer les performances du genre féminin. Cette altération prend la forme soit d'une parodie de la performance (hétéro)normaliste entretenue jusqu'à la rendre omniprésente dans *Gier*, soit d'une réappropriation du genre par rapport au vieillissement dans *Vernon Subutex*. Elle illustre quoi qu'il en soit un double mouvement de renforcement et d'exclusion en dehors des normes. Enfin, un dernier paramètre, et non des moindres, qui entre en interaction avec le genre et la sexualité tout au long de cette recherche est celui de la classe sociale. Les classes majoritairement représentées sont la classe moyenne supérieure et la classe bourgeoise, qui s'imposent surtout dans la performance (hétéro)normaliste. Les portraits de classes sociales inférieures sont surtout proposés par le corpus français et concernent principalement les protagonistes dont les performances s'éloignent de la conception (hétéro)normaliste. La trilogie de Klüssendorf constitue une demi-exception à cette tendance, puisque la figure principale ne remet pas fondamentalement en cause le régime socialiste de la RDA, dans laquelle se déroule la moitié de la trilogie. Les textes du corpus secondaire qui montrent une visée intersectionnelle prenant en compte la race mettent également plus souvent en scène le rapport entre genre, sexualité et classe sociale inférieure. Certes, la surreprésentation des classes sociales supérieures montre les limites de la portée intersectionnelle de cette recherche. Elle se concentre sur l'étude de textes dont les protagonistes sont essentiellement blanches, aisées, neurotypiques, jeunes (ou en tout cas sans signes visibles du vieillissement), cisgenres et hétérosexuelles. Mon corpus incarne, sans doute, une littérature *mainstream*, plus ou moins emblématique du canon littéraire de chaque espace littéraire, limité dans la multiplicité d'individualités qu'il donne à voir. Malgré tout, l'attachement du corpus principal à la complexité des personnages permet de s'écarter en partie des représentations normées.

Il n'en reste pas moins que la recherche littéraire gagnerait à s'ouvrir au « monde cyborgien<sup>5</sup> » de Donna Haraway. Pour la chercheuse, « le féminisme chérit une autre science : les sciences et les politiques de l'interprétation, de la traduction, du bégaiement et du semi-compris. Le féminisme a à voir avec les sciences du sujet multiple avec (au minimum) une vision double<sup>6</sup> ». La discipline de la littérature comparée a déjà pour avantage d'offrir cette

---

<sup>5</sup> Donna HARAWAY, « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX<sup>e</sup> siècle » [1985], trad. Marie-Hélène DUMAS, Charlotte GOULD et Nathalie MAGNAN, dans *Manifeste cyborg et autres essais*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>6</sup> Donna HARAWAY, « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », *op. cit.*, p. 126.

perspective multiple. Les réflexions et méthodologies *queer*/féministes ont le pouvoir de la pousser encore plus loin et de la sortir de ses retranchements habituels, en s'intéressant aux littératures plus minoritaires qu'elles soient postcoloniales<sup>7</sup> ou revendiquées *queer*<sup>8</sup>. Dans le même ordre d'idées, la littérature comparée donne la possibilité d'une multitude d'études qui interrogent le champ encore balbutiant des masculinités comme performances. Le mélange des études littéraires avec les théories *queer*/féministes permet donc un élargissement des points de vue et aussi de la recherche. Il fait naître des pensées sur la multiplicité des individualités qui invitent au décloisonnement des disciplines dans le but de mieux les comprendre. Dans le cadre des études de réception, une collaboration entre des spécialistes de la psychologie cognitive et des littéraires pourrait ainsi s'avérer plus que fructueuse. C'est finalement l'objectif conjoint de la littérature, des études *queer*/féministes et de la recherche en sciences humaines : livrer des réflexions sur les singularités et les pluralités qu'elles constituent, qui mènent à une meilleure reconnaissance d'autrui et de soi. En tout cas, cette recherche aura sans aucun doute contribué à la construction et à l'évolution de mon propre *standpoint*, de ma propre position en tant que chercheuse et en tant qu'individu. J'espère qu'elle saura mettre ses lecteur·rices sur la même voie.

---

<sup>7</sup> On pourrait parfaitement imaginer une nouvelle recherche dédiée à la comparaison intersectionnelle des représentations de genres et de sexualités dans la production littéraire d'auteurs africaines francophones et germanophones.

<sup>8</sup> Par exemple en se penchant sur la littérature publiée par des maisons d'édition *queer*, comme le Querverlag en Allemagne ou KTM éditions en France.

# Annexe I : liste des blogs référéncés par œuvre pour la critique littéraire

*Vernon Subutex* (francophone, en date du 17 janvier 2022) :

1. DELHERT Sandra, « *Vernon Subutex* de Virginie Despentes », *Lettres et caractères*, 2018, <https://www.lettres-et-caracteres.com/le-blog/vernon-subutex-de-virginie-despentes/>, consulté le 8 juin 2022.
2. « *Vernon Subutex* T.1 de Virginie Despentes », *Le Blog de Yuko*, 2015, <https://leblogdeyuko.wordpress.com/2015/09/03/vernon-subutex-t-1-de-virginie-despentes/>, consulté le 8 juin 2022.
3. VANHAUWAERT Nathalie, « *Vernon Subutex* Virginie Despentes », *Le Coin lecture de Nath*, 2016, <https://nathavh49.blogspot.com/2016/05/vernon-subutex-virginie-despentes.html>, consulté le 8 juin 2022.
4. « *Vernon Subutex* », *Lolo Leblog*, 2020, <http://www.lololeblog.com/2020/01/vernon-subutex.html>, consulté le 8 juin 2022.
5. « *Vernon Subutex* T.1 – Virginie Despentes », *Tu vas t’abîmer les yeux*, 2015, <https://tuvastabimerlesyeux.fr/2015/02/13/vernon-subutex-t1-virginie-despentes/>, consulté le 8 juin 2022 ; « *Vernon Subutex* T.2 – Virginie Despentes », *Tu vas t’abîmer les yeux*, 2015, <https://tuvastabimerlesyeux.fr/2015/07/05/vernon-subutex-t2-virginie-despentes/>, consulté le 8 juin 2022 ; « *Vernon Subutex* T.3 – Virginie Despentes », *Tu vas t’abîmer les yeux*, 2017, <https://tuvastabimerlesyeux.fr/2017/07/10/vernon-subutex-3-virginie-despentes/>, consulté le 8 juin 2022.
6. « “*Vernon Subutex* 1” de Virginie Despentes », *Les Livres d’Eve*, 2017, <https://leslivresdeve.wordpress.com/2017/07/23/vernon-subutex-1-de-virginie-despentes/>, consulté le 8 juin 2022.
7. « *Vernon Subutex*, Virginie Despentes », *Fairy Stelphique*, 2015, <https://fairystelphique.wordpress.com/2015/08/15/vernon-subutex-virginie-despentes/>, consulté le 8 juin 2022.
8. GOURDAIN Louis, VESLIN-GOURDAIN Anne, « *Vernon Subutex*, une polyphonie rock », *Textualités*, 2015, <https://textualites.wordpress.com/2015/03/12/vernon-subutex-une->

[polyphonie-rock/](#), consulté le 8 juin 2022 ; « *Vernon Subutex 2*, et le SDF devient messie ? », *Textualités*, 2015, <https://textualites.wordpress.com/2015/08/25/vernon-subutex-2-et-le-sdf-devient-messie/>, consulté le 8 juin 2022 ; « *Vernon Subutex 3* de Virginie Despentes », *Textualités*, 2017, <https://textualites.wordpress.com/2017/06/06/vernon-subutex-3-de-virginie-despentes/>, consulté le 8 juin 2022.

9. « *Vernon Subutex – Tome 1* de Virginie Despentes », *Les Nourritures littéraires*, 2019, <http://www.lesnourritureslitteraires.com/vernon-subutex-tome-1-de-virginie-despentes>, consulté le 8 juin 2022.

10. « *Vernon Subutex* de Virginie Despentes », *Lili et la vie*, <https://lilietlavie.com/vernon-subutex-de-virginie-despentes/>, consulté le 8 juin 2022 ; « *Vernon Subutex Tome 2* de Virginie Despentes », *Lili et la vie*, <https://lilietlavie.com/vernon-subutex-tome-2-de-virginie-despentes/>, consulté le 8 juin 2022.

11. « *Vernon Subutex 1* de Virginie Despentes », *Faranzuequearietta*, 2015, <https://faranzuequearietta.skyrock.com/3243111974-Vernon-Subutex-1-de-Virginie-Despentes.html>, consulté le 8 juin 2022.

12. GEDOUIN Emmanuel, « *Vernon Subutex – Virginie Despentes* », *Le Tour du nombril*, 2015, <https://letourdunombril.com/2015/05/14/vernon-subutex-virginie-despentes/>, consulté le 8 juin 2022 ; « *Vernon Subutex 2 – Virginie Despentes* », *Le Tour du nombril*, 2015, <https://letourdunombril.com/2015/06/19/vernon-subutex-2-virginie-despentes/>, consulté le 8 juin 2022.

13. PONTERY Méliissa, « *Vernon Subutex, Tome 1 • Virginie Despentes* », *Mally's Book*, 2022, <https://mallysbooks.fr/index.php/2016/06/30/vernon-subutex-tome-1/>, consulté le 8 juin 2022.

14. DI TORE Aline, « *Vernon Subutex, Virginie Despentes* », *Aline bouquine*, <https://alinebouquine.fr/vernon-subutex-virginie-despentes/>, consulté le 8 juin 2022.

15. « *Vernon Subutex 1 – Virginie Despentes* », *Edyta et sa bibliothèque*, 2017, <https://edytalectures.blogspot.com/2017/07/vernon-subutex-1-virginie-despentes.html>, consulté le 8 juin 2022.

*Das Leben des Vernon Subutex* (germanophone, en date du 18 janvier 2022) :

1. STÖNEBERG Lena, KAMMER Nicola, « *Virginie Despentes Das Leben des Vernon Subutex 1* », *Wortgelüste*, 2018, <https://wortgelueste.de/despentes-das-leben-des-vernon-subutex-1/>, consulté le 8 juin 2022.

2. BEYER Magdalena, PÜTZER Sarah, « “Der Arme mit der schönen Fresse” », *Foejetong*, 2017, <http://foejetong.com/der-arme-mit-der-schoenen-fresse>, consulté le 8 juin 2022 ; « Das Dream-Team Buttes-Chaumont », *Foejetong*, 2018, <http://foejetong.com/das-dream-team-buttes-chaumont>, consulté le 8 juin 2022 ; « Der Rausch ist vorbei – *Das Leben des Vernon Subutex 3* », *Foejetong*, 2018, <https://foejetong.com/der-rausch-ist-vorbei-das-leben-des-vernon-subutex-3>, consulté le 8 juin 2022.
3. PÜTZ Claudia, « Virginie Despentes : *Das Leben des Vernon Subutex* », *Das graue Sofa*, 2017, <https://dasgrauesofa.com/2017/10/28/virginie-despentes-das-leben-des-vernon-subutex/>, consulté le 8 juin 2022 ; « Virginie Despentes : *Das Leben des Vernon Subutex 2* », *Das graue Sofa*, 2018, <https://dasgrauesofa.com/2018/09/02/virginie-despentes-das-leben-des-vernon-subutex-2/>, consulté le 8 juin 2022 ; « Virginie Despentes : *Das Leben des Vernon Subutex 3* », *Das graue Sofa*, 2018, <https://dasgrauesofa.com/2018/10/29/virginie-despentes-das-leben-des-vernon-subutex-3/>, consulté le 8 juin 2022.
4. NAATZ Hanna, ESSER Ingrid, « [Rezension Ingrid] *Das Leben des Vernon Subutex* von Virginie Despentes », *Buchsichten*, 2018, <https://www.buchsichten.de/2018/04/rezension-ingrid-das-leben-des-vernon.html>, consulté le 8 juin 2022 ; « [Rezension Ingrid] *Das Leben des Vernon Subutex 2* von Virginie Despentes », *Buchsichten*, 2018, <https://www.buchsichten.de/2018/05/rezension-ingrid-das-leben-des-vernon.html>, consulté le 8 juin 2022 ; « [Rezension] *Das Leben des Vernon Subutex 3* von Virginie Despentes », *Buchsichten*, 2018, <https://www.buchsichten.de/2018/12/rezension-das-leben-des-vernon-subutex.html>, consulté le 8 juin 2022.
5. REICH Petra, « Virginie Despentes – *Das Leben des Vernon Subutex 1 und 2* », *Literaturreich*, 2018, <https://literaturreich.de/2018/07/22/virginie-despentes-das-leben-des-vernon-subutex-1-und-2/>, consulté le 8 juin 2022 ; « Virginie Despentes – *Das Leben des Vernon Subutex 3* », *Literaturreich*, 2018, <https://literaturreich.de/2018/10/30/virginie-despentes-das-leben-des-vernon-subutex-3/>, consulté le 8 juin 2022.
6. STROSCHE Arndt, « *Das Leben des Vernon Subutex* von Virginie Despentes », *Astrolibrium*, 2017, <https://astrolibrium.wordpress.com/2017/12/08/das-leben-des-vernon-subutex-von-virginie-despentes/>, consulté le 8 juin 2022 ; « *Das Leben des Vernon Subutex 2* von Virginie Despentes », *Astrolibrium*, 2018, <https://astrolibrium.wordpress.com/2018/06/14/das-leben-des-vernon-subutex-2-von-virginie-despentes/>, consulté le 8 juin 2022 ; « *Das Leben des Vernon Subutex 3* von Virginie Despentes », *Astrolibrium*,

2018, <https://astrolibrium.wordpress.com/2018/11/21/das-leben-des-vernon-subutex-3-von-virginie-despentes/>, consulté le 8 juin 2022.

7. HERZOG Ulrike, HEEL Heike, « Virginie Despentes : *Das Leben des Vernon Subutex* », *Klappentext*, <https://klappentextmag.de/virginie-despentes-das-leben-des-vernon-subutex/>, consulté le 8 juin 2022.

8. IBING Sabine, « *Das Leben des Vernon Subutex* von Virginie Despentes », *Literaturblog Sabine Ibing*, <http://www.sabine-ibing.ch/rezension-sabine-ibing-Das-Leben-des-Vernon-Subutex-Virginie-Despentes.htm>, consulté le 8 juin 2022 ; « *Das Leben des Vernon Subutex 2* von Virginie Despentes », *Literaturblog Sabine Ibing*, <http://www.sabine-ibing.ch/rezension-sabine-ibing-Das-Leben-des-Vernon-Subutex-2-Virginie-Despentes.htm>, consulté le 8 juin 2022.

9. « Despentes, Virginie : *Das Leben des Vernon Subutex* Vol. I – Rezension », *Erzaehl was*, 2021, <https://www.erzaehlwas.de/despentes-virginie-das-leben-des-vernon-subutex-vol-i-rezension/>, consulté le 8 juin 2022.

10. « *Das Leben des Vernon Subutex – Virginie Despentes* », *Gelesen*, 2018, <https://gelesenblog.wordpress.com/2018/01/16/das-leben-des-vernon-subutex-virginie-despentes/>, consulté le 8 juin 2022.

11. MALUCHA Jana, « Rezension : Das Ende Einer Ära – *Das Leben Des Vernon Subutex 3* von Virginie Despentes », *Books not dead*, 2018, <https://booksnotdead.wordpress.com/2018/09/29/rezension-das-leben-des-vernon-subutex-3-von-virginie-despentes/>, consulté le 8 juin 2022.

12. NAZEMI Tobias, « Virginie Despentes – *Das Leben des Vernon Subutex* (Band 1-2) », *Buchrevier*, 2018, <https://buchrevier.com/2018/08/12/virginie-despentes-das-leben-des-vernon-subutex-band-1-2/>, consulté le 8 juin 2022.

13. KUMMER Susanne Katharina, « Lesegefühl und Lebensgefühl », *Privatliteratur*, 2018, <https://privatliteratur.blog/2018/04/16/lesegefuehl-und-lebensgefuehl/>, consulté le 8 juin 2022.

*Das Mädchen, April, Jahre später* (germanophone, en date du 24 janvier 2022) :

1. MEHLHORN Daniela, « Wie viel Leid kann ein Kind ertragen ? », *Literatur Blog*, 2012, <https://www.buch-rezensionen.com/romane/wie-viel-leid-kann-ein-kind-ertragen/>, consulté le 8 juin 2022.

2. WUNDERLICH Dieter, « Angelika Klüssendorf : *Das Mädchen* », *Dieter Wunderlich*, 2018, <https://www.dieterwunderlich.de/kluessendorf-das-maedchen.htm>, consulté le 8 juin 2022.
3. HÄRTEL Stefan, « Angelika Klüssendorf, *Das Mädchen* », *Bookster HRO*, 2018, <https://booksterhro.wordpress.com/2018/02/12/angelika-kluessendorf-das-maedchen/>, consulté le 8 juin 2022 ; « Angelika Klüssendorf : *April* », *Bookster HRO*, 2018, <https://booksterhro.wordpress.com/2018/02/15/angelika-kluessendorf-april/>, consulté le 8 juin 2022 ; « Angelika Klüssendorf : *Jahre später* », *Bookster HRO*, 2018, <https://booksterhro.wordpress.com/2018/02/18/angelika-kluessendorf-jahre-spaeter/>, consulté le 8 juin 2022.
4. « *Das Mädchen* : Roman / Angelika Klüssendorf », *Jargs Blog*, 2011, <https://jargsblog.com/2011/11/10/das-madchen-roman-angelika-kluessendorf/>, consulté le 8 juin 2022.
5. MAI Adrian Thomas, « Angelika Klüssendorf – *Das Mädchen* », *Arcimboldis world*, 2018, <https://arcimboldisworld.com/2018/04/26/angelika-kluessendorf-das-maedchen/>, consulté le 8 juin 2022.
6. DELORME Sabine, « *Das Mädchen* – Angelika Klüssendorf », *Binge Reading & More*, 2014, <https://bingereader.org/2014/09/20/das-madchen-angelika-klussendorf/>, consulté le 8 juin 2022 ; « *April* – Angelika Klüssendorf », *Binge Reading & More*, 2014, <https://bingereader.org/2014/09/25/april-angelika-klussendorf-2/>, consulté le 8 juin 2022.
7. MATTHES Constanze, « Selbstbehauptung – Angelika Klüssendorf *Das Mädchen* », *Zeichen & Zeiten*, 2011, <https://zeichenundzeiten.com/2011/12/18/selbstbehauptung-angelika-klussendorf-das-madchen/>, consulté le 8 juin 2022.
8. MEYER Evelyn, « Rezension : *Jahre später* – Angelika Klüssendorf », *Literat(o)ur*, 2018, <https://literatour.blog/rezension-jahre-spaeter-angelika-kluessendorf/>, consulté le 8 juin 2022.
9. BÜTTNER Marina, « Angelika Klüssendorf : *Jahre später* Kiepenheuer & Witsch », *Literaturleuchtet*, 2018, <https://literaturleuchtet.wordpress.com/2018/04/09/angelika-kluessendorf-jahre-spaeter-kiepenheuer-witsch/>, consulté le 8 juin 2022.
10. IBING Sabine, « *Jahre später* von Angelika Klüssendorf – Rezension », *Literaturblog Sabine Ibing*, <https://literaturblog-sabine-ibing.blogspot.com/p/jahre-spaeter-von-angelika-klussendorf.html>, consulté le 8 juin 2022.
11. KNÖSS Gerald, « Angelika Klüssendorf : *Das Mädchen* (2011) », *Buch- und Filmverarbeitungsmaschine*, 2014, <https://lesensehendenken.wordpress.com/2014/07/15/angelika-klussendorf-das-madchen-2011/>, consulté le 8 juin 2022.



12. GIESE Linus, « *April – Angelika Klüssendorf* », *Buzzaldrins Bücher*, 2014, <http://buzzaldrins.de/2014/09/12/april-angelika-klussendorf/>, consulté le 8 juin 2022.
13. MASUCK Jacqueline, « Angelika Klüssendorf. april », *masuko13*, 2014, <https://masuko13.wordpress.com/2014/08/21/angelika-klussendorf-april/>, consulté le 8 juin 2022.
14. « Angelika Klüssendorf : *April* (2014) », *Buchpost*, 2014, <https://buchpost.wordpress.com/2014/09/05/angelika-klussendorf-april-2014/>, consulté le 8 juin 2022.
15. « Angelika Klüssendorf : *Das Mädchen* », *Stumme Erzähler*, 2012, <https://stumme-erzaehler.blogspot.com/2012/03/angelika-klussendorf-das-madchen.html>, consulté le 8 juin 2022.

*Schoßgebete* (germanophone, en date du 25 janvier 2022) :

1. « Charlotte Roche : *Schoßgebete* », *Aus.gelesen*, 2011, <https://radiergummi.wordpress.com/2011/08/28/charlotte-roche-schosgebete/>, consulté le 8 juin 2022.
2. KLEPP Edda, « [Rezension] *Schoßgebete* – Charlotte Roche », *Töfte Texte*, 2017, <https://www.toefte-texte.de/rezension-schosgebete-charlotte-roche/>, consulté le 8 juin 2022.
3. WUNDERLICH Dieter, « Charlotte Roche : *Schoßgebete* », *Dieter Wunderlich*, 2011, <https://www.dieterwunderlich.de/Roche-schosgebete.htm>, consulté le 8 juin 2022.
4. DOTTERWEICH Leona, « [Lesenswert] *Schoßgebete* von Charlotte Roche ! », *Leonas Lalaland*, 2019, <http://leonas-lalaland.de/2019/05/28/lesenswert-schosgebete-von-charlotte-roche/>, consulté le 8 juin 2022.
5. « Buchrezension Nr. 52 : Charlotte Roche, *Schoßgebete* », *Nachtschwärmer Philipp*, 2016, <http://www.nachtschwaermerphilipp.de/wordpress/2016/06/04/buchrezension-nr-xx-charlotte-roche-schosgebete/>, consulté le 8 juin 2022.
6. « *Schoßgebete* », *Mädchenblog*, 2011, <https://web.archive.org/web/20120101160417/http://maedchenblog.blogspot.de/2011/09/05/schosgebete/>, consulté le 8 juin 2022.
7. BÖHM Frank, « Charlotte Roche : *Schoßgebete* – Über die Kunst, durchgängig langweilige Bücher zu schreiben », *Franks gesammeltes Halbwissen*, 2011, <https://www.frankshalbwissen.de/2011/08/14/charlotte-roche-schosgebete/>, consulté le 8 juin 2022.



8. SCHMELMER Sabine, « *Schoßgebete* – Die Fortsetzung der *Feuchtgebiete* von Charlotte Roche », *Sabienes Traumwelten*, 2011, <https://sabienes.de/schosgebete/>, consulté le 8 juin 2022.
9. « Rezension : *Schoßgebete* (Charlotte Roche) », *Am Meer ist es wärmer*, 2011, <http://misteraufziehvogel.blogspot.com/2011/10/>, consulté le 8 juin 2022.
10. KÜHNE Andreas, « Lesenswert : *Schoßgebete* von Charlotte Roche (Rezension) », *Love it, change it or leave it!*, 2012, <http://love-change-leave.blogspot.com/2012/10/schossgebete-charlotte-roche.html>, consulté le 8 juin 2022.

# Annexe II : Récapitulatif de l'analyse littéraire des critiques (Chapitre 8)

|                                | Espace francophone  |  | Espace germanophone   |   |
|--------------------------------|---|--|---|---|
|                                | Babelio   | Blogs  | Lovelybooks   | Blogs   |
| <i>Vernon Subutex</i>          | <p><b><u>iris29</u></b> (♀) :<br/> <b>Lisant, effet-personne (instance dominante)</b> : auteure-personnage, ton de la critique ;<br/>           Lectant ;<br/>           Lu superficiel</p> <p>Forte sympathie : émotions explicites</p> <p>Transposabilité au niveau des habitudes de lecture ;<br/>           Transposabilité au niveau intime : implication envers autrui (lien avec le <i>care</i>)</p> | <p><b><u>Le Tour du nombril, Emmanuel Gédouin</u></b> (♂) :<br/> <b>Lectant</b> : ramène les personnages aux intentions du roman<br/>           Lisant : description émotionnellement chargée</p> <p><b>Empathie</b> dans la nostalgie (<b>procédé émotionnel dominant</b>) ;<br/>           Sympathie</p> <p>Transposition superficielle (nostalgie du passé) ;<br/>           Pas d'implication future</p> | <p><b><u>rallus</u></b> (♂) :<br/>           Lectant, effet-personnel : terme générique du lecteur</p> <p>Pas de procédés émotionnels identifiables</p> <p>Transposabilité en dehors des limites du texte ;<br/>           Écho à d'autres lectures, mais pas d'implication personnelle</p> | <p><b><u>Astrolibrium, Arndt Stroscher</u></b> (♂) :<br/> <b>Lisant</b> : auteure-personnage, quasi-analogie avec les personnages ;<br/>           Lectant : contexte de production</p> <p>Sympathie ;<br/> <b>Empathie</b> face à une situation émotionnellement chargée</p> <p>Transposabilité en dehors des limites du texte mais sur la base empathique<br/>           Implication : littérature est une solution aux maux de société</p> |
| <b>Trilogie A. Klüssendorf</b> | <p><b><u>lessorcieres</u></b> (♀) :<br/> <b>Lectant</b> : commentaires stylistiques ;<br/>           Désir du <b>lisant</b> entravé par les choix narratifs</p>   | -  | <p><b><u>coffee2go</u></b> (♀) :<br/> <b>Lectant</b> : commentaires stylistiques ;<br/>           Lisant, effet-personne</p>  | <p><b><u>Masuko13, Jacqueline Masuck</u></b> (♀) :<br/> <b>Lisant</b> (effet-personne) influe fortement sur le lectant, néanmoins présent</p>   |

|                    |  |   |  |  |
|--------------------|--|---|--|--|
|                    | <p>Désir de sympathie, voire d'empathie</p> <p>Transposabilité superficielle en dehors des limites du texte ;<br/>Échec de l'écho à une expérience personnelle dans le milieu professionnel</p>  |   | <p><b>Sympathie ;</b><br/>Empathie superficielle</p> <p>Aucune transposabilité</p>   | <p><b>Sympathie</b> clairement identifiable comme disposition positive ;<br/><b>Empathie</b></p> <p>Transposabilité superficielle (nostalgie du passé) ;<br/>Pas d'implication future</p>  |
| <i>Schoßgebete</i> | <p><b>lagier</b> (♂) :<br/><b>Lectant</b> : ingérences dans le texte ;<br/>Lisant : ingérences dans le texte, auteure-personnage</p> <p>Sympathie : émotions peu explicites</p> <p>Transposabilité attachée au texte, probablement non durable car conscience du texte</p> | - | <p><b>Kittie</b> (♂) :<br/><b>Lectant</b> : intentions de l'auteure et logique prescriptive ;<br/>Lisant superficiel</p> <p><b>Empathie esthétique ;</b><br/>Sympathie très discrète</p> <p>Transposabilité en dehors des limites du texte, par rapport à des thématiques sociétales ;<br/>Implication pour la mise en scène en tant qu'utilisateur du réseau socionumérique</p> | <p><b>Mädchenblog, dodo</b> (♀) :<br/><b>Lisant</b> : ton de la critique, auteure-personnage, effet-personne ;<br/>Lectant : métacritique</p> <p><b>Sympathie ;</b><br/>Courte empathie par rapport à la posture féministe</p> <p>Transposabilité à la fois intime et en dehors des limites du texte : livre l'intimité de son engagement féministe (contradictions et angles morts)<br/>Implication politique</p> |

# Bibliographie<sup>1</sup>

## Corpus principal

DESPENTES Virginie, *Vernon Subutex 1* [2015], Paris, Livre de Poche, 2017.

DESPENTES Virginie, *Vernon Subutex 2* [2015], Paris, Livre de Poche, 2018.

DESPENTES Virginie, *Vernon Subutex 3* [2017], Paris, Livre de Poche, 2018.

KLÜSSENDORF Angelika, *Das Mädchen*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2011.

KLÜSSENDORF Angelika, *La Fille sans nom* [2011], trad. MATHIEU François et MATHIEU Régine, Paris, Presses de la Cité, 2015.

KLÜSSENDORF Angelika, *April*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2014.

KLÜSSENDORF Angelika, *April* [2014], trad. MATHIEU François et MATHIEU Régine, Paris, Presses de la Cité, 2016.

KLÜSSENDORF Angelika, *Jahre später*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2018.

ROCHE Charlotte, *Schoßgebete*, München, Piper, 2011.

ROCHE Charlotte, *Petites morts* [2011], trad. HERR Sophie Andrée, Paris, Flammarion, 2013.

## Corpus secondaire

ANGOT Christine, *Un amour impossible* suivi de *Conférence à New York*, Paris, J'ai lu, 2016.

BOURAOUI Nina, *Garçon manqué* [2000], Paris, Livre de Poche, 2018.

BOURAOUI Nina, *Tous les hommes désirent naturellement savoir* [2018], Paris, Livre de Poche, 2020.

ERNAUX Annie, *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, 2016.

JELINEK Elfriede, *Gier. Ein Unterhaltungsroman* [2000], Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2017.

---

<sup>1</sup> La catégorisation de la présente bibliographie suit à la fois des critères de fond et de forme. Aux œuvres romanesques mobilisées succèdent les ouvrages critiques qui touchent aux grands domaines de mon travail de recherche. Par la suite, j'ai trié les références selon les thématiques et l'ordre dans lequel elles sont abordées dans l'ensemble du travail. Enfin, la bibliographie se conclut avec les formats particuliers.

JELINEK Elfriede, *Avidité : roman de divertissement* [2000], trad. OLIVEIRA Claire de, Paris, Points, 2006.

KOESE Tizia, *Granatapfelsplitter*, Bremen, Sujet Verlag, 2010.

ROCHE Charlotte, *Mädchen für alles*, München, Piper, 2015.

SLIMANI Leïla, *Chanson douce*, Paris, Gallimard, 2016.

WODIN Natascha, *Irgendwo in diesem Dunkel*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2018.

## **Autres œuvres romanesques mentionnées**

DESPENTES Virginie, *Apocalypse bébé*, Paris, Grasset, 2010.

HEIN Christoph, *Der fremde Freund : Drachenblut*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2012.

ROCHE Charlotte, *Feuchtgebiete*, Köln, DuMont, 2008.

## **Littératures (général)**

BASSLER Moritz, SCHUMACHER Eckhard, « Einleitung », dans BASSLER Moritz et SCHUMACHER Eckhard (éds.), *Handbuch Literatur & Pop*, Berlin ; Boston, De Gruyter, 2019, p. 1-28.

GEFEN Alexandre, *Réparer le monde : la littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Corti, 2017.

HERRMANN Leonhard, HORSTKOTTE Silke, *Gegenwartsliteratur : eine Einführung*, Heidelberg, J.B. Metzler, 2016.

KAUER Katja, *Queer lesen : Anleitung zu Lektüren jenseits eines normierten Textverständnisses*, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2019.

LAVOCAT Françoise, « La fiction au risque des polémiques », dans THOURET Clotilde (éd.), *Littérature et polémiques*, Paris, SFLGC, 2021, p. 61-76.

ROHDE Carsten, « Ästhetische Debatten im literaturpolitischen Feld der Gegenwart – Ein Überblick in acht Schlaglichtern », dans DI ROSA Valentina et RÖHNERT Jan (éds.), *Im Hier und Jetzt : Konstellationen der Gegenwart in der deutschsprachigen Literatur seit 2000*, Köln, Böhlau Verlag, 2019, p. 71-83.

SCHUMACHER Eckhard, « Gerade Eben Jetzt – Schreibweisen der Gegenwart », dans BASSLER Moritz et SCHUMACHER Eckhard (éds.), *Handbuch Literatur & Pop*, Berlin ; Boston, De Gruyter, 2019, p. 165-183.

THOURET Clotilde, « Introduction. Pour un comparatisme littéraire des polémiques », dans THOURET Clotilde (éd.), *Littérature et polémiques*, Paris, SFLGC, 2021, p. 9-24.

TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique, « Theoretical Introduction », dans DZIUB Nikol et TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique (éds.), *Comparative Literature in Europe : Challenges and Perspectives*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2019, p. 1-13.

ZENETTI Marie-Jeanne, BUJOR Flavia, COSTE Marion, PAULIAN Claire, RUNDGREN Heta, TURBIAU Aurore, « Situer la théorie et les pratiques de recherche en études littéraires » [en ligne], *Fabula-LhT*, n° 26, 2021, <https://www.fabula.org:443/lht/26/introduction.html>, consulté le 23 février 2022.

## Littératures (corpus)

AUSINA Anne-Julie, *Performer la femme sauvage, entre chienne et louve : itinéraire d'une lectrice de Virginie Despentes et de Clarissa Pinkola Estés*, thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2014.

BRICCO Elisa, « Considérations sur *Vernon Subutex* de Virginie Despentes : “formes de vie”, implication et engagement oblique » [en ligne], *COntEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 22, 2019, <http://journals.openedition.org/contextes/7087>, consulté le 16 avril 2020.

CHAMAYOU-KUHN Cécile, « Pour une dé-figuration du politique par la négation de l'intime féminin ? *Lust* et *Avidité* d'Elfriede Jelinek » [en ligne], *Le Texte étranger*, n° 8, 2010, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02302341>, consulté le 14 juin 2022.

GRABIENSKI Olaf, KÜHNE Bernd, SCHÖNERT Jörg, « Stimmen-Wirrwarr ? Zur Relation von Erzählerin- und Figuren-Stimmen in Elfriede Jelineks Roman *Gier* », dans BLÖDORN Andreas, LANGER Daniela et SCHEFFEL Michael (éds.), *Stimme(n) im Text : Narratologische Positionsbestimmungen*, Berlin ; New York, De Gruyter, 2008, p. 195-232.

RUNDGREN Heta, *Vers une théorie du roman postnormâle. Féminisme, réalisme et conflit sexuel chez Doris Lessing, Märta Tikkanen, Stieg Larsson et Virginie Despentes*, thèse de doctorat, Université Paris 8, 2016.

SPIERS Emily, « The Long March through the Institutions : From Alice Schwarzer to Pop Feminism and the New German Girls », *Oxford German Studies*, vol. 43, n° 1, 2014, p. 69-88.

VOLKHAUSEN Petra, « Female Madness in the Age of Neo-Liberalism in Charlotte Roche's Novels *Wetlands* and *Wrecked* », *Seminar : A Journal of Germanic Studies*, vol. 53, n° 1, University of Toronto Press, 2017, p. 68-84.

## **Féminismes et intersectionnalité**

BEAUVOIR Simone de, *Le Deuxième Sexe : les faits et les mythes* [1949], Paris, Gallimard, 2012.

BILGE Sirma, « Plaidoyer pour une intersectionnalité critique non blanchie », dans ROCA I ESCODA Marta, FASSA Farinaz et LEPINARD Éléonore (éds.), *L'Intersectionnalité : enjeux théoriques et politiques*, Paris, La Dispute, 2016, p. 75-102.

BRUGERE Fabienne, *On ne naît pas femme, on le devient*, Paris, Stock, 2019.

CHOLLET Mona, *Sorcières : la puissance invaincue des femmes*, Paris, Zones, 2018.

DESPENTES Virginie, *King Kong théorie* [2006], Paris, Livre de Poche, 2007.

DEVRIENDT Emilie, MONTE Michèle, SANDRE Marion, « Analyse du discours et catégories "raciales" : problèmes, enjeux, perspectives », *Mots. Les langages du politique*, vol. 116, n° 1, E.N.S. Éditions, 2018, p. 9-37.

FERRARESE Estelle, « bell hooks et le politique : la lutte, la souffrance et l'amour », *Recherches féministes*, vol. 25, n° 1, 2012, p. 183-201.

FLASSPÖHLER Svenja, *Die potente Frau : für eine neue Weiblichkeit*, Berlin, Ullstein, 2018.

FRAISSE Geneviève, « À rebours. Préface », dans PATEMAN Carole, *Le Contrat sexuel*, Paris, La Découverte ; Institut Émile du Châtelet, 2010, p. 5-12.

GRUBNER Barbara, BIRKLE Carmen, HENNINGER Annette, « Freiheit. Zur Problematik eines großen Begriffs und der Notwendigkeit, ihn (gerade jetzt) nicht aufzugeben », dans GRUBNER Barbara, BIRKLE Carmen et HENNINGER Annette (éds.), *Feminismus und Freiheit : geschlechterkritische Neuaneignungen eines umkämpften Begriffs*, Sulzbach/Taunus, Ulrike Helmer Verlag, 2016, p. 7-48.

KAUER Katja, *Popfeminismus ! Fragezeichen ! eine Einführung*, Berlin, Frank & Timme, 2009.

KNAPP Gudrun-Axeli, *Zum Problem der Radikalität in der feministischen Wissenschaft*, Oldenburg, Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg, 1990.

LENZ Ilse (éd.), *Die neue Frauenbewegung in Deutschland : Abschied vom kleinen Unterschied. Eine Quellensammlung*, Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften, 2010.

LINKERHAND Koschka (éd.), *Feministisch streiten : Texte zu Vernunft und Leidenschaft unter Frauen*, Berlin, Querverlag, 2018.

MACE Éric, *L'Après-patriarcat*, Paris, Seuil, 2015.

MAURER Susanne, « Freiheit zum Dissens? Dissens als “hot issue” und Gradmesser von “Freiheit” am Beispiel emanzipatorischer Bewegungen und Bestrebungen », dans GRUBNER Barbara, BIRKLE Carmen et HENNINGER Annette (éds.), *Feminismus und Freiheit : geschlechterkritische Neuaneignungen eines umkämpften Begriffs*, Sulzbach/Taunus, Ulrike Helmer Verlag, 2016, p. 50-73.

MÖSER Cornelia, *Féminismes en traductions : théories voyageuses et traductions culturelles*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2013.

PATEMAN Carole, *Le Contrat sexuel* [1988], trad. NORDMANN Charlotte, Paris, La Découverte ; Institut Émile du Châtelet, 2010.

REVAULT D'ALLONNES Chantal, *Patriarcat : fin de partie*, Paris, Harmattan, 2015.

TAHATA Yumiko, « Définir “les Français”, une question de race? Analyse des formes de racisation dans les débats parlementaires sur la nationalité et l'immigration (1981-2012) », *Mots. Les langages du politique*, vol. 116, n° 1, E.N.S. Éditions, 2018, p. 39-54.

THÜRMER-ROHR Christina, « Aus der Täuschung in die Ent-täuschung - Zur Mittäterschaft von Frauen », *Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis*, vol. 6, n° 8, 1983, p. 11-25.

WILLIAMS CRENSHAW Kimberlé, « Les “voyages de l'intersectionnalité” », trad. CAILLEAUD Aurélie, dans ROCA I ESCODA Marta, FASSA Farinaz et LEPINARD Éléonore (éds.), *L'Intersectionnalité : enjeux théoriques et politiques*, Paris, La Dispute, 2016, p. 29-51.

WOOLF Virginia, *Une chambre à soi* [1929], trad. MALRAUX Clara, Paris, 10/18, 2001.

## **Féminités, féminismes, littératures et arts**

BARTHELMEBS-RAGUIN Hélène, *De la construction des identités féminines : regards sur la littérature francophone de 1950 à nos jours*, thèse de doctorat, Université de Haute-Alsace, 2012.



BERTHU-COURTIVRON Marie-Françoise, POMEL Fabienne, « Introduction », dans BERTHU-COURTIVRON Marie-Françoise et POMEL Fabienne (éds.), *Le Genre en littérature : les reconfigurations Masculin/Féminin du Moyen Âge à l'extrême contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021, p. 9-14.

BOISCLAIR Isabelle, DUSSAULT FRENETTE Catherine, « Avant-propos », dans BOISCLAIR Isabelle et DUSSAULT FRENETTE Catherine (éds.), *Femmes désirantes : art, littérature, représentations*, Montréal, Remue-ménage, 2013, p. 11-23.

HEINICH Nathalie, *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.

MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, p. 6-18.

OLIVESI Aurélie, « Male gaze » [en ligne], dans *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2021, <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/male-gaze/>, consulté le 30 août 2021.

POMEL Fabienne, « Au-delà de la binarité : les “régimes de genre” en littérature », dans BERTHU-COURTIVRON Marie-Françoise et POMEL Fabienne (éds.), *Le Genre en littérature : les reconfigurations Masculin/Féminin du Moyen Âge à l'extrême contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021, p. 15-29.

REGGIANI Christelle, « Depuis 1980 », dans REID Martine (éd.), *Femmes et littérature : une histoire culturelle II*, Paris, Gallimard, 2020, p. 426-472.

TOMICHE Anne, « Littérature et études de genre : un champ (de) polémique(s) », dans THOURET Clotilde (éd.), *Littérature et polémiques*, Paris, SFLGC, 2021, p. 115-130.

## **Ouvrages ou contributions philosophiques et théoriques**

ARENDRT Hannah, *Vita activa oder Vom tätigen Leben* [1958], München, Piper, 1994.

BENASAYAG Miguel, *Le Mythe de l'individu* [1998], trad. WEINFELD Anne, Paris, La Découverte, 2004.

BORSCHÉ Tilman, KAULBACH Friedrich, « Leib, Körper » [en ligne], dans RITTER Joachim, GRÜNDER Karlfried et GABRIEL Gottfried (éds.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*

online, Basel, Schwabe Verlag, 2017, <https://schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/openurl?id=doi%3A10.24894%2FHWPPh.5238>, consulté le 14 janvier 2022.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique* [1972], Paris, Gallimard, 1976.

FRASER Nancy, « Soziale Gerechtigkeit im Zeitalter der Identitätspolitik. Umverteilung, Anerkennung und Beteiligung », dans FRASER Nancy et HONNETH Axel, *Umverteilung oder Anerkennung? Eine politisch-philosophische Kontroverse*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, p. 15-128.

HALLET Wolfgang, « Methoden kulturwissenschaftlicher Ansätze : *Close Reading* und *Wide Reading* », dans NÜNNING Vera et NÜNNING Ansgar (éds.), *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse : Ansätze - Grundlagen - Modellanalysen*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2010, p. 293-315.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Phänomenologie des Geistes* [1807], Stuttgart, Reclam, 1987.

HONNETH Axel, *Kampf um Anerkennung : zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992.

HONNETH Axel, *Das Ich im Wir : Studien zur Anerkennungstheorie*, Berlin, Suhrkamp, 2010.

LE BLANC Guillaume, *Les Maladies de l'homme normal*, Bègles, Éditions du Passant, 2004.

LINK Jürgen, *Versuch über den Normalismus : wie Normalität produziert wird*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1997.

MOUFFE Chantal, « Politique et agonisme », *Rue Descartes*, vol. 67, n° 1, Collège international de philosophie, 2010, p. 18-24.

RECKWITZ Andreas, *Die Gesellschaft der Singularitäten : zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin, Suhrkamp, 2017.

## **Normes d'apparence et (hétéro)sexualité**

CHOLLET Mona, *Beauté fatale : les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, La Découverte, 2015.

DETREZ Christine, SIMON Anne, *À leur corps défendant : les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Seuil, 2006.

- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité : l'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.
- FOUCAULT Michel, *La Sexualité* suivi de *Le Discours de la sexualité*, Paris, EHESS ; Gallimard ; Seuil, 2018.
- GOYON Marie, « L'équivoque de la féminité », dans BOËTSCH Gilles, LE BRETON David, POMAREDE Nadine, ANDRIEU Bernard et VIGARELLO Georges (éds.), *La Belle Apparence*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 298-308.
- HAHMANN Julia, « Der "deviante" Körper : die Verhandlung des weiblichen Körpers in alltäglichen Kleidungspraktiken medialer Selbstinszenierung », *GENDER – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft*, vol. 10, n° 3, 2018, p. 24-38.
- HUBIER Sébastien, TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique, « Les fantasmes de l'hypercorps », dans HUBIER Sébastien et TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique (éds.), *Corps pop*, Reims, Épure, 2018, p. 9-29.
- JULIEN Mariette, « La quête d'authenticité : fondement éthique de la mode féminine », dans DION Michel et JULIEN Mariette (éds.), *Éthique de la mode féminine*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 41-63.
- LASCAULT Gilbert, *Figurées, défigurées : petit vocabulaire de la féminité représentée* [1977], Paris, Félin, 2008.
- LAVIGNE Julie, PIAZZESI Chiara, « Femmes et pouvoir érotique », *Recherches féministes*, vol. 32, n° 1, 2019, p. 1-18.
- LE BRETON David, « D'une tyrannie de l'apparence : corps de femmes sous contrôle », dans DION Michel et JULIEN Mariette (éds.), *Éthique de la mode féminine*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 3-26.
- MCRROBBIE Angela, « L'ère des *top girls* : les jeunes femmes et le nouveau contrat sexuel » [2008], trad. MALBOIS Fabienne et VARILEK Petra, *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 28, n° 1, Antipodes, 2009, p. 14-34.
- MONNOT Catherine, *Petites filles d'aujourd'hui : l'apprentissage de la féminité*, Paris, Autrement, 2009.
- SZMORHUN Arletta, « Literarische Inszenierungen von Prostituiertenfiguren in Hans Falladas *Der Alpdruck* und Hans Werner Richters *Du sollst nicht töten* », dans CLASSEN Albrecht, BRYLLA Wolfgang Damian et KOTIN Andrey (éds.), *Eros und Logos : literarische Formen des*

*sinnlichen Begehrens in der (deutschsprachigen) Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2018, p. 236-250.

## Conjugalité

BEAUFAYS Sandra, « Liebe zum Schicksal? Symbolische Gewalt im Übergang von der Paarbeziehung zur Elternschaft », *GENDER – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft*, vol. 8, n° 2, 2016, p. 118-134.

BEHRENS Roger, « Die Endgültigkeit der Gefühle : Kritische Bemerkungen über Liebe », *Das Argument*, vol. 273, n° 5-6, 2007, p. 52-73.

BOZON Michel, « Orientations intimes et constructions de soi. Pluralité et divergences dans les expressions de la sexualité », *Sociétés contemporaines*, vol. 41-42, n° 1-2, Presses de Sciences Po, 2001, p. 11-40.

BOZON Michel, « Sexualité et conjugalité », dans BLÖSS Thierry (éd.), *La Dialectique des rapports hommes-femmes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 239-259.

BOZON Michel, *Pratique de l'amour : le plaisir et l'inquiétude*, Paris, Payot, 2016.

BRÜCKNER Margrit, « Geschlechterverhältnisse im Spannungsfeld von Liebe, Fürsorge und Gewalt », dans BRÜCKNER Margrit et BÖHNISCH Lothar (éds.), *Geschlechterverhältnisse : gesellschaftliche Konstruktionen und Perspektiven ihrer Veränderung*, Weinheim ; München, Juventa, 2001, p. 119-178.

COENEN-HUTHER Josette, « Dominance et égalité dans les couples », *Cahiers du Genre*, n° 1, Harmattan, 2001, p. 179-204.

DETREZ Christine, « Conjugalisme et familialisme de l'immoral chez les romancières contemporaines », dans CLEMENT Murielle Lucie et VAN WESEMAEL Sabine (éds.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Harmattan, 2008, p. 333-341.

GARCIA Marie-Carmen, « “La crise du milieu de vie” comme principe explicatif de l'infidélité conjugale », dans NEYRAND Gérard (éd.), *Faire couple, une entreprise incertaine : tensions et paradoxes du couple moderne*, Toulouse, Érès, 2020, p. 65-80.

GATHER Claudia, « Zu einigen Begrifflichkeiten: Geschlechtsrollen und Weiblichkeitsmythen », dans HAHN Kornelia et KOPPETSCH Cornelia (éds.), *Soziologie des Privaten*, Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften, 2011, p. 53-69.

HILLENKAMP Sven, *Das Ende der Liebe: Gefühle im Zeitalter unendlicher Freiheit*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2009.

HIRSCHAUER Stefan, « Geschlechts(in)differenz und geschlechts(un)gleichen Paaren. Zur Geschlechterunterscheidung in intimen Beziehungen », dans RUSCONI Alessandra, WIMBAUER Christine, MOTAKEF Mona, KORTENDIEK Beate et BERGER Peter A. (éds.), *Paare und Ungleichheit(en): eine Verhältnisbestimmung*, Opladen; Berlin; Toronto, Barbara Budrich, 2013, p. 37-56.

ILLOUZ Eva, *Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*, Berkeley; Los Angeles; London, University of California Press, 1997.

ILLOUZ Eva, *Die neue Liebesordnung: Frauen, Männer und Shades of Grey*, trad. ADRIAN Michael, Berlin, Suhrkamp, 2013.

JURCZYK Karin, « Individualisierung und Zusammenhalt: Neuformierungen von Geschlechterverhältnissen in Erwerbsarbeit und Familie », dans BRÜCKNER Margrit et BÖHNISCH Lothar (éds.), *Geschlechterverhältnisse: gesellschaftliche Konstruktionen und Perspektiven ihrer Veränderung*, Weinheim; München, Juventa, 2001, p. 11-37.

KOPPETSCH Cornelia, BURKART Günter, *Die Illusion der Emanzipation: zur Wirksamkeit latenter Geschlechternormen im Milieuvvergleich*, Konstanz, Universitätsverlag Konstanz, 1999.

LENZ Karl, *Soziologie der Zweierbeziehung: eine Einführung*, Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften, 2009.

MAIER Maja S., « Eigengeschichten von homosexuellen Paaren », dans LENZ Karl (éd.), *Frauen und Männer: zur Geschlechtstypik persönlicher Beziehungen*, Weinheim; München, Juventa, 2003, p. 183-206.

NEYRAND Gérard, *L'Amour individualiste*, Toulouse, Érès, 2018.

NEYRAND Gérard, « Le couple hypermoderne ou l'avenir d'une illusion », dans NEYRAND Gérard (éd.), *Faire couple, une entreprise incertaine: tensions et paradoxes du couple moderne*, Toulouse, Érès, 2020, p. 17-36.

RUSCONI Alessandra, WIMBAUER Christine, « Einleitung », dans RUSCONI Alessandra, WIMBAUER Christine, MOTAKEF Mona, KORTENDIEK Beate et BERGER Peter A. (éds.), *Paare*

*und Ungleichheit(en) : eine Verhältnisbestimmung*, Opladen ; Berlin ; Toronto, Barbara Budrich, 2013, p. 10-36.

SANTELLI Emmanuelle, « Faire couple aujourd’hui chez les jeunes », dans NEYRAND Gérard (éd.), *Faire couple, une entreprise incertaine : tensions et paradoxes du couple moderne*, Toulouse, Érès, 2020, p. 163-191.

WEIBEL Fleur, « Worin die Ehe besteht. Eine Rekonstruktion der staatlichen Anrufung von Liebespaaren auf dem Standesamt », *GENDER – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft*, vol. 8, n° 1, 2016, p. 43-58.

## Maternité

BADINTER Elisabeth, *L’Amour en plus : histoire de l’amour maternel (XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)* [1980], Paris, Flammarion, 1981.

BADINTER Elisabeth, *Le Conflit : la femme et la mère*, Paris, Flammarion, 2010.

CAMMARERI Corinne, *Altérité, maternité création chez les écrivains du XX<sup>e</sup> siècle à nos jours*, thèse de doctorat, Université Paris Diderot, 2010.

CARDI Coline, QUAGLIARIELLO Chiara, « Corps maternel », dans RENNES Juliette (éd.), *Encyclopédie critique du genre : corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2016, p. 170-182.

CHAUDET Chloé, *J’ai décidé de ne pas être mère*, Paris, Iconoclaste, 2021.

DONATH Orna, « “Je n’aurais pas dû avoir d’enfants...” : une analyse sociopolitique du regret maternel » [2015], trad. EGO Catherine, *Sociologie et sociétés*, vol. 49, n° 1, 2017, p. 179-201.

DONATH Orna, *Le Regret d’être mère* [2016], trad. COULIN Marianne, Paris, Odile Jacob, 2019.

DOV HERCENBERG Bernard, « Le mythe de Déméter et la tension entre la séparation tentée et la séparation impossible », *Archives de Philosophie*, vol. 68, n° 1, Centre Sèvres, 2005, p. 95-105.

ELIACHEFF Caroline, HEINICH Nathalie, *Mères-filles : une relation à trois*, Paris, Livre de Poche, 2003.

MADI Malika, *Maternité et littérature : création et procréation*, Paris, Éditions du Cygne, 2017.

MEYER Sandra Annika, *Grenzenlose Mutterliebe? Die Mutter als Alteritätsfigur in ausgewählten transkulturellen Familiennarrativen der Gegenwartsliteratur : Aglaja Veteranyi, Zsuzsa Bánk, SAID*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2019.

RICH Adrienne, *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution* [1976], New York ; London, W. W. Norton & Company, 1995.

SCHLICHT Corinna, « Das Narrativ “natürlicher” Mutterliebe und Mütterlichkeit in Literatur und Film », *GENDER – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft*, vol. 8, n° 1, 2016, p. 108-123.

VINKEN Barbara, *Die deutsche Mutter : der lange Schatten eines Mythos*, Frankfurt am Main, Fischer, 2007.

WALTER Barbara, *La Défaite des mères*, Paris, Desclée de Brouwer, 1994.

WEEDON Chris, « Power and Powerlessness. Mothers and Daughters in Postwar German and Austrian Literature », dans GIORGIO Adalgisa (éd.), *Writing Mothers and Daughters : Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, Oxford ; New York, Berghahn Books, 2002, p. 215-250.

## **Vieillesse**

BILLE Michel, MARTZ Didier, *La Tyrannie du Bienveillir : vieillir et rester jeune* [2010], Toulouse, Érès, 2018.

BRÜNS Elke, « Alle aktivattraktiv und keiner arm », dans REITINGER Elisabeth, VEDDER Ulrike et CHIANGONG Mforbe Pepetual (éds.), *Alter und Geschlecht : soziale Verhältnisse und kulturelle Repräsentationen*, Wiesbaden, Springer VS, 2018, p. 25-40.

BUBLITZ Hannelore, « Himmlische Körper oder wenn der Körper den Geist aufgibt. Zur performativ produzierten Hinfälligkeit des Körpers », dans MEHLMANN Sabine et RUBY Sigrid (éds.), « *Für Dein Alter siehst Du gut aus !* » : von der Un/Sichtbarkeit des alternden Körpers im Horizont des demographischen Wandels. *Multidisziplinäre Perspektiven*, Bielefeld, transcript, 2010, p. 33-50.

CARADEC Vincent, *Sociologie de la vieillesse et du vieillissement*, Paris, Armand Colin, 2012.

HALLER Miriam, « “Unwürdige Greiserinnen”. “Ageing trouble” im literarischen Text », dans HARTUNG Heike (éd.), *Alter und Geschlecht : Repräsentationen, Geschichten und Theorien des Alter(n)s*, Bielefeld, transcript, 2005, p. 45-63.

HARTUNG Heike, « Zwischen Verfalls- und Erfolgsgeschichte. Zwiespältige Wahrnehmungen des Alter(n)s », dans HARTUNG Heike (éd.), *Alter und Geschlecht : Repräsentationen, Geschichten und Theorien des Alter(n)s*, Bielefeld, transcript, 2005, p. 7-18.

HÖPPNER Grit, *Alt und schön : Geschlecht und Körperbilder im Kontext neoliberaler Gesellschaften*, Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften, 2011.

KIEFER Cécile, « Ménopausées », dans DORLIN Elsa (éd.), *Feu ! Abécédaire des féminismes présents*, Montreuil, Libertalia, 2021, p. 395-402.

MAIERHOFER Roberta, « Der gefährliche Aufbruch zum Selbst : Frauen, Altern und Identität in der amerikanischen Kultur. Eine anokritische Einführung », dans PASERO Ursula, BACKES Gertrud et SCHROETER Klaus R. (éds.), *Altern in Gesellschaft : Ageing, Diversity, Inclusion*, Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften, 2007, p. 111-127.

MEHLMANN Sabine, RUBY Sigrid, « Einleitung : “Für Dein Alter siehst Du gut aus !” Körpernormierungen zwischen Temporalität und Medialität », dans MEHLMANN Sabine et RUBY Sigrid (éds.), « *Für Dein Alter siehst Du gut aus !* » : von der Un/Sichtbarkeit des alternden Körpers im Horizont des demographischen Wandels. *Multidisziplinäre Perspektiven*, Bielefeld, transcript, 2010, p. 9-31.

RENNES Juliette, « Âge », dans RENNES Juliette (éd.), *Encyclopédie critique du genre : corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2016, p. 42-53.

SANDBERG Linn, « The Old, the Ugly and the Queer : Thinking Old Age in Relation to Queer Theory », *Graduate Journal of Social Science*, vol. 5, n° 2, 2008, p. 117-139.

SCHROETER Klaus R., « Zur Symbolik des korporalen Kapitals in der “alterslosen Altersgesellschaft” », dans PASERO Ursula, BACKES Gertrud et SCHROETER Klaus R. (éds.), *Altern in Gesellschaft : Ageing, Diversity, Inclusion*, Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften, 2007, p. 129-148.

SONTAG Susan, « The Double Standard of Aging », *Saturday Review*, vol. 55, 1972, p. 29-38.

SPINDLER Mone, « Neue Konzepte für alte Körper. Ist Anti-Aging unnatürlich ? », dans HARTUNG Heike, REINMUTH Dorothea, STREUBEL Christiane et UHLMANN Angelika (éds.), *Graue Theorie : die Kategorien Alter und Geschlecht im kulturellen Diskurs*, Köln, Böhlau Verlag, 2007, p. 79-101.



VAN DYK Silke, « Zur Interdependenz und Analyse von Alter(n) und Geschlecht. Theoretische Erkundungen und zeitdiagnostische Überlegungen », dans DENNINGER Tina et SCHÜTZE Lea (éds.), *Alter(n) und Geschlecht: Neuverhandlungen eines sozialen Zusammenhangs*, Münster, Westfälisches Dampfboot, 2017, p. 24-50.

## **Études de genres et théories queer**

BONNET Marie-Jo, *Les Relations amoureuses entre les femmes du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle : essai historique*, Paris, Odile Jacob, 1995.

BONNET Marie-Jo, *Qu'est-ce qu'une femme désire quand elle désire une femme ?*, Paris, Odile Jacob, 2004.

BOURCIER Sam, *Queer Zones : politique des identités sexuelles et des savoirs* [2001], Paris, Éditions Amsterdam, 2011.

BOURCIER Sam, *Sexpolitiques. Queer Zones 2*, Paris, La Fabrique, 2005.

BOURCIER Sam, *Queer Zones 3 : identités, cultures, politiques*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011.

BRAUNMÜHL Caroline, « Normalisierung versus Normativität? Dem konstitutiven Außen Rechnung tragen », *GENDER – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft*, vol. 10, n° 3, 2018, p. 136-151.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], trad. KRAUS Cynthia, Paris, La Découverte, 2005.

BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe* [1993], trad. NORDMANN Charlotte, Paris, Éditions Amsterdam, 2018.

BUTLER Judith, *Défaire le genre* [2004], trad. CERVILLE Maxime et MARELLI Joëlle, Paris, Éditions Amsterdam, 2016.

BUTLER Judith, *Le Récit de soi* [2005], trad. AMBROISE Bruno et AUCOUTURIER Valérie, Paris, Presses Universitaires de France, 2015.

CERVILLE Maxime, DUROUX Françoise, GAINARD Lise, « “À plusieurs voix” autour de Teresa de Lauretis », *Mouvements*, n° 1, 2009, p. 138-154.

ELOIT Ilana, « Trouble dans le féminisme : du “Nous, les femmes” au “Nous, les lesbiennes” : genèse du sujet politique lesbien en France (1970-1980) », *20 & 21. Revue d'histoire*, vol. 148, n° 4, 2020, p. 129-145.

ENGEL Antke, *Wider die Eindeutigkeit : Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*, Frankfurt am Main, Campus, 2002.

ENGEL Antke, « Gefeierte Vielfalt. Umstrittene Heterogenität. Befriedete Provokation. Sexuelle Lebensformen in spätmodernen Gesellschaften », dans BARTEL Rainer, HORWATH Ilona, KANNONIER-FINSTER Waltraud, MESNER Maria, PFEFFERKORN Erik et ZIEGLER Meinrad (éds.), *Heteronormativität und Homosexualitäten*, Innsbruck, StudienVerlag, 2008, p. 43-63.

ENGEL Antke, *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus*, Bielefeld, transcript, 2009.

FASSIN Éric, « Préface à l'édition française (2005) : Trouble-genre », dans BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2005, p. 5-19.

FRAISSE Geneviève, *Les Excès du genre : concept, image, nudité*, Paris, Lignes, 2014.

GÖTSCH Monika, « Modernisiertes Patriarchat? Von der heterosexuellen Liebe zwischen “Schlampen”, “Prinzessinnen” und “(Nicht-)Rittern”, wie sie Jugendliche erzählen », *GENDER – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft*, vol. 8, n° 1, 2016, p. 27-42.

HARAWAY Donna, « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX<sup>e</sup> siècle » [1985], trad. DUMAS Marie-Hélène, GOULD Charlotte et MAGNAN Nathalie, dans *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exils, 2007, p. 29-105.

HARAWAY Donna, « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle » [1988], trad. PETIT Denis et MAGNAN Nathalie, dans *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exils, 2007, p. 107-142.

HARK Sabine, *deviante Subjekte : die paradoxe Politik der Identität*, Wiesbaden, Springer Fachmedien, 1999.

HARK Sabine, « Lesbenforschung und Queer Theorie », dans BECKER Ruth et KORTENDIEK Beate (éds.), *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung : Theorie, Methoden, Empirie*, Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften, 2010, p. 108-115.

KOSOFSKY SEDGWICK Eve, *Épistémologie du placard* [1990], trad. CERVILLE Maxime, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

LUDWIG Gundula, « Freiheitsversprechen und Technologien der Macht. Transformationen des Sexualitätsdispositivs und das Begehren nach dem neoliberalen Staat », dans LOREY Isabell, LUDWIG Gundula et SONDEREGGER Ruth, *Foucaults Gegenwart. Sexualität - Sorge - Revolution*, Wien, transversal, 2016, p. 15-45.

MESQUITA Sushila, « Heteronormativität und Sichtbarkeit », dans BARTEL Rainer, HORWATH Ilona, KANNONIER-FINSTER Waltraud, MESNER Maria, PFEFFERKORN Erik et ZIEGLER Meinrad (éds.), *Heteronormativität und Homosexualitäten*, Innsbruck, StudienVerlag, 2008, p. 129-147.

MÖSER Cornelia, « Aspekte der Gender-Debatte in Frankreich und Deutschland » [en ligne], *Trajectoires*, n° 1, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'Allemagne (CIERA), 2007, <http://journals.openedition.org/trajectoires/99>, consulté le 16 avril 2020.

PRECIADO Paul B., *Manifeste contra-sexuel : pratiques subversives d'identité sexuelle* [2000], trad. LES GRILLAGES, Grenoble, Les Grillages, 2018.

RICH Adrienne, *La Contrainte à l'hétérosexualité et autres essais* [1979-2007], trad. ARMENGAUD Françoise, GIROUARD Lisette, DELPHY Christine et LESSEPS Emmanuelle de, Carouge ; Lausanne, Mamamélis ; NQF, 2010.

WADBLED Nathanaël, « Avoir ou être ses pratiques sexuelles. Discours, performance et sexualité dans la théorie du genre de Judith Butler », *Rue Descartes*, vol. 95, n° 1, Collège international de philosophie, 2019, p. 44-57.

WIMMER Marta, « Lust auf Verbotenes? Queeres Begehren anhand ausgewählter deutschsprachiger Gegenwartsprosa », dans CLASSEN Albrecht, BRYLLA Wolfgang Damian et KOTIN Andrey (éds.), *Eros und Logos : literarische Formen des sinnlichen Begehrens in der (deutschsprachigen) Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2018, p. 290-307.

WITTIG Monique, *La Pensée straight* [1992], trad. BOURCIER Sam, Paris, Balland, 2001.

## **Sororité**

BASTIDE Lauren, « Sororité, adelphité, solidarité », dans DELAUME Chloé (éd.), *Sororité*, Paris, Points, 2021, p. 121-132.

BREY Iris, « Nos mains nues », dans DELAUME Chloé (éd.), *Sororité*, Paris, Points, 2021, p. 111-118.

COFFIN Alice, « Sister Insider », dans DELAUME Chloé (éd.), *Sororité*, Paris, Points, 2021, p. 191-217.

COTTIAS Myriam, DAUPHIN Cécile, FARGE Arlette, GREEN Nancy L., HAASE-DUBOSC Danielle, POUBLAN Danièle, RIPA Yannick (Groupe Histoire des femmes), « Entre doutes et engagements : un arrêt sur image à partir de l'histoire des femmes (2e partie) » [en ligne], *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 21, Belin, 2005, <http://journals.openedition.org/clio/1474>, consulté le 7 avril 2021.

DELAUME Chloé, *Mes bien chères sœurs*, Paris, Seuil, 2019.

DELAUME Chloé, « De la sororité en milieu hostile : introduction », dans DELAUME Chloé (éd.), *Sororité*, Paris, Points, 2021, p. 9-13.

HOOKS bell, « Sororité : la solidarité politique entre les femmes » [1986], trad. ROBATEL Anne, dans DORLIN Elsa (éd.), *Black feminism : Anthologie du féminisme africain-américain (1975-2000)*, Paris, Harmattan, 2008, p. 113-134.

KOLLY Bérengère, *La sororité, une société sans société : modalités d'un être-politique*, thèse de doctorat, Université Paris I, 2012.

LIBRERIA DELLE DONNE DI MILANO, *Wie weibliche Freiheit entsteht : eine neue politische Praxis* [1987], trad. SATTTLER Traudel, Berlin, Orlanda Frauenverlag, 1991.

MERTLITSCH Kirstin, *Sisters - Cyborgs – Drags : das Denken in Begriffspersonen der Gender Studies*, Bielefeld, transcript, 2016.

NOTZ Gisela, « (Kein) Abschied von der Idee der Schwesterlichkeit ? Herausforderungen für feministische Solidarität », dans FRANKE Yvonne, MOZYGEMBA Kati, PÖGE Kathleen, RITTER Bettina et VENOHR Dagmar (éds.), *Feminismen heute : Positionen in Theorie und Praxis*, Bielefeld, transcript, 2014, p. 33-54.

SALVAYRE Lydie, « Anne mes sœurs Anne », dans DELAUME Chloé (éd.), *Sororité*, Paris, Points, 2021, p. 65-70.

SCHWARZER Alice, « Falsche Schwestern : Wie mies sind Frauen ? » [en ligne], *EMMA*, 1978, <https://www.emma.de/artikel/falsche-schwestern-wie-mies-sind-frauen-264969>, consulté le 1<sup>er</sup> octobre 2021.

## **Théories du *care***

BRUGERE Fabienne, « “Faire et défaire le genre”. La question de la sollicitude », dans BRUGERE Fabienne et LE BLANC Guillaume (éds.), *Judith Butler : Trouble dans le sujet, trouble dans les normes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 69-88.

BRUGERE Fabienne, *L'Éthique du care*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017.

GILLIGAN Carol, *Une voix différente : pour une éthique du « care »* [1982], trad. KWIATEK Annick, Paris, Presses Universitaires de France, 2015.

KLINGER Cornelia, « Selbstsorge oder Selbsttechnologie? Das Subjekt zwischen liberaler Tradition und Neoliberalismus », dans AULENBACHER Brigitte et DAMMAYR Maria (éds.), *Für sich und andere sorgen : Krise und Zukunft von Care in der modernen Gesellschaft*, Weinheim, Beltz Juventa, 2014, p. 31-39.

ROSENEIL Sasha, « Mettre l'amitié au premier plan : passés et futurs féministes » [2006], trad. ARMENGAUD Françoise, *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 30, n° 2, Antipodes, 2011, p. 56-75.

TRONTO Joan, *Un monde vulnérable : pour une politique du care* [1993], trad. MAURY Hervé, Paris, La Découverte, 2009.

WINKER Gabriele, *Care Revolution : Schritte in eine solidarische Gesellschaft*, Bielefeld, transcript, 2015.

## **Études de réception**

ALBENGA Viviane, BACHMANN Laurence, « Appropriations des idées féministes et transformation de soi par la lecture », *Politix*, vol. 109, n° 1, De Boeck Supérieur, 2015, p. 69-89.

ANSEL Yves, « Pour une socio-politique de la réception », *Littérature*, vol. 157, n° 1, Armand Colin, 2010, p. 93-105.

BASSA Aneta, *Les mutations de la critique littéraire en France à l'ère du numérique : sites et blogs littéraires, nouvelles formes de prescription et de débat*, thèse de doctorat, Sorbonne Université, 2019.

BENOIT Éric, « Introduction à une énergétique de la réception », dans BENOIT Éric (éd.), *Effets de lecture : pour une énergétique de la réception*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2019, p. 5-14.

BENOIT Éric, « Sur le tournant pragmatique des théories de la lecture », dans BENOIT Éric (éd.), *Effets de lecture : pour une énergétique de la réception*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2019, p. 213-233.

CAVE Terence, « Penser la littérature : vers une approche cognitive », dans LAVOCAT Françoise (éd.), *Interprétation littéraire et sciences cognitives*, Paris, Hermann, 2016, p. 15-32.

CHEVREL Yves, « Les études de réception », dans CHEVREL Yves et BRUNEL Pierre (éds.), *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 177-214.

CITTON Yves, *Lire, interpréter, actualiser* [2007], Paris, Éditions Amsterdam, 2017.

CROMBET Hélène, « L'expérience d'oscillation identitaire dans un univers de fiction littéraire. Sept degrés d'oscillation », dans BENOIT Éric (éd.), *Effets de lecture : pour une énergétique de la réception*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2019, p. 263-280.

CUSSET François, « Préface : l'événement herméneutique », dans CITTON Yves, *Lire, interpréter, actualiser*, Paris, Éditions Amsterdam, 2017, p. 11-24.

DECOUT Maxime, *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, Minuit, 2021.

ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte* [1962], trad. ROUX DE BEZIEUX Chantal et BOUCOURECHLIEV André, Paris, Seuil, 1965.

FEUGERE Lorraine, « *La littérature, c'est pas un truc hautain* » : une étude de la mise en scène de la lecture sur les blogs littéraires et les chaînes BookTube, thèse de doctorat, Université Toulouse 3, 2019.

GEFEN Alexandre, « La fiction est-elle un instrument d'adaptation ? L'interprétation des textes littéraires par la psychologie évolutionniste en question », dans LAVOCAT Françoise (éd.), *Interprétation littéraire et sciences cognitives*, Paris, Hermann, 2016, p. 157-194.

GIACOMUZZI Renate, « Die Veränderung des Kanons durch die digitalen Medien oder : Formen der literarischen Wertung im Internet », dans NEUHAUS Stefan et SCHAFFERS Uta (éds.), *Was wir lesen sollen : Kanon und literarische Wertung am Beginn des 21. Jahrhunderts*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2016, p. 193-203.

HABERMAS Tilmann, « Emotionalisierung durch traurige Alltagserzählungen : Die Rolle narrativer Perspektiven », dans POPPE Sandra (éd.), *Emotionen in Literatur und Film*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2012, p. 65-87.

HILLEBRANDT Claudia, *Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten : mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel*, Berlin, Akademie Verlag, 2011.

ISER Wolfgang, *Der Akt des Lesens : Theorie ästhetischer Wirkung*, München, Wilhelm Fink, 1976.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. MAILLARD Claude, Paris, Gallimard, 1978.

JOUBE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

KEEN Suzanne, « A Theory of Narrative Empathy », *Narrative*, vol. 14, n° 3, Ohio State University Press, 2006, p. 207-236.

KEEN Suzanne, « Personnage et tempérament : l'empathie narrative et les théories du personnage », trad. DI MEO Nicolas, dans GEFEN Alexandre et VOUILLOUX Bernard (éds.), *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 2013, p. 207-228.

KEEN Suzanne, « Intersectional Narratology in the Study of Narrative Empathy », dans LANSER Susan S. et WARHOL Robyn (éds.), *Narrative Theory Unbound : Queer and Feminist Interventions*, Columbus, Ohio State University Press, 2015, p. 123-146.

KELLERMANN Holger, MEHLING Gabriele, REHFELDT Martin, « Wie bewerten Laienrezensenten ? Ausgewählte Ergebnisse einer inhaltsanalytischen Studie », dans NEUHAUS Stefan et SCHAFFERS Uta (éds.), *Was wir lesen sollen : Kanon und literarische Wertung am Beginn des 21. Jahrhunderts*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2016, p. 229-238.

LANSER Susan S., WARHOL Robyn, « Introduction », dans LANSER Susan S. et WARHOL Robyn (éds.), *Narrative Theory Unbound : Queer and Feminist Interventions*, Columbus, Ohio State University Press, 2015, p. 1-20.

LAVOCAT Françoise, « Identification et empathie : le personnage entre fait et fiction », dans GEFEN Alexandre et VOUILLOUX Bernard (éds.), *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 2013, p. 141-173.

LAVOCAT Françoise, « Introduction », dans LAVOCAT Françoise (éd.), *Interprétation littéraire et sciences cognitives*, Paris, Hermann, 2016, p. 5-13.

- LIVET Pierre, « La distance dans l'empathie, dans l'expérience esthétique », dans GEFEN Alexandre et VOUILLOUX Bernard (éds.), *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 2013, p. 35-55.
- LOMBARDO Patrizia, « Empathie et simulation », dans GEFEN Alexandre et VOUILLOUX Bernard (éds.), *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 2013, p. 15-33.
- MACE Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011.
- MEINEN Iris, « Eine Ästhetik des Ekels. Körperflüssigkeiten und Popliteratur », dans NEUHAUS Stefan et SCHAFFERS Uta (éds.), *Was wir lesen sollen : Kanon und literarische Wertung am Beginn des 21. Jahrhunderts*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2016, p. 113-124.
- MELLMANN Katja, « Schemakongruenz. Zur emotionalen Auslöserqualität filmischer und literarischer Attrappen », dans POPPE Sandra (éd.), *Emotionen in Literatur und Film*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2012, p. 109-125.
- ORIGGI Gloria, « L'empathie est-elle une compétence sociale ? », dans GEFEN Alexandre et VOUILLOUX Bernard (éds.), *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 2013, p. 57-70.
- PELLETIER Jérôme, « Quand l'émotion rencontre la fiction », dans LAVOCAT Françoise (éd.), *Interprétation littéraire et sciences cognitives*, Paris, Hermann, 2016, p. 123-155.
- PICARD Michel, *La Lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Minuit, 1986.
- PICARD Michel, *Lire le temps*, Paris, Minuit, 1989.
- PILLET Fabien, « Que reste-t-il de l'École de Constance ? », *Études Germaniques*, vol. 263, n° 3, 2011, p. 763-781.
- POPPE Sandra, « Emotionsvermittlung und Emotionalisierung in Literatur und Film – eine Einleitung », dans POPPE Sandra (éd.), *Emotionen in Literatur und Film*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2012, p. 9-27.
- RABATE Dominique, « Comprendre le pire : réflexions sur les limites de l'empathie », dans GEFEN Alexandre et VOUILLOUX Bernard (éds.), *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 2013, p. 267-278.
- REISENZEIN Rainer, « Fantasiegefühle aus der Sicht der kognitiv-motivationalen Theorie der Emotion », dans POPPE Sandra (éd.), *Emotionen in Literatur und Film*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2012, p. 31-63.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit : le temps raconté* [1985], Paris, Seuil, 1991.
- RICŒUR Paul, *Du texte à l'action* [1986], Paris, Seuil, 1998.



SCHEELE Brigitte, « Empathie und Sympathie bei der Literatur-Rezeption : ein Henne-Ei-Problem? », dans HILLEBRANDT Claudia et KAMPMANN Elisabeth (éds.), *Sympathie und Literatur : zur Relevanz des Sympathiekonzeptes für die Literaturwissenschaft*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2014, p. 35-48.

SCHNEIDER Ralf, « Methoden rezeptionstheoretischer und kognitionswissenschaftlicher Ansätze », dans NÜNNING Vera et NÜNNING Ansgar (éds.), *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse : Ansätze - Grundlagen - Modellanalysen*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2010, p. 71-90.

WALTON Kendall, *Mimesis as Make-Believe : On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1990.

WIART Louis, *La prescription littéraire sur les réseaux socionumériques de lecteurs*, thèse de doctorat, Université Paris 13, 2015.

ZIPFEL Frank, « Emotion und Fiktion. Zur Relevanz des Fiktions-Paradoxes für eine Theorie der Emotionalisierung in Literatur und Film », dans POPPE Sandra (éd.), *Emotionen in Literatur und Film*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2012, p. 127-153.

## **Communications universitaires**

BORGHI Rachele, « Mon corps est mon terrain : répolitiser les études de genre pour construire des espaces de résistance » [en ligne], colloque international « L'espace et le genre », 1<sup>er</sup> juillet 2021.

DES PORTES Charles, « L'eros de la liberté. L'herméneutique phénoménologique d'Hannah Arendt » [en ligne], colloque « PhilosophEs aux féminins », 5 mars 2021.

STUTZ Constanze, « Auf dem Fleischmarkt untenrum frei unterwegs – Über popfeministische Erfahrungsliteratur, (un-)mögliche Emanzipation und das notwendige Scheitern der Form » [en ligne], conférence du Autonomes Frauen\*referat Münster, 11 mars 2021.

## Sites Internet<sup>2</sup>

AHRENS Sandra, « Konsumententypologie von Bio-Lebensmitteln in Deutschland nach Bildung 2021 », *Statista*, 2022, <https://de-statista-com/statistik/daten/studie/511900/umfrage/konsumententypologie-im-bereich-biolebensmittel-in-deutschland-nach-bildung/>, consulté le 25 mai 2022.

BEYER Magdalena, PÜTZER Sarah, « “Der Arme mit der schönen Fresse” », *Foejetong*, 2017, <http://foejetong.com/der-arme-mit-der-schoenen-fresse>, consulté le 8 juin 2022.

BOUILLOT Corinne, « Auferstanden aus Ruinen. Die Frauenbewegung in der DDR », *Bundeszentrale für politische Bildung*, <https://www.bpb.de/gesellschaft/gender/frauenbewegung/35279/neuanfang-im-osten>, consulté le 8 février 2021.

COFFEE2GO, « Emotionale Erpressung », *LovelyBooks*, 2019, <https://www.lovelybooks.de/autor/Angelika-Klüssendorf/Jahre-später-1500758726-w/rezension/1810729792/>, consulté le 22 février 2022.

DODO, « *Schoßgebete* », *Mädchenblog*, 2011, <https://web.archive.org/web/20120101160417/http://maedchenblog.blogspot.de/2011/09/05/schossgebete/>, consulté le 8 juin 2022.

DODO, « Über das Mädchenblog », *Mädchenblog*, <https://web.archive.org/web/20220205085801/http://maedchenblog.blogspot.de/ueber/>, consulté le 30 mai 2022.

GEDOUIN Emmanuel, « *Vernon Subutex – Virginie Despentes* », *Le Tour du nombril*, 2015, <https://letourdunombril.com/2015/05/14/vernon-subutex-virginie-despentes/>, consulté le 8 juin 2022.

GOURDAIN Louis, VESLIN-GOURDAIN Anne, « *Vernon Subutex, une polyphonie rock* », *Textualités*, 2015, <https://textualites.wordpress.com/2015/03/12/vernon-subutex-une-polyphonie-rock/>, consulté le 8 juin 2022.

IRIS29, « Critique de *Vernon Subutex*, tome 3 », *Babelio*, 2018, <https://www.babelio.com/livres/Despentes-Vernon-Subutex-tome-3/932704/critiques/1585842>, consulté le 21 février 2022.

KITTIE, « Rezension zu *Schoßgebete* von Charlotte Roche », *LovelyBooks*, 2012, <https://www.lovelybooks.de/autor/Charlotte-Roche/Schoßgebete-609112666-w/rezension/964447633/>, consulté le 22 février 2022.

---

<sup>2</sup> En cas de non-validité des liens indiqués, il est possible d'en trouver une version archivée grâce au site <https://archive.org/web/>.

LAGIER, « Critique de *Petites morts* », *Babelio*, 2020, <https://www.babelio.com/livres/Roche-Petites-morts/508728/critiques/2240312>, consulté le 23 février 2022.

LESBOTHEQUE, « Critique de *Vernon Subutex* », *Babelio*, 2019, <https://www.babelio.com/livres/Despentes-Vernon-Subutex/1060352/critiques/2082020>, consulté le 1<sup>er</sup> mars 2022.

LESSORCIERES, « Critique de *La Fille sans nom* », *Babelio*, 2015, <https://www.babelio.com/livres/Klussendorf-La-fille-sans-nom/671998/critiques/748252>, consulté le 22 février 2022.

MASUCK Jacqueline, « Angelika Klüssendorf. april », *masuko13*, 2014, <https://masuko13.wordpress.com/2014/02/12/angelika-klussendorf-das-madchen/>, consulté le 8 juin 2022.

MASUCK Jacqueline, « About », *masuko13*, <https://masuko13.wordpress.com/about/>, consulté le 28 février 2022.

NOTERIS Émilie, « Pour un regard féministe », *Débordements*, 2020, <https://debordements.fr/pour-un-regard-feministe#nb16>, consulté le 2 février 2022.

QUEENELYZA, « Rezension zu *Schoßgebete* von Charlotte Roche », *LovelyBooks*, 2011, <https://www.lovelybooks.de/autor/Charlotte-Roche/Schoßgebete-609112666-w/rezension/964478546/>, consulté le 9 février 2022.

RALLUS, « Jeder gegen jeden », *LovelyBooks*, 2017, <https://www.lovelybooks.de/autor/Virginie-Despentes/Das-Leben-des-Vernon-Subutex-1-1453224778-w/rezension/1496375437/>, consulté le 21 février 2022.

STITZ Melanie, « Ungleiche Schwestern ? Frauenbewegung seit 1989 » *Bundeszentrale für politische Bildung*, <https://www.bpb.de/gesellschaft/gender/frauenbewegung/35296/ungleiche-schwestern>, consulté le 8 février 2021.

STROSCHE Arndt, « *Das Leben des Vernon Subutex* von Virginie Despentes », *Astrolibrium*, 2017, <https://astrolibrium.wordpress.com/2017/12/08/das-leben-des-vernon-subutex-von-virginie-despentes/>, consulté le 8 juin 2022.

STROSCHE Arndt, « Über mich », *Astrolibrium*, <https://astrolibrium.wordpress.com/about/>, consulté le 28 février 2022.

« *April* », *Babelio*, <https://www.babelio.com/livres/Klussendorf-April/814537>, consulté le 8 février 2022.

« *April* », *LovelyBooks*, <https://www.lovelybooks.de/autor/Angelika-Klussendorf/April-1115023509-w/>, consulté le 7 février 2022.

« *Das Leben des Vernon Subutex 1* », *LovelyBooks*, <https://www.lovelybooks.de/autor/Virginie-Despentes/Das-Leben-des-Vernon-Subutex-1-1453224778-w/>, consulté le 4 février 2022.

« *Das Leben des Vernon Subutex 2* », *LovelyBooks*, <https://www.lovelybooks.de/autor/Virginie-Despentes/Das-Leben-des-Vernon-Subutex-2-1500760829-w/>, consulté le 4 février 2022.

« *Das Leben des Vernon Subutex 3* », *LovelyBooks*, <https://www.lovelybooks.de/autor/Virginie-Despentes/Das-Leben-des-Vernon-Subutex-3-1551952297-w/>, consulté le 4 février 2022.

« *Das Mädchen* », *LovelyBooks*, <https://www.lovelybooks.de/autor/Angelika-Klüssendorf/Das-Mädchen-623655298-w/>, consulté le 7 février 2022.

« Découvrez les lectures de iris29 », *Babelio*, [https://www.babelio.com/monprofil.php?id\\_user=228772](https://www.babelio.com/monprofil.php?id_user=228772), consulté le 25 février 2022.

« Découvrez les lectures de lagier », *Babelio*, [https://www.babelio.com/monprofil.php?id\\_user=131860](https://www.babelio.com/monprofil.php?id_user=131860), consulté le 1<sup>er</sup> mars 2022.

« Découvrez les lectures de lessorcieres », *Babelio*, [https://www.babelio.com/monprofil.php?id\\_user=117893](https://www.babelio.com/monprofil.php?id_user=117893), consulté le 28 février 2022.

« Emboîter », *Trésor de la Langue Française informatisé*, <https://www.cnrtl.fr/definition/emboiter>, consulté le 10 mai 2022.

« *Feuchtgebiete* », *LovelyBooks*, <https://www.lovelybooks.de/autor/Charlotte-Roche/Feuchtgebiete-127006151-w/>, consulté le 9 février 2022.

« Gender Pay Gap 2021 : Frauen verdienen pro Stunde weiterhin 18 % weniger als Männer », *Statistisches Bundesamt*, 2022, [https://www.destatis.de/DE/Presse/Pressemitteilungen/2022/03/PD22\\_088\\_621.html](https://www.destatis.de/DE/Presse/Pressemitteilungen/2022/03/PD22_088_621.html), consulté le 12 avril 2022.

« *Jahre später* », *LovelyBooks*, <https://www.lovelybooks.de/autor/Angelika-Klüssendorf/Jahre-später-1500758726-w/>, consulté le 7 février 2022.

« *La Fille sans nom* », *Babelio*, <https://www.babelio.com/livres/Klüssendorf-La-fille-sans-nom/671998>, consulté le 8 février 2022.

« Persönliche Seite von coffee2go », *LovelyBooks*, <https://www.lovelybooks.de/mitglied/coffee2go/>, consulté le 28 février 2022.

« Persönliche Seite von Kittie », *LovelyBooks*, <https://www.lovelybooks.de/mitglied/Kittie/>, consulté le 28 février 2022.

« Persönliche Seite von rallus », *LovelyBooks*, <https://www.lovelybooks.de/mitglied/rallus/>, consulté le 25 février 2022.

« *Petites morts* », *Babelio*, <https://www.babelio.com/livres/Roche-Petites-morts/508728>, consulté le 9 février 2022.

« Reconnaître », *Trésor de la Langue Française informatisé*, <https://www.cnrtl.fr/definition/reconna%C3%A9tre>, consulté le 13 mai 2022.

« *Schoßgebete* », *LovelyBooks*, <https://www.lovelybooks.de/autor/Charlotte-Roche/Schoßgebete-609112666-w/>, consulté le 8 février 2022.

« Tussi », *Duden*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Tussi>, consulté le 10 mai 2022.

« *Vernon Subutex*, tome 1 – Virginie Despentes », *Babelio*, <https://www.babelio.com/livres/Despentes-Vernon-Subutex-tome-1/675578>, consulté le 31 janvier 2022.

« *Vernon Subutex*, tome 2 – Virginie Despentes », *Babelio*, <https://www.babelio.com/livres/Despentes-Vernon-Subutex-tome-2/679641>, consulté le 31 janvier 2022.

« *Vernon Subutex*, tome 3 – Virginie Despentes », *Babelio*, <https://www.babelio.com/livres/Despentes-Vernon-Subutex-tome-3/932704>, consulté le 31 janvier 2022.

« *Vernon Subutex* – Virginie Despentes », *Babelio*, <https://www.babelio.com/livres/Despentes-Vernon-Subutex/1060352>, consulté le 31 janvier 2022.

« Werben bei Lovelybooks », *Lovelybooks*, <https://www.lovelybooks.de/info/werben/>, consulté le 17 mai 2022.

« Zones humides », *Babelio*, <https://www.babelio.com/livres/Roche-Zones-humides/116308>, consulté le 9 février 2022.

*Asexual Visibility and Education Network*, <https://www.asexuality.org/>, consulté le 1<sup>er</sup> février 2021.

## Articles de presse

BRETEAU Pierre, « #3novembre9h22 : l'inégalité salariale entre femmes et hommes repart à la hausse » [en ligne], *Le Monde*, 3 novembre 2021, [https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2021/11/03/3novembre9h22-l-inegalite-salariale-entre-femmes-et-hommes-repart-a-la-hausse\\_6100822\\_4355770.html](https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2021/11/03/3novembre9h22-l-inegalite-salariale-entre-femmes-et-hommes-repart-a-la-hausse_6100822_4355770.html), consulté le 12 avril 2022.

« Viva-Star Roche : Alle Brüder starben auf dem Weg zu ihrer Hochzeit » [en ligne], *Der Spiegel*, 2 juillet 2001, <https://www.spiegel.de/panorama/viva-star-roche-alle-brueder-starben-auf-dem-weg-zu-ihrer-hochzeit-a-142927.html>, consulté le 8 février 2022.

## Podcasts et émissions

BASTIDE Lauren, « La révolution transféministe avec Sam Bourcier », *La Poudre*, n° 87, <https://open.spotify.com/episode/1pHTTAc2UBFhMh8TRVuPTq>, consulté le 25 mai 2022.

ERNER Guillaume, « Céline Sciamma : portrait d'une réalisatrice en feu », France Culture, *L'Invité des matins*, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=WZXSniEvKdg>, consulté le 9 septembre 2021.

ROBERT Sophie, « Maternophobie », *Dragon Bleu TV*, 2015, [https://www.youtube.com/watch?v=SbvdX5OGuzQ&ab\\_channel=DragonBleuTV](https://www.youtube.com/watch?v=SbvdX5OGuzQ&ab_channel=DragonBleuTV), consulté le 23 juillet 2021.

TUAILLON Victoire, « Virginie Despentes – Les jolies choses de l'art », *Les Couilles sur la table*, n° 49, <https://www.binge.audio/virginie-despentes-les-jolies-choses-de-lart/>, consulté le 4 septembre 2019.

VAN REETH Adèle, « Hegel – La dialectique du maître et de l'esclave », avec TINLAND Olivier, France Culture, *Les chemins de la philosophie*, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Hd3-17uOJsE&t=2s>, consulté le 25 février 2021.

« Angelika Klüssendorf spricht über ihren Roman *Das Mädchen* », *Interview Lounge TV*, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=Q-hV8Dqkpps>, consulté le 7 février 2022.

# Index des noms propres<sup>1</sup>

- Angot, 24, 104, 106, 233, 234  
Arendt, 164, 189, 217, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 230, 233, 257, 277, 279, 289  
Bassa, 296, 330, 331, 332, 339, 345, 380  
Beauvoir, 19, 29, 98, 114, 130, 160, 207, 288  
Benasayag, 10, 198, 201, 209, 215, 224, 225, 235, 280  
Benoit, 284, 294, 299, 307, 328  
Bouraoui, 24, 196, 201, 212, 231, 243, 245, 262, 399  
Bourcier, 157, 166, 171, 172, 175, 178, 183, 185, 188, 196, 198, 202, 205, 220, 225, 278  
Bozon, 63, 68, 71, 73, 77, 79, 80, 90, 174, 180  
Brugère, 29, 262, 269, 270, 271, 275  
Butler, 11, 20, 28, 30, 32, 62, 98, 159, 160, 167, 170, 172, 181, 185, 206, 207, 208, 219, 261, 262, 265, 278  
Chollet, 37, 38, 39, 42, 43, 46, 48, 49, 58, 60, 148  
Citton, 14, 22, 306, 329, 348, 389  
Crombet, 326, 327, 377  
Decout, 22, 303, 304, 307, 333, 369  
Delaume, 238, 239, 241, 245  
Détrez, 54, 58, 82, 94, 173, 177, 197, 199  
Donath, 109, 116, 120, 126, 127, 128, 131  
Engel, 30, 32, 33, 157, 161, 162, 163, 208, 216, 219, 228, 235, 266  
Ernaux, 24, 284, 285, 288  
Foucault, 50, 51, 52, 53, 64  
Gefen, 13, 297, 298, 306, 315, 319, 325, 327, 386, 398  
Hark, 30, 155, 163, 164, 170, 189, 208, 219, 221, 222  
Heinich, 50, 65, 102, 104, 105, 108, 112, 114  
Herrmann, 12, 13, 14  
Hillebrandt, 310, 311, 312, 319, 324, 335, 340, 363, 388, 390  
Honneth, 10, 250, 258, 259, 263, 397  
Horstkotte, 12, 13, 14  
Iser, 292, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 304  
Jelinek, 24, 141, 147, 148, 153  
Jouve, 283, 284, 295, 302, 305, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 320, 325, 326, 329, 361, 363, 372  
Kauer, 25, 26, 85, 234, 247, 248, 354  
Keen, 319, 320, 321, 322, 323, 337, 385  
Koese, 24, 196, 201, 213, 399  
Kolly, 236, 239, 240, 241, 252, 253  
Lavocat, 301, 322, 323, 325, 355  
Link, 30, 31, 53  
Ludwig (Gundula), 30, 51, 161, 186, 202, 204  
Macé (Éric), 17, 18, 30, 32, 163  
Macé (Marielle), 282, 283, 284, 289, 296, 303, 305, 306, 307, 373  
Möser, 18, 19, 223, 237, 394  
Pillet, 300, 301, 329  
Poppe, 295, 315, 316, 324, 345  
Reckwitz, 161, 204, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 233, 256  
Rich, 23, 56, 66, 127, 240, 260  
Ricœur, 294, 295, 303, 392  
Rundgren, 16, 187, 191  
Sandberg, 135, 150, 154, 157  
Schumacher, 14, 24, 25  
Schwarzer, 79, 175, 176, 237, 249, 371, 383, 385  
Slimani, 24, 117, 127  
Wiert, 330, 331, 336, 341, 354  
Wodin, 24, 44, 45, 155, 399

---

<sup>1</sup> Cet index regroupe les noms des auteurs du corpus secondaire ainsi que les noms propres avec au moins cinq occurrences dans l'ensemble du travail, hors bibliographie et notes de bas de page.