



Cahiers du CRINI

ISSN : 2741-5511

Éditeur : Nantes Université

3 | 2022

Les normes de genre à l'épreuve de la représentation des corps

Leslie Bont de et Delphine Sangu

🔗 <https://cahiers-du-crini.pergola-publications.fr/index.php?id=435>

Référence électronique

« Les normes de genre à l'épreuve de la représentation des corps », *Cahiers du CRINI* [En ligne], mis en ligne le 01 juillet 2022, consulté le 26 novembre 2025.

URL : <https://cahiers-du-crini.pergola-publications.fr/index.php?id=435>

Droits d'auteur

Licence Creative Commons – Attribution – Pas d'Utilisation commerciale – Pas de Modification 4.0 International – CC BY-NC-ND 4.0

Ce numéro s'appuie sur les travaux du séminaire interdisciplinaire PAGE (Pratiques, discours et représentations de la norme : une Approche GenréE), organisé entre 2019 et 2022 à Nantes Université. Centré sur les notions de genre et de corps, ce séminaire a réuni des chercheurs et chercheuses, issu·e·s de champs disciplinaires différents, qui ont analysé des discours normatifs, des pratiques sociales et des représentations artistiques en fonction de leur influence sur la représentation et la perception des corps, notamment féminins, souffrants, non-conformes ou subalternes. À travers le prisme des études féministes, postcoloniales, intersectionnelles ou issues des *disability studies*, ces contributions étudient des normes de genre commerciales, juridiques, médicales ou esthétiques en interrogeant les façons dont le genre écrit le corps et inversement, les manières dont le corps informe, met à mal ou peut nourrir le genre ou l'expression genrée.

Leslie de Bont et Delphine Sangu
Introduction

Leslie de Bont
« On Being Ill » : écritures de la maladie et du soin dans trois romans féminins de l'intermodernisme

Sanna Melin Schyllert
Masculinity and Sacrifice: Kurt Vonnegut's Aberrant Male Bodies

Mérile Chancia Mbang Mba Aki
La Méduse aux cheveux crépus : une esthétique féminine noire dans *Eva's Man* de Gayl Jones

Derne Darelle Moutoula Niengou
Le massacre dans la peau : corps et corpus dans *The Farming of Bones* d'Edwige Danticat

Catherine Girodet
PJ Harvey's Counter-representations of Female Identity on *Dry*, *Rid of Me* and *To Bring You my Love*: Grotesque Mayhem and Gender Disruption

Marion Letellier
'The Poetics of Sex', Jeanette Winterson (1993): A Reappropriation of Eroticism from a Feminine Perspective

Elisa Sarda et Clémentine Bry
Plus qu'un simple jeu : quelques conséquences du jeu vidéo sur l'objectification de la femme

Elena Mascarenhas
Quelles formes linguistiques d'inclusivité pour le droit ?

Introduction

Leslie de Bont et Delphine Sangu

TEXTE

- 1 Le présent numéro repose sur une sélection des travaux qui ont été présentés dans le cadre du séminaire interdisciplinaire PAGE (Pratiques, discours et représentations de la norme : une Approche Genrée), sur des questions de normes et de représentations des corps entre 2019 et 2022. Créé en mars 2019 par Émilie Hamon-Lehours et Delphine Sangu, PAGE est rattaché à l'UR 1162 CRINI (Centre de Recherche sur les Identités, les Nations et l'Interculturalité) et s'inscrit également dans le cluster « Gender » à Nantes Université. Son objectif est d'interroger les rapports de genre à travers l'analyse de discours normatifs (textes de loi en particulier), de pratiques sociales (jeux vidéo, application de *dating*, travail domestique par exemple) et de leurs représentations artistiques par exemple en littérature et dans les arts visuels. Depuis 2019, les communications ont ainsi proposé de réinterroger les masculinités ou d'identifier les phénomènes sous-jacents aux rôles de genre, comme la performativité de la langue, d'après le modèle butlerien ou les mécanismes de domination et de reproduction. En se penchant aussi sur les œuvres et les actes d'artistes féminines, souvent oubliées ou méconnues, PAGE s'est aussi inséré dans les réflexions contemporaines sur la création de matrimoines, en lien avec les différentes aires linguistiques et culturelles étudiées au CRINI. Les séances ont eu lieu en français, en anglais, en espagnol et en italien et ont permis de confronter les approches en mettant chaque fois en regard les travaux de deux expert.es issus de disciplines différentes. Profondément pluridisciplinaire, PAGE a ainsi réuni des chercheurs et chercheuses en sociologie, psychologie, droit, éthique, lettres modernes, histoire de l'art, linguistique, anglistique, études hispanophones, études italiennes, traductologie, sciences et techniques des activités physiques et sportives, ou encore informatique et humanités numériques.
- 2 Le numéro donne ainsi un premier aperçu de ces travaux en proposant d'étudier les normes de genre à l'épreuve de la représentation

des corps de 1850 à nos jours. L'institut européen pour l'égalité entre les hommes et les femmes (EIGE : European Institute for Gender Equality) définit les normes de genre (« gender norms ») ainsi : « standards et attentes auxquels les hommes et les femmes tendent à se conformer faisant partie d'un ensemble définissant une société, culture ou communauté donnée à une époque précise »¹. La norme pose la question du modèle, du groupe de référence, de la moyenne, de la pérennité et de la régularité, qui appellent autant de corollaires négatifs, exceptionnels, particuliers et singuliers. Si les définitions des normes de genre varient selon les disciplines universitaires, un aspect commun peut néanmoins être mis en évidence : « les normes de genre se définissent comme des rôles et des stéréotypes appliqués au genre qui sont construits et acceptés en société » (Spencer 2015, §2²). Cette notion englobe aussi la question du rôle social et du stéréotype ; elle permet également de considérer les représentations, réactions, attentes ou attendus de groupes et de communautés. La question de la norme, et celle des normes sociales en particulier, a fait l'objet de très nombreuses publications en sociologie (Cislaghi & Heise 2019), en psychologie sociale, mais aussi en droit, en linguistique, en économie et en études culturelles. Pour autant, la norme n'est ni pleinement la règle ni seulement le cadre, et elle demeure ainsi centrale aux études de genre, dont le positionnement pluridisciplinaire est particulièrement productif pour étudier les écarts et les conséquences induites par les représentations.

- 3 Les contributions étudient des normes de genre commerciales, juridiques, médicales ou esthétiques non pas dans leur seule dimension prescriptive mais bien dans la manière dont celles-ci sont adaptées ou mises à mal par l'acte de représentation ; *a contrario*, il s'agit aussi d'étudier les enjeux et les conséquences de ces normes sur les corps ainsi représentés. Le numéro vise à étudier les figurations, animations, écritures, mises en scène et mises en mots de corps non-normés, venant réinterroger les façons dont le genre écrit le corps et inversement, les manières dont le corps informe, met à mal ou peut nourrir le genre ou l'expression genrée. Chacun des travaux rassemblés dans ce numéro s'interroge sur les représentations et les enjeux de l'expérience subjective de ces corps genrés face à des normes, attentes et pratiques sociales et culturelles qu'il s'agira bien, dans un premier temps, de définir plus précisément, en fonction des

contextes culturels et historiques en jeu, et de questionner plus avant. L'acte de représentation est ici entendu au sens large et inclura la figuration des corps dans les jeux vidéo, leur désignation dans les textes de loi, leur mise en scène et la performance, notamment musicale, et enfin, l'acte d'écriture sous-tendant la mise en récit. Pour le dire autrement, sont étudiées dans ce numéro les « situation d'art » (Macé 30) mais aussi les représentations induites par la langue juridique ou l'animation vidéoludique venant prolonger, en portant sur l'ère contemporaine, certaines des questions identifiées par la fiction, comme le montrent les premiers articles du numéro. Il y est en outre question de corps objectifiés, non-conformes, subalternes, souffrants ou maltraités mais aussi de corps maternels ou enceints, tels qu'ils sont nommés, représentés, animés, ou encore incarnés dans l'art, la littérature, les jeux vidéo ou les performances scéniques.

- 4 Si le numéro fait la part belle à la littérature anglophone, il reste néanmoins composé de contributions profondément interdisciplinaires qui allient études sérielles, psychanalyse, histoire sociale ou encore études civilisationnistes. De plus, trois articles de linguistique, psychologie et *performance studies* viennent compléter les approches et montrent la vivacité et l'ouverture des nouvelles recherches nantaises sur les études de genre et les études féminines en particulier. S'inscrivant dans le champ foisonnant des « studies » et de leurs nouvelles épistémologies (Monteil et Romerio 2017), ce numéro fait dialoguer les champs littéraires avec diverses études francophones issues des Sciences Humaines et Sociales, telles celle de Laurence Guyard et Aurélia Mardon, *Le corps à l'épreuve du genre, entre normes et pratiques*, 2010.
- 5 Car il ne s'agira pas ici systématiquement de questionner l'identité de genre, le binarisme ou le transgenre, l'enjeu est bien d'examiner comment les corps sont perçus, écrits, vécus ou figurés à l'aune des normes de genre, explicites et implicites, posées et véhiculées par les cadres sociaux, historiques, institutionnels voire esthétiques. Si la majorité des articles portent sur des expressions et représentations féminines, « il s'agit [d'un] point d'achoppement traditionnel des études sur le genre dont la cause est à chercher du côté de la valence différentielle des genres » (Olivesi 6). Ainsi la double question des corps féminins et des écritures féminines constitue-t-elle un sujet majeur de la critique féministe largement convoquée dans ce numéro,

et nombre d'articles s'appuient sur les écrits de référence de Julia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray, Judith Butler, ou Toril Moi. Les études sur des corps féminins monstrueux, indociles ou ayant leurs langages et logiques propres affinent l'étiquette freudienne de « continent noir » en proposant autant de pistes qui révèlent les complexités des écritures des corps féminins et, plus généralement, des regards féminins (en lien avec les travaux pionniers de Laura Mulvey sur l'influence du regard masculin) démontrant que la littérature aide à penser, et dialogue avec les théorisations les plus fines. Les écritures postcoloniales et non-hégémoniques viennent questionner encore plus finement les postulats classiques et nous suggèrent par exemple, que la singularité féminine, telle qu'elle a été récemment étudiée par Ronjaunee Chatterjee (2022), ne s'exprime non pas uniquement dans une individuation, mais aussi dans une singularité corporelle : « to look at gender and sexuality [...] is to grapple with those terms' intimacy with racialization » (Chatterjee 155 ; voir également Stoler 2010 et Schuller 2018). Aussi un positionnement à l'intersection des questions raciales et genrées vient enrichir les théories de l'écriture féminine ainsi que le questionnement sur la pertinence de catégorisations normatives, qui portent autant sur les corps et le genre, que sur les questions esthétiques. En français, faut-il le rappeler, le substantif « genre » fait aussi référence à une catégorie esthétique et plusieurs analyses de ce numéro reviennent également sur les dimensions normatives de certains corpus.

- 6 Le droit et la linguistique viennent à leur tour interroger les normes de genre et rappellent les liens étroits entre la langue et le corps, l'importance de l'acte de nommer et de la disponibilité d'une terminologie adéquate, inclusive, donnant voix au chapitre aux impensés et protégeant les individus et leurs corps. Les travaux d'Éliane Viennot ou de Benjamin Moron-Puech par exemple aident ainsi à penser les interactions entre la langue, le corps, le genre, et les normes et pratiques sociales et juridiques. De même, ceux de la philosophe Martha Nussbaum sur l'objectivisation des corps sous le regard masculin ou sur le soin et la relation à autrui sont cités à plusieurs reprises dans les articles de ce numéro, tant ils s'avèrent être des sources précieuses pour problématiser et scruter les sujets qui nous intéressent ici. En effet, plusieurs chercheuses proposent une étude

de corps souffrants, handicapés ou médicalisés, féminins et masculins qu'il s'agit de lire à l'intersection des études sur le genre et des *disability studies* (en particulier les travaux de Thomas Gerschick et d'Ato Quayson) ou des humanités médicales par exemple. Enfin, on retrouvera de fréquentes références critiques issues de l'*affect theory* permettant de penser les représentations de l'expérience subjective du corps genré face à un corpus de normes contextuelles.

- 7 Nous avons fait le choix d'une approche diachronique, qui montre l'émergence de ces questions au fil des textes, des pratiques sociales et des productions culturelles. La première contribution intitulée « Corps de la mère et écriture féminine : l'élaboration d'une "langue maternelle" dans *Lizzie Leigh* (1850) d'Elizabeth Gaskell » d'Aude Petit Marquis. Dans le second article, « 'On Being Ill' : écritures de la maladie et du soin dans trois romans féminins de l'intermodernisme », Leslie de Bont prend comme point de départ l'essai de Virginia Woolf sur la maladie et montre comment trois romans de l'entre-deux guerres britannique relèvent le défi woolfien d'une représentation incarnée, sensible et genrée, de la maladie et du soin. Sanna Melin Schyllert expose, pour sa part, une analyse de corps masculins difformes ou non-conformes dans trois romans de Kurt Vonnegut, *Cat's Cradle* (1963), *Slaughterhouse-Five* (1969) et *Slapstick* (1976) : mettant en parallèle la variété de représentations de corps masculins avec la conformité des rôles de genre qui sont en jeu dans le roman, elle envisage la création d'une communauté masculine grâce au sacrifice, en lien avec les théories de René Girard. L'article suivant, de Mérile Chancia Mbang Mba Aki, porte sur le roman *Eva's Man* (1976) de l'écrivaine afro-américaine Gayl Jones, et montre la complexité des écritures corporelles féminines noires, à l'aune du mythe de la méduse, en contextualisant l'œuvre de Jones par rapport au « Black Arts Movement » d'Amiri Baraka, qui a œuvré pour une réhabilitation de la subjectivité noire américaine, et en s'appuyant sur une critique psychanalytique. Puis, Catherine Girodet se concentre sur les trois premiers albums (1992-1995) de l'autrice-compositrice-interprète britannique PJ Harvey, et plus particulièrement sur la manière dont l'artiste compose avec les discours de genre de la culture rock dont elle est issue pour mettre à mal les conventions de la féminité tout en parodiant les normes de genre. Marion Letellier propose ensuite une analyse de la nouvelle de Jeanette

Winterson, « *The Poetics of Sex* » (1993) comme tentative féminine de réappropriation de l'érotisme à travers une étude de la mise en scène du corps féminin en lien avec les références à Sappho et à Picasso, qui structurent la nouvelle et donnent à l'écriture des corps féminins un horizon inédit. Puis, dans « Le Massacre dans la peau : Corps et corpus dans *The Farming of Bones* d'Edwige Danticat », Derne Darelle Moutoula Niengou nous livre sa lecture du roman paru en 1998 venant réécrire le massacre des Haïtiens de 1937, à la lumière non pas tant de son caractère testimonial, mais bien davantage de son insertion dans un corpus littéraire haïtien féminin, en étudiant la désintégration du corps fictif comme une manière de « transcender les notions de race et de genre telles qu'elles sont déployées dans le champ littéraire étatsunien ».

- 8 Dans leur revue de la littérature scientifique produite par la recherche en psychologie sociale, Elisa Sarda et Clémentine Bry rapportent les principaux résultats empiriques portant sur l'influence des jeux vidéo à contenu sexiste (les jeux vidéo dans lesquels les femmes sont représentées comme des objets sexuels et/ou sont victimes de comportements sexistes) sur les phénomènes d'objectification des femmes, c'est-à-dire la limitation à « l'apparence physique ou à sa capacité d'attraction sexuelle, à l'exclusion d'autres caractéristiques, comme ses compétences ou sa personnalité » (Volpato 2011). Selon les études disponibles, est-ce que le fait de jouer avec un avatar féminin objectifié ou avec un personnage masculin sexiste a une conséquence sur les perceptions et les comportements des joueurs et des joueuses ? Enfin, Elena Mascarenhas a modélisé quatre formes d'écritures inclusives (la forme épïcène, la parité linguistique, le point médian et le système al) en réécrivant un corpus d'extraits du Code du travail portant sur le régime juridique de la « femme salariée enceinte », tant ce statut est propice aux discriminations. L'analyse invite à poursuivre une réflexion sur l'inclusivité du droit et des textes juridiques en lien avec l'applicabilité de la norme juridique.
- 9 Chacun des articles de ce numéro montre à quel point l'étude des représentations des corps ne peut se faire sans une analyse des normes et rôles de genre et de leurs conséquences sur les pratiques sociales et les expériences subjectives. En proposant de nouvelles perspectives ou pistes de lecture, les contributions montrent la nécessité de remettre en question et de proposer de nouvelles

recherches sur les genres, les normes et les corps dans toute leur diversité et rappellent « le pouvoir radical qu'a la littérature [et par extension, peut-être tout acte de représentation qui s'insère dans une relation dialogique avec ses normes] de déplacer notre horizon des possibles » (Chatterjee 162, nous traduisons).

Contributions réunies par Leslie de Bont, avec la collaboration de Delphine Sangu.

BIBLIOGRAPHIE

BUTLER, Judith, *Excitable speech: A politics of the performative*, New York: Routledge, 1997.

CHATTERJEE, Ronjaunee, *Feminine Singularity: The Politics of Subjectivity in Nineteenth-Century Literature*, Stanford: Stanford University Press, 2022.

CISLAGHI, Beniamino et Lori HEISE, 'Gender norms and social norms: differences, similarities and why they matter in prevention science', *Sociology of Health & Illness* 42.2 (décembre 2019), 407-422.

CIXOUS, Hélène, 'The Laugh of the Medusa', *Signs* 4.1, trad. Keith Cohen & Paula Cohen, Chicago: The University of Chicago Press, (1976), 875-893.

GERSCHICK, Thomas, 'Toward a Theory of Disability and Gender', *Signs* 25.4 (2000), 1263-8.

GUYARD, Laurence et Aurélia MARDON, *Le corps à l'épreuve du genre, entre normes et pratiques*, Nancy : Presses universitaires de Nancy, coll. « Épistémologie du corps », 2010.

IRIGARAY, Luce, 'Ce sexe qui n'en est pas un', *Le Corps des Femmes*, Paris :

Éditions Complexe, 1992, 57-68.

KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du seuil, 1974.

MACÉ, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011.

MOI, Toril, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London and New York: Routledge, 1988.

MONTEIL Lucas et Alice ROMERIO, « Des disciplines aux studies : Savoirs, trajectoires, politiques », *Revue d'anthropologie des connaissances* 11.3 (2017) : 231-244. <https://www.cairn.info/revue-anthropologie-des-connaissances-2017-3-page-231.htm> consulté le 1er octobre 2022.

MORON-PUECH, Benjamin, « Le droit des personnes intersexuées », *Socio. La nouvelle revue des sciences sociales* 9 (décembre 2017) : 215-237 <https://journals.openedition.org/socio/2983> consulté le 1er octobre 2022.

MULVEY, Laura, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', *Screen* 16.3 (1975), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6> consulté le 1er octobre 2022.

QUAYSON, Ato, *Aesthetic Nervousness: Disability and the Crisis of Representation*, New York: Columbia UP, 2007.

NUSSBAUM, Martha et Jonathan GLOVER, eds, *Women, Culture, and Development: A Study of Human Capabilities*, Oxford University Press, 1995.

SCHULLER, Kyla, *The Biopolitics of Feelings: Race, Sex, and Science in the Nineteenth Century*, Durham: Duke University Press, 2018.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, 'Can the Subaltern Speak?', *Marxism and the Interpretation of Culture*, C. Nelson, L. Grossberg (eds.), Chicago: University of Illinois Press, 1988, 271-313.

STOLER, Ann, *Carnal Knowledge and Imperial Power: Race and the Intimate in Colonial Rule*, Berkeley: University of California Press, 2010.

SPENCER, Rebecca, Laurene REHMAN and Sara KIRK, 'Understanding gender norms, nutrition, and physical activity in adolescent girls: a scoping review'. *International Journal of Behavioral Nutrition and Physical Activity* 12.6 (2015). <https://link.springer.com/article/10.1186/s12966-015-0166-8> consulté le 1er octobre 2022.

OLIVESI, Aurélie, « Laurence Guyard, Aurélia Mardon, eds, *Le corps à l'épreuve du genre, entre normes et pratiques* », *Questions de communication* 19 (2011), 380-82.

VIENNOT, Éliane, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin ! Petite histoire des résistances de la langue française*, Donnemarie-Dontilly : Éditions IX^e, coll. « Xx-y-z », 2014.

VOLPATO, Chiara. *Deumanizzazione: Come si legittima la violenza*. Bari-Roma: Gius. Laterza & Figli Spa, 2010.

NOTES

1 « Standards and expectations to which women and men generally conform, within a range that defines a particular society, culture and community at that point in time » (nous traduisons). <https://eige.europa.eu/thesaurus/terms/1194> Consulté le 1er septembre 2022.

2 Gender norms [a]re defined as the socially constructed and accepted roles and stereotypes ascribed to gender.

RÉSUMÉS

Français

Ce numéro s'appuie sur les travaux du séminaire interdisciplinaire PAGE (Pratiques, discours et représentations de la norme : une Approche Genrée), organisé entre 2019 et 2022 à Nantes Université. Centré sur les notions de genre et de corps, ce séminaire a réuni des chercheurs et chercheuses, issu·e·s de champs disciplinaires différents, qui ont analysé des discours norma-

tifs, des pratiques sociales et des représentations artistiques en fonction de leur influence sur la représentation et la perception des corps, notamment féminins, souffrants, non-conformes ou subalternes. À travers le prisme des études féministes, postcoloniales, intersectionnelles ou issues des *disability studies*, ces contributions étudient des normes de genre commerciales, juridiques, médicales ou esthétiques en interrogeant les façons dont le genre écrit le corps et inversement, les manières dont le corps informe, met à mal ou peut nourrir le genre ou l'expression genrée.

English

This issue builds on the work of the interdisciplinary seminar PAGE (Practices, Discourses and Representations of the Norm: A Gendered Approach), organised between 2019 and 2022 at Nantes University. Focusing on the notions of gender and the body, this seminar brought together researchers from different fields who analysed normative discourse, social practices and artistic representations in terms of their influence on the perception and representation of bodies, particularly female, suffering, non-conforming or subaltern. Through the lens of feminist, postcolonial, intersectional, and disability studies, these contributions examine commercial, legal, medical, and aesthetic gender norms, questioning the ways in which gender writes the body and vice versa how the body informs, challenges, or nourishes gender or gender expression.

AUTEURS

Leslie de Bont

Auteure d'une thèse sur les dialogues entre fiction et discours théoriques chez la romancière britannique May Sinclair (Prix de la Chancellerie des Universités de Paris en 2016), Leslie de Bont est professeure agrégée d'anglais à la faculté de psychologie de Nantes Université et traductrice. Elle a publié *Le Modernisme singulier de May Sinclair* aux Presses de la Sorbonne Nouvelle en 2019 ainsi que de nombreux articles sur May Sinclair, Ford Madox Ford, Stella Benson ou Sylvia Townsend Warner. Ses recherches actuelles portent sur les utopies féminines et l'identité de lieu dans les romans féministes de la fin de l'ère victorienne.

Delphine Sangu

Agrégée d'espagnol et docteure en Études hispaniques, Delphine Sangu est en poste à Nantes Université depuis 2013. Elle est également membre du CRINI (Centre de Recherches sur les Identités, les Nations et l'Interculturalité). Ses travaux de recherche portent initialement sur normes et transgressions au féminin dans l'Espagne du Siècle d'Or ainsi que sur l'écoféminisme en France et en Amérique latine. Elle intervient également dans le Master interuniversitaire Études sur le genre (Universités d'Angers, Rennes, Nantes, Le Mans, Brest). Elle enseigne dans les disciplines suivantes : traduction, civilisation de l'Espagne, santé au prisme du genre en France, santé environnement et genre en Amérique latine, écoféminisme. Ses récentes publications sont « L'esthétique du sang dans le

théâtre de Juan Pérez de Montalbán » dans *Figures du sang dans l'Europe moderne : symboles, sciences, sociétés*. Volume dirigé par Élisabeth Belmas, Constanza Jori, Corinne Lucas Fiorato, Sarah Pech-Pelletier, Jennifer Ruimi, Hélène Tropé, Éditions Orbis Tertius, Saint-Apollinaire, 2022, p. 273-290, et « Espaces lumineux et conflit tragique dans *La Puerta Macarena* de Juan Pérez de Montalbán », dans *Portes et seuils au Siècle d'Or. Puertas y umbrales en el Siglo de Oro*, Volume dirigé par Nathalie Dartai-Maranzana et Philippe Meunier. *Bulletin Hispanique*, Tome 124, n° 1-juin 2022 Presses Universitaires de Bordeaux, p. 109-124.

« On Being Ill » : écritures de la maladie et du soin dans trois romans féminins de l'intermodernisme

Leslie de Bont

PLAN

1. Écrire le soin et le trauma au sortir de la Première Guerre mondiale
2. Vers une fiction médicale « middlebrow » : de l'impuissance du corps au fait social
3. Rire des affects de la malade pour normaliser le handicap et la souffrance
4. Portrait d'une soignante en professionnelle aguerrie
5. Conclusion

TEXTE

- 1 Dans un curieux essai de 1926 intitulé « On Being Ill » traduit en français par Catherine Bernard sous le titre « De la maladie », Virginia Woolf se penche sur les liens entre la maladie et l'écriture de fiction. Elle y parle des effets usants des maladies chroniques, elle évoque la force narrative de la maladie et déplore que la littérature ne se soit pas saisie de la souffrance quotidienne, de l'inquiétude des malades, du déclin du corps et de l'influence de la douleur sur les pensées et les gestes des individus et des personnages. Avant Sontag (1978), Woolf suggère qu'en littérature, la maladie est au mieux une métaphore, non pas culpabilisante mais vide car décrite de l'extérieur, et qu'elle n'a pas encore vraiment pris corps dans la fiction, alors même que son intensité et ses conséquences écrasantes pour le corps et les affects font qu'elle y aurait toute sa place. Woolf ajoute que, si l'on croise nombre de malades, invalides ou traumatisés dans les romans, ceux-ci n'ont pas vraiment voix au chapitre. Mettre des mots sur la maladie, poursuit-elle, c'est créer une nouvelle forme de langage, et elle lance alors un défi à la fiction de son temps, celui de dire la souffrance et le déclin pour ce qu'ils ont d'indicible et d'insoutenable, d'absurde et d'intense.

- 2 Plusieurs analyses, comme celle de Peter Fifield récemment (Fifield 1-30), ont néanmoins remarqué qu'à l'époque où Woolf écrit, nombre de narrateurs malades, de personnages souffrants et de voix terrorisées font part, en focalisation interne, de leurs troubles et de leurs maux : outre les nombreuses recherches sur les fictions médicales victoriennes (voir par exemple Servitje 2021, Winter 1995, Frawley 2004, Price Herndl 2000, Bailin 1994), nous pouvons nous référer aux écrits, plus proches de l'époque de Woolf, des poètes-soldats revenus du front lors de la Première Guerre mondiale (également déjà largement étudiés par les critiques, notamment au sortir du centenaire de 14-18 comme le montrent Ragachewskaya 2015, Bolchi 2019 et tant d'autres). Mais peu d'études se sont penchées sur les enjeux genrés des écritures de la maladie alors même que le corpus de « romans médicaux » de l'intermodernisme, c'est-à-dire des romans parus à l'entre-deux guerres tel que Bluemel et Lassner l'ont théorisé en 2018, compte un ensemble éclectique de romancières bien moins connues, qui interrogent pourtant à leur manière les représentations de la souffrance au féminin, liées aux représentations du soin, de la guérison (partielle, totale ou en échec). C'est précisément ce que propose le présent article.

- 3 Qu'entend-on par maladie et par soin ? Les dictionnaires sont toujours utiles¹, mais certaines définitions trouvent vite quelques limites dès qu'on les applique à la fiction. Afin d'explorer les écritures intermodernistes de la maladie, cet article s'inscrit dans le double cadre des « disabilities studies » (études sur le handicap) et des humanités médicales. Si la grippe espagnole fait rage précisément durant la période retenue, cette épidémie n'est pas l'objet premier de romans de l'intermodernisme britannique et il en sera finalement bien peu question dans cet article. Nous renvoyons aux études de Vasquez-Espinoza (2020), Belling (2009) ou encore Hovanec (2009) pour de plus fines théorisations sur les écritures modernistes de l'épidémie.

- 4 Ici, il s'agira davantage rattacher ces champs à la « gynocritique », néologisme de la critique féministe Elaine Showalter qui, dans son essai « Towards a Feminist Poetics » (1979), a inauguré un champ de critique littéraire orienté vers l'analyse des langues et créativités féminines. Le terme sera entendu dans le sens plus large que lui prête Nicolas Boileau puisqu'il y inclut les fictions autobiographiques (2008

§ 6), que Max Saunders nomme ailleurs « Autobiografiction » (2010). La représentation du soin et de la maladie crée et interroge une nouvelle écriture de l'intime et de l'invisible dialoguant avec l'autobiographie et l'autofiction. Nous élargirons le champ critique aux FASP (Fictions à Substrat Professionnel) théorisées par Michel Petit (1999) et plus particulièrement aux FASP médicales, étudiées par Jean-Pierre Charpy (2004) comme un sous-groupe générique, puisque celles-ci impliquent à la fois les expériences des patientes et aidantes, mais aussi celles des soignantes. Les enjeux sont autant sociaux qu'esthétiques : écrire et représenter la maladie et le soin au début du XX^e siècle, c'est aussi donner voix à des discours et expériences à la fois communes et intimes, mais finalement peu écrites et étudiées.

- 5 Pour autant, il ne s'agira pas tant ici d'explorer les représentations des conflits de genre en jeu dans les pratiques médicales (Ehrenreich & English 1973) que d'étudier les spécificités des écritures féminines de la souffrance, de la maladie et du soin durant les premières décennies du XX^e siècle britannique. Ainsi, en prenant appui sur les fictions anglophones de la maladie et du soin de l'entre-deux guerres écrites par des femmes, cet article propose d'étudier les enjeux des représentations genrées du corps malade et des actes de soin dans un corpus de romans britanniques issus de l'intermodernisme britannique. Plus précisément, nous nous demanderons : comment et pourquoi ces romancières se sont mises à écrire la maladie ? Qui est malade dans ces fictions médicales féminines de la période ? Comment la maladie est-elle vécue et perçue ? Comment soigne-t-on et comment guérit-on ? Et surtout, en quoi ces fictions se distinguent-elles d'autres œuvres contemporaines qui s'attachent aussi à représenter diverses problématiques de santé ?
- 6 Afin de répondre à ces questionnements, notre article reposera sur un cheminement en trois temps. Nous étudierons d'abord le contexte historique et tâcherons de démontrer comment la dénonciation du sexisme des discours médicaux dominants menée par les romancières au début du XX^e siècle a permis l'émergence d'une nouvelle écriture de la maladie. Il s'agira ensuite d'examiner les enjeux sociaux des représentations de la douleur et de la maladie dans *South Riding* (1936) de Winifred Holtby et de suggérer que le roman inaugure un nouveau genre de fiction, celui de la fiction médicale, dont l'avatar le plus connu est aujourd'hui la série télévisée. Le texte sera alors

comparé au comique déployé dans *Living Alone* (1919) de Stella Benson qui vient paradoxalement construire une représentation fine et affective de la souffrance physique. Enfin, une analyse de l'écriture du soin institutionnel et de l'identité professionnelle de la soignante dans *Private Worlds* (1934) de Phyllis Bottome nous permettra de conclure cette étude en analysant les représentations de la soignante en tant que professionnelle permettant d'esquisser une « littérature du *care* » qui, se fondant sur l'analyse statistique et sur une posture professionnelle critique et réfléchie, se distancie des pratiques ancillaires largement décrites par la critique (Gefen & Oberhuber 2022).

1. Écrire le soin et le trauma au sortir de la Première Guerre mondiale

- 7 Peter Fifield écrit que la double histoire de la maladie et du soin dans la littérature ne peut pas être considérée sans parler de l'expérience féminine (Fifield 186) ; et ce constat dépasse bien évidemment le cadre de la littérature. La « spécialisation scientifique des hôpitaux du XX^e siècle » (Cabal 2001) et, avant elle, la professionnalisation des soins infirmiers, notamment grâce aux travaux de Florence Nightingale au Royaume-Uni, sont étroitement liées à l'histoire des femmes ; or les enjeux genrés de ces deux transformations sont encore peu étudiés alors même qu'ils sont abondamment représentés dans la fiction intermoderniste.
- 8 En effet, une dimension sociale évidente sous-tend les démarches d'écriture de la maladie et du soin et les romancières jouent un rôle important dans la dénonciation du sexisme de divers discours médicaux ou paramédicaux au tournant du siècle et jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale. Ainsi, les suffragettes sont souvent désignées comme des malades, et plus particulièrement comme des hystériques (dans une tribune publiée dans le *Times* le 28 mars 1912, Sir Almroth Wright, un médecin londonien use même du néologisme de « Suffragitis » (p.7) pour caractériser la prétendue dimension pathologique de leur comportements). Néanmoins, l'une d'entre elles réplique dès la semaine suivante, également dans le *Times*, en

déconstruisant cette tendance à rendre pathologique les comportements féminins non-conformes (Sinclair 1912). Apparaît alors un enjeu nouveau au début du XX^e siècle : l'analyse et la domination du discours public, qu'il soit écrit ou oral, même quand celui-ci traite de la sphère privée ou des attaques intimes.

- 9 Elaine Showalter a ainsi rapporté qu'avec le développement de la psychanalyse, le terme d'hystérique a été rapidement utilisé dans la langue commune pour disqualifier, ou qualifier d'anormal, tout un panel de comportements, de conduites ou de réactions féminines (Showalter 1987 et 1997). Que ce terme soit devenu une sorte de grande étiquette dit surtout l'influence de la norme médicale sur la sphère sociale ; or cette norme était essentiellement masculine et c'est précisément ce que dénoncent les féministes britanniques de la première vague qui regrettent par exemple que ce qui n'ait jamais été observé chez les hommes est soit ignoré soit considéré comme anormal et pathologique (Sinclair 1912). Showalter précise avec malice que c'est à cette même époque qu'est inventé le terme de féminisme en anglais (Showalter 1991, 3). Appartenant à cette même mouvance féministe d'étude de la déconstruction progressive de l'hystérie, l'ouvrage fondateur de Gilbert et Gubar *The Madwoman in the Attic* décrit d'ailleurs l'hystérie comme une épidémie féminine conditionnée socialement (« the socially conditioned female epidemic », Gilbert & Gubar 596), suggérant les conséquences majeures sur la santé qu'impliquent les inégalités de genre. On observe de même un mouvement très similaire aux États-Unis dès la fin du XIX^e siècle, avec la dénonciation des « cures de repos forcées » imposées aux femmes par une médecine patriarcale estimant que l'inaction, le désœuvrement et la soumission devaient jouer un rôle clef dans la guérison de l'hystérie (Davis 97-98). Ayant subi une telle cure, la célèbre romancière Charlotte Perkins Gilman cible directement l'influent neurologue Silas Weir Mitchell dans sa nouvelle « The Yellow Wallpaper » (1892) en en montrant l'absurdité et, surtout, les effets iatrogènes. Enfin, le sexisme de la médecine de l'époque et, en particulier, de la toute récente psychanalyse (alors majoritairement exercée par des médecins et assimilée à une discipline médicale) fait également l'objet de nombreuses critiques, notamment dans les années 1920 et 1930 par la psychiatre Karen Horney qui démontre comment des concepts tels que la castration, le complexes d'Œdipe

ou leur supposés pendants féminins sont pensés sur une méconnaissance des femmes (Horney 1936 ; Garisson 1981 ; Paris 2002). Ces critiques trouvent une résonance forte chez les romancières et intellectuelles modernistes, mais semblent avoir peu d'échos immédiats dans d'autres cercles de la société.

- 10 En amont de ces dénonciations, on retrouve curieusement l'étiquette « hystérique » dans les diagnostics posés sur les soldats traumatisés par les combats de la Première Guerre mondiale. Pendant la Première Guerre mondiale, les hôpitaux britanniques se retrouvent submergés de soldats traumatisés par les obus et le choc des combats modernes portés par des nouvelles machines de guerres industrielles dont le pouvoir de destruction était jusqu'alors inconnu. Comme le rappellent Andrew Kunka, Wyatt Bonikowski ou encore Elaine Showalter, les premières réactions, de la presse et des médecins, questionnent d'emblée la masculinité et la virilité de ces soldats revenus du front, on les qualifie d'hystériques, d'hommes ratés, de femmes, de faibles etc. (Kunka 239-240 ; Showalter 1987, 190 et Bonikowski 23-4). Deux hôpitaux se saisissent plus finement de ces nouvelles pathologies : la Medico-Psychological Clinic à Londres et le Craig Lockhart Hospital en Écosse. Ainsi, l'introduction en anglais de l'expression « shell shock » (choc lié aux obus, ancêtre du trouble de stress post traumatique) par Charles Myers permet de minimiser les biais et stéréotypes de genre et oriente la pensée médicale vers l'expérience, le vécu et *in fine* vers la rééducation, c'est-à-dire l'accompagnement d'un retour fonctionnel à la vie civile. Le « shell shock » implique en outre un nouveau type de soin se centrant davantage sur la thérapie psychologique (Bonikowski 24) et se distanciant de l'analyse freudienne.
- 11 Cette nouvelle prise en charge d'une pathologie masculine a un impact majeur sur le soin et sur les rôles de genre, comme cela est manifeste dans les écrits de nombre d'auteurs et d'autrices, de poètes et de poétesses de l'immédiat après-guerre : certains ont combattu et ont rendu compte des combats et de leurs conséquences (comme Wilfried Owen, Richard Aldington ou encore Ford Madox Ford), d'autres ayant contribué à l'effort de guerre sur les zones de conflits, telles Vera Brittain ou May Sinclair, publient fictions et témoignages alors qu'une dernière catégorie décrit depuis l'Angleterre le retour des traumatisés, comme Rebecca West ou Virginia Woolf pour ne

citer que les plus connues. Grâce à ce nouveau corpus d'écrits et de témoignages, le grand public prend petit à petit la mesure des enjeux de cette pathologie nouvelle, qui touche les anciens combattants et se répercute fortement sur la vie des femmes, se retrouvant aidantes, souvent sans formation ni soutien. Du fait des expériences exceptionnelles des combats modernes, la Première Guerre mondiale permet d'initier une première réflexion sur une différenciation genrée de la prise en charge médicale et psychologique qui se défait progressivement des valeurs et stéréotypes sociétaux et contribue peu à peu à la modernisation de certaines pratiques de prise en charge. Cet accompagnement est en l'occurrence essentiellement porté par des femmes, va de pair avec la professionnalisation des études et soin infirmiers, initiée à la fin du XIX^e siècle, et se renforce du fait des nouvelles professions et fonctions ouvertes aux femmes pendant la guerre.

2. Vers une fiction médicale « middlebrow » : de l'impuissance du corps au fait social

- 12 Et qui mieux qu'une infirmière peut écrire la maladie ? L'infirmière en question, Winifred Holtby, a publié en 1936 une des premières « FASP » médicales (Fiction à Substrat Professionnel, Petit 1999) : un roman intitulé *South Riding* (traduit sous le titre *Province Anglaise* en 1946 par Mme HM Cerles). Plusieurs adaptations au cinéma (1938), à la télévision (1974), à la radio (1999) et en mini-série (2011) témoignent du succès populaire de l'œuvre et de la longévité de celle-ci. Comme le conclut Fifield (2020), dont le chapitre sur le roman de Holtby fait autorité et constitue une source critique majeure, l'écriture de Holtby, contrairement à celle de Woolf par exemple, n'est pas pleinement placée sous le signe de l'expérimentation stylistique. Pour autant, il nous semble que son roman inaugure un nouveau genre de fiction, celui de la fiction médicale telle que nous la connaissons depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, notamment via les feuilletons et séries télévisées. Car on ne peut pas saisir les spécificités de l'écriture de Holtby, ni peut-être même ses proximités avec les productions sérielles calibrées pour le petit écran, sans faire réfère-

rence à ce que Woolf, puis d'autres, ont appelé l'écriture « middlebrow », c'est-à-dire ces fictions essentiellement destinées aux classes moyennes (et souvent aux femmes) qui ne sont pas nécessairement très éduquées². Si le néologisme est communément employé pour désigner les textes de Holtby et de nombre de ses contemporaines, il faut noter que la première formulation woolfienne de cette nouvelle catégorie esthétique est particulièrement méprisante :

The middlebrow is the man, or woman, of middlebred intelligence who ambles and saunters now on this side of the hedge, now on that, in pursuit of no single object, neither art itself nor life itself, but both mixed indistinguishably, and rather nastily, with money, fame, power, or prestige. (Woolf 1942, 115³)

- 13 De même, comme l'explique Ewins on trouve dans l'*Oxford English Dictionary* une des premières utilisations du terme, issue du magazine satirique *Punch* du 23 décembre 1925: « 'a newtype,' supposedly discovered by the BBC, made up of 'people who are hoping that some day they will get used to the stuff they ought to like'. » (Ewins 251, « un 'nouveau type de personnes' prétendument découvert par la BBC, composé de 'gens qui espèrent un jour s'habituer aux choses qu'ils sont censés apprécier »). Néanmoins, les critiques contemporaines, issues notamment des « New Modernist Studies » de Mao et Walkowitz ou de l'intermodernisme, ont montré l'intérêt de ces œuvres préalablement écartées du canon car jugées trop peu originales. Ainsi, ou pour le dire autrement, *South Riding* fait partie de ces œuvres qui ont une indéniable qualité littéraire, se distinguent des écritures populaires telles celles de la « sensation fiction » étudiée par Ewins et d'autres, mais qui restent relativement conventionnelles en dépit de leur originalité diégétique : le fait qu'il y soit beaucoup question de l'espace domestique et de la vie de famille est en outre à relier au peu de cas qu'en a fait la critique, dont la tendance à rejeter des thématiques prétendument mineures, et souvent liées à des pratiques féminines, a été largement relevée et analysée en français comme en anglais (Bertrand 2003 ; Berlant 2008).

- 14 Le positionnement hésitant du féminisme de Holtby a aussi probablement contribué à son oubli. C'est du moins ce que suggèrent Lisa Regan ou Kristin Ewins qui montrent la négociation peu aisée entre le « vieux féminisme » issu du groupe « Six Point », dont Holtby faisait

partie, qui s'attachait à mettre en avant l'individu et les liens et la nécessaire complémentarité entre les hommes et les femmes, là où le nouveau féminisme se concentrait sur l'importance d'une perspective typiquement féminine (Regan 231 et Ewins 264). L'engagement féministe de Holtby est pourtant indéniable : outre sa déconstruction des stéréotypes sociaux tels celui de la vieille-fille frustrée (« the legend of the Frustrated Spinster ») ou de la jeune femme moderne aux mœurs légères (Holtby 1936b, 125) (ainsi que son engagement en faveur de la création de syndicats d'ouvriers noirs en Afrique du Sud), elle écrit :

Personally, I am a feminist and an Old Feminist because I dislike everything that feminism implies. I desire an end to the whole business, the demands for equality, the suggestion of sex warfare, the very name feminist. I want to be about the work in which my real interests lie, the writing of novels and so forth. But while inequality exists, while injustice is done and opportunity denied to the great majority of women, I shall have to be a feminist, and an Old Feminist, with the motto "Equality First". And I shan't be happy till I get a society in which there is no distinction of persons either male or female, but a supreme regard for the importance of the human being. And when that dream is a reality, I will say farewell to feminism, as to any disbanded but victorious army, with honour for its heroes, gratitude for its sacrifice, and profound relief that the hour for its necessity has passed. (Holtby 1926, 46⁴)

- 15 La composante sociale du féminisme de Holtby se retrouve bien dans la préface de *South Riding* : « we are not only single individuals, each face to face with eternity and our separate spirits; we are members of one another » (Holtby 1936, 5, nous ne sommes pas uniquement des individus isolés, chacun faisant face à l'éternité, chacun avec son esprit propre ; nous sommes membres les uns des autres), et c'est bien dans cette perspective de citoyenneté non-genrée que le reste du texte se déploie. Le texte dresse en effet un portrait de la vie publique et de l'organisation politique à South Riding, localité fictive du Yorkshire vraisemblablement inspirée du district d'East Riding d'où Holtby était originaire. Le lectorat suit le parcours de Sarah Burton, une jeune institutrice pétrie d'idéaux venant prendre un poste dans le district administré par Mrs Beddows, la première échevine (« alderman », mais peut-être devrions-nous écrire « alder-

woman »). Les titres des chapitres sont particulièrement incongrus (ou bien organisés) et des intitulés tels que « Highways and Bridges » ou encore « Finance » ou « Housing and Town Planning » confirment que le parti pris est celui de la description d'un groupe humain, venant alors contraster avec les explorations fines de l'intime, de la subjectivité et des écritures féminines de Virginia Woolf ou Dorothy Richardson (dont l'écriture ne saurait évidemment pas être réduite à ces quelques aspects).

- 16 Notre propos portera essentiellement sur le chapitre « Public Health », qui traite de considérations de santé publique, telles les liens entre l'absentéisme des enfants à l'école et des décisions politiques sur les horaires de travail des adultes par exemple, ou encore la peur de l'hôpital, le coût des soins médicaux (etc.) et semble particulièrement riche et novateur. En effet, contrairement à ce que le titre laisse penser, ce chapitre représente surtout l'expérience subjective de la maladie et des effets de celle-ci sur les relations qu'entretient le malade avec son entourage, la représentant ainsi comme un fait social inédit. Ce décalage non-assumé nous semble proche de l'hybridité thématique relevée dans nombre de séries médicales, qui mettent en scène des sujets sociaux existants tout en montrant leurs conséquences individuelles, telles *Urgences* qui « fut la première à mettre en scène un patient atteint du sida » (Fauquert § 54).
- 17 La maladie et la mort sont omniprésentes dans le roman tout entier et le nombre remarquable d'occurrences évoque à s'y méprendre le « canon sériel » qui distingue les séries, les *soap operas* ou les sitcoms médicaux d'autres œuvres télévisuelles ou filmiques (Fauquert 2020 ; Tytell 2012). En effet, parmi les personnages, le grand nombre de patients et victimes de problèmes de santé est tout sauf anodin : Robert Carne souffre d'une maladie cardiaque et meurt suite à un probable accident, Joe Astell souffre de tuberculose, Lily Sawdon meurt d'un cancer, Mrs Holly meurt après un accouchement, Gertie Holly meurt après une opération, Mr Brinsley meurt à la suite d'une pneumonie... et il y a une épidémie de rougeole à l'école du village. Cette récurrence de la maladie chez Holtby donne lieu à la fois à des scènes tragiques et à un propos quasi satirique, ou encore à un mélange de tourment et de légèreté, avec toujours un sous-texte politique et social venant situer ou ancrer la représentation fiction-

nelle. Ainsi, pour Holtby, contrairement à ce que dit Woolf, la maladie n'est pas un nouveau mode d'écriture, mais plutôt un grand thème, omniprésent et quotidien pour l'ensemble de la classe moyenne représentée dans le récit. Selon nous, cette récurrence, toujours contextualisée et détaillée, se pose ainsi comme un prototexte (Charpy 2005) des fictions médicales populaires ou « middlebrow » de la fin du XX^e siècle par exemple⁵.

- 18 Alors, cet intérêt si vif pour la représentation de la maladie comme fait social devient un enjeu esthétique particulier. Bien que portées par des situations particulièrement denses et riches, les innovations du roman de Holtby ne sont en effet pas celles qui sont portées par les grandes expérimentations artistiques de son époque. Ainsi, si dans *Virginia Woolf: A Critical Memoir* (1932), « première étude de l'œuvre de Virginia Woolf à être publiée en anglais » (Reynier 1), Holtby démontre que l'écriture de Woolf se concentre sur l'esprit (« clearly she has always been more familiar with people who use their minds rather than their bodies as their equipment for life », p.17⁶), et que, par conséquent, elle ne peut pas décrire le corps dans ses moindres détails, Holtby nous suggère que le mode d'écriture « middlebrow » peut, lui, bien permettre de rendre compte des sensations de la maladie et de ses enjeux sur les liens sociaux. C'est d'ailleurs aussi l'analyse de Fifield (191-2), qui montre que, selon Holtby, l'écriture de Woolf est « intellectualiste », qu'elle défie les normes de genre (« She is outside the necessities of a woman's world. Birth, death, sickness and the care of small children permit little leisure for that exacting occupation-the pursuit of truth », Holtby 1932, 20, « elle n'est pas concernée par les contraintes du monde des femmes. Les naissances, les morts, les maladies et l'attention que demandent les jeunes enfants laissent bien peu de temps pour vaquer à cette exigeante occupation qu'est la quête de la vérité »), et ne peut donc pas avoir accès à une représentation précise des réactions physiologiques. A *contrario* pour Holtby, le roman populaire est par essence le cadre naturel de la représentation de la maladie dans toutes ses contradictions, parce qu'on y parle d'intime et de normes sociales, de souffrance et de dégoût. Dans *South Riding*, la maladie donne à voir l'impuissance de l'individu et de son corps, au-delà des considérations de classes et sans passer par les usages des classes dominantes. Fifield nous rappelle d'ailleurs que le roman a été écrit pour un

lectorat précis : friand de « middlebrow », proche de la maladie et du soin, politiquement plutôt conservateur (notamment sur la question de la place des femmes dans la sphère domestique) mais pour autant aussi potentiellement réceptif à la nécessité de faire évoluer certains aspects de la société. S'il est intéressant que le corps malade devienne un objet de rivalité sur lequel s'exprime différentes autrices, Marion Shaw nous rappelle que Woolf et Holtby ont correspondu et se sont rencontrées quatre fois, que leur rencontre de janvier 1933 fut particulièrement riche et que leur différence semble avoir nourri leurs cheminements d'autrices (Shaw 252-253).

- 19 *South Riding* offre ainsi un contre-point particulièrement riche au canon moderniste et cette différence s'exprime aussi dans l'écriture du corps. En effet, Fifield, Regan et d'autres ont montré que les personnages du roman utilisent leur maladie comme une grille de lecture du monde, ont une relation dense et toujours mouvante avec leur corps. La physiologie, visible ou invisible, et tout ce dont on parle peu habituellement devient un sujet majeur et problématique pour ces personnages malades. C'est en cela aussi que l'écriture de Holtby se démarque des fictions du XIX^e siècle, où il s'agit avant tout de décrire, avec précision et réalisme, les corps malades et les effets de la maladie. Chez Holtby, s'ajoute à l'approche naturaliste une représentation des conséquences, du regard sur la maladie et des effets de celle-ci sur les subjectivités fictionnelles qu'elle crée. Pour le dire autrement, le corps du malade (ou de la malade) s'inscrit dans un contexte communautaire immédiat plus large, fait de liens amicaux, professionnels, affectifs. Par exemple, Holtby décrit certes avec précision les convulsions de corps malades et leurs effets sur les proches, mais l'un des enjeux majeurs de la scène est en fait la perception qu'en a le personnage féminin :

She felt rather than saw him move towards her; she caught the gleam of a dark red dressing gown of ivory flesh.
Suddenly he stopped.
He had taken hold of the brass rail at the foot of the bed. She heard a quivering groan. The bedstead rattled with his violent seizure. She cried, "Oh-what is it?" and raised the lamp and saw his face distorted with agony, his snarling lips drawn back from his chattering teeth, his skin a livid grey, smeared with perspiration. (Holtby 1936a, 351-2⁷)

- 20 Cette réécriture des corps est absolument inédite sous une plume féminine. Il s'agit déjà ici du regard féminin (ou « female gaze », théorisé par Zoe Dirse d'après les travaux pionniers de Laura Mulvey sur le regard masculin) dont il est beaucoup question dans les théories féministes du XXI^e siècle. En outre, elle annonce la qualité visuelle des fictions médicales décrites par Marshall McLuhan (1964, 351). D'ailleurs, cette dimension visuelle, relevée par Woolf et Fifield parmi d'autres, se positionne à l'opposé de ces scènes confortables, pétries de bons sentiments, qui seraient attendues des romans « middle-brow ». À la place, le texte met en scène un homme quasi cadavérique, qui n'est ni héros ni objet de désir ou d'admiration. Le corps masculin de Robert Carne n'est plus qu'une source d'inquiétude ou d'intérêt et est devenu quasi grotesque, composé de différents organes plus ou moins défaillants. Ici, à la douleur du malade vient se mêler la souffrance de l'aidante, et les deux personnages sont unis dans leur désespoir. Ainsi, l'on voit bien comment cette scène articule une sensibilité moderniste (dépeignant le choc de la douleur et l'absurdité d'un discours moralisateur perçu comme étant hors-sol) avec des émotions liées à la souffrance telles qu'on les retrouve dans les productions littéraires et poétiques du XIX^e siècle tout en anticipant des productions télévisuelles à venir (voir encore Desmet 2012 sur le réalisme du corps dans les séries médicales). Néanmoins, le choix de Holtby est à notre sens un acte pionnier, ne serait-ce que parce qu'il ancre le regard féminin, décrit les corps et leurs effets sur les relations interpersonnelles et se détache nettement des esthétiques romantiques et naturalistes. En outre, le roman nous semble répondre à ses propres interrogations, posées huit ans plus tôt dans l'étude critique sur Woolf :

To judge from many modern writers we might indeed think that men and women inhabited different worlds, black and white, sixes and sevens, meaning different things for the two sexes. Does Mrs. Woolf want us to make it possible for women to be artists because sex indeed strikes a dividing line from Heaven down to the roots of the earth, with all men on one side and all women on the other? 'Women's world', 'women's interests', 'women's tastes', 'women's brains' say the contemporary newspapers, magazines, advertisements. Does she share the fashionable belief in complete and unalterable division? (Holtby 1932, 176⁸)

- 21 Pour Holtby, l'écriture de la maladie permet de donner à voir l'indivisibilité de la communauté humaine, de dépasser les clivages de genre et de diffuser son engagement. Si l'écriture est indéniablement moins exploratrice que celle des modernistes du canon, elle est néanmoins le véhicule de postures particulièrement novatrices et ouvre la voie à de nouveaux genres narratifs devenus centraux aujourd'hui. La maladie chez Holtby dépasse ainsi la métaphore vide décrite par Woolf : dynamique structurante de la communauté humaine, elle rythme l'écriture et structure les représentations des rapports sociaux.

3. Rire des affects de la malade pour normaliser le handicap et la souffrance

- 22 Holtby n'est bien évidemment pas la seule romancière à écrire sur la maladie et le handicap, l'œuvre de Stella Benson, qui comptait d'ailleurs parmi ses amies, comme en témoigne leur longue correspondance étudiée par Catherine Clay, s'y attache également de manière particulièrement riche. Si l'écriture de Holtby se concentre sur les conséquences sociales et les enjeux relationnels de la maladie, celle de Benson se place, elle, du côté des malades et de l'isolement engendré par la souffrance. Notons que Benson a souffert de maladies en série : bronchites à répétition, pleurésie, infections des sinus pour laquelle elle est opérée plusieurs fois, mais suite à une opération, elle devient malentendante. Elle meurt d'ailleurs d'une maladie respiratoire à 41 ans.
- 23 L'héroïne de *Living Alone* (1919), un des romans les plus connus de Benson, se nomme Sarah Brown. Elle souffre de toutes les maladies et handicaps cités plus haut (et le choix de l'autrice de lui faire porter ses initiales ne relève bien évidemment pas du hasard). En ceci, le roman semble s'inscrire dans la perspective « life-writing » étudiée par Saunders et d'autres, mais il s'en distingue ne serait-ce que par son hybridité générique. Le texte paraît en effet inlassablement hésiter entre le comique et le fantastique, l'écriture de l'intime et les prises de positions socio-politiques. Cette hybridité générique, que Fauquert nomme « plasticité du genre » (§ 2), est également étudiée

comme un trope récurrent des séries médicales, qui comme *Dr House* allient par exemple drame hospitalier et « whodunit » (Tytell §22) ou, comme *Scrubs*, qui « empruntent à la comédie » (Fauquert §2). Dans *Living Alone*, on croise ainsi une étrange sorcière qui plaît à tout le monde, un dragon particulièrement peu débrouillard et une ribambelle de *ladies* qui semblent vivre dans un monde parallèle tant elles ignorent tout des difficultés des pauvres gens qu'elles sont censées aider. Dans ce contexte si effusif, Sarah Brown souffre et explique à qui veut l'entendre : « pain is an extinguisher », c'est-à-dire que la douleur éteint tout de son être. Dans sa douleur, Sarah Brown ne peut nouer aucun lien et le roman suggère que sa douleur est si intense qu'elle engage l'ensemble des sens et influence tout de son expérience subjective du réel. Lorsque l'on souffre, on ne peut pas échanger avec ses semblables.

- 24 Pour autant, l'isolement de Sarah Brown est aussi un des grands ressorts comiques du roman, où il ne s'agit surtout pas d'occulter la souffrance, mais plutôt d'en explorer ses particularités, ses ramifications et ses effets sur l'individu. L'humour permet alors de se plonger librement dans l'écriture de la maladie en échappant aux discours stéréotypés de l'invalidé victorienne ou de la faible femme soumise aux mouvements de ses nerfs, tels qu'ils furent largement véhiculés par la presse et la fiction (Winter 1995). Le recours au comique apporte en outre une légèreté salutaire (« comic relief ») qui oriente paradoxalement la narration vers une description fine de la maladie, de la souffrance et de leurs conséquences pour le personnage. Comme nous l'avons montré ailleurs (de Bont 2021), l'interaction du comique avec le fantastique permet également à Benson, de manière assez inattendue, de normaliser l'expérience du personnage malade. En effet, dans un univers où l'on rencontre une sorcière qui fascine et un dragon peu dégourdi, la liste particulièrement longue des comorbidités dont souffre l'héroïne vient aisément s'intégrer à la diégèse et complexifie le rapport qu'entretient le texte avec la mimesis et le réalisme. Si Cohen écrit que le roman « externalise les ficelles du débat idéologique en utilisant les personnages de sorciers et sorcières afin de dénaturaliser certains habitus sociaux (Cohen 2001, 48, ma traduction), il nous semble qu'en usant d'ironie, Benson déplace les enjeux sociaux et politiques de la maladie afin d'écrire la souffrance, et le handicap engendré par celle-ci, de leur donner voix

au chapitre sous une complexité générique qui dépasse le lyrisme désincarné décrié par Woolf dans son essai sur le sujet.

- 25 Notons d'ailleurs que la souffrance et l'isolement de Sarah Brown (pourtant décrit comme un emprisonnement) lui donnent un certain pouvoir :

'But, witch—oh, witch—this is the worst of all. My ears are failing me—I think I am going deaf....'
'You can hear what I say,' said the witch.
'Yes, I can hear what you say, but when most people talk I am like a prisoner locked up; and every day there are more and more locked doors between me and the world. You do not know how horrible it is.'
'Oh, well,' said the witch, 'as long as you can hear magic you will not lack a key to your prison. Sometimes it's better not to hear the other things.' (16⁹)

- 26 Dans cet extrait, le roman suggère que l'écriture de l'intime de la maladie fait partie de la vie et que parfois, la maladie permet certes de bien se connaître, mais aussi et surtout de faire de nouvelles choses et d'être sensible à d'autres sources. Outre la dimension intéroceptive finement explorée dans le roman, il y a ici un enjeu de représentation politique et sociale mais, contrairement à Holtby, celle-ci est représentée de l'intérieur, coupée de ses ramifications interpersonnelles et suggère, en creux, le potentiel créatif de la maladie. Avoir comme personnage principale une héroïne souffrante et handicapée (et pourtant autonome) apparaît comme un acte discursif particulièrement fort ; Sarah Brown est en outre un personnage complexe et contradictoire restant, jusqu'à la fin du roman, extrêmement ambiguë : elle n'inspire pas nécessairement de bons sentiments, comme le note Cohen, alors que cela est souvent le cas dans la représentation du handicap, comme Ato Quayson l'a souligné dans son étude de 2007. En ceci, le roman de Benson relève d'une manière différente ce défi d'écriture de la maladie souligné par Woolf : mêlant fantastique, comique et « life-writing », il propose une écriture qui échappe aux repères et aux horizons d'attente ; il sonde les spécificités de l'expérience quotidienne de la malade tout en la normalisant et en mettant en lumière ses effets, positifs et négatifs, sur le corps et l'esprit.

4. Portrait d'une soignante en professionnelle aguerrie

- 27 Un dernier roman « middlebrow » de l'entre-deux guerre mêlant romance et fiction médicale s'attaque à défaire les stéréotypes de genre mais opère, lui, sur la représentation du soin institutionnel et de l'identité professionnelle de la soignante : il s'agit de *Private Worlds* de Phyllis Bottome (encore non traduit en français). Le roman paraît en 1934 et est immédiatement un grand succès populaire ; il fait d'ailleurs l'objet d'une adaptation filmique dès 1935. Bottome a étudié la psychologie à Vienne auprès d'Alfred Adler et, en 1924, elle et son mari Alban Ernán Dennis fondent une école de langues étrangères en Autriche, où il s'agissait d'expérimenter de nouvelles méthodes pédagogiques issues de recherches en psychologie. Comme cela est souvent mentionné, l'école comptait parmi ses élèves Ian Fleming, l'auteur de *James Bond*. Profondément inquiète de la montée du nazisme, Bottome est l'autrice d'une vingtaine de romans d'espionnage (où les femmes jouent souvent un rôle clef de sabotage ou de résistance face aux nazis), mais elle a également écrit deux grands romans médicaux, dont *Private Worlds*, qui s'inspire de son expérience d'étudiante en sciences psychologiques, mais aussi de malade, comme le suggère Pogorelskin (2021).
- 28 L'héroïne, Jane Everest, est médecin et est responsable du pavillon des hommes dans un hôpital psychiatrique. D'emblée, le texte la mentionne comme étant très professionnelle et compétente. Les descriptions des premiers chapitres insistent sur sa grande maîtrise des outils : Jane appuie ses décisions sur des analyses statistiques et parle par exemple de biais dans la prise de décision alors que les médecins hommes (au demeurant extrêmement compétents et également décrits comme étant à la pointe dans leurs spécialités respectives) sont tous en proie à leurs émotions et à leurs préjugés (sexistes et racistes à l'encontre d'un patient nord-africain). Par contraste, Jane Everest développe une écoute du patient, une prise en compte de l'individu, de son environnement et du cadre de soin qui semblent particulièrement efficaces. Elle tient par exemple à ne pas obstruer avec des paravents la vue qu'a un patient anxieux depuis son lit afin de lui garantir un espace et un horizon plus propices. Elle est ainsi

appréciée des patients, et le fait que ceux-ci soient des hommes n'est jamais relevé comme un quelconque facteur de réussite (ou d'échec) thérapeutique, car son professionnalisme force le respect. Dans le roman, nous sommes également très loin des « sick rooms » de la fiction victorienne (étudiées notamment par Miriam Bailin en 1994), tant *Private Worlds* repose sur une véritable réflexion autour du soin, des besoins des patients et des réponses que l'hôpital, en tant qu'institution, peut apporter. Nous sommes en revanche plus proches de l'idéalisation du travail intellectuel des femmes décrit par Woolf dans « Three Guineas » et « A Room of One's Own » (comme l'analyse Mary Eagleton dans sa lecture des représentations des femmes intellectuelles dans l'entre-deux guerres). En ceci, l'écriture bottomienne se rapproche bien davantage de celle de Woolf que de celle de Holtby et relève, *mutatis mutandis*, de « l'asymétrie réaliste » que Fauquert décèle dans son corpus de séries médicales (§5), où l'enjeu n'est pas :

la tension entre [d'une part] l'hypervisibilité de la science et de l'expertise médicale, inscrite dans un « présentisme » propre au genre (le présentisme étant ici entendu au sens d'Hartog¹⁰, à savoir la représentation d'un *zeitgeist* hermétique, sorte de gros plan très détaillé, d'éternel présent isolé des influences passées et coupé des projections futures.) [et d'autre part] [...] l'invisibilité (ou plutôt l'invisibilisation) des inégalités d'accès aux soins médicaux, question souvent reléguée au hors champ. (§5)

- 29 Dans le roman de Bottome, c'est bien davantage l'invisibilité de la posture professionnelle de la soignante qui vient structurer l'asymétrie réaliste. En effet, et de toute évidence, l'approche thérapeutique de Jane est très éloignée de l'attitude paternaliste d'Alec MacGregor, son collègue de longue date, ainsi que des « soins » violents de Charles Drummond, le nouveau responsable de la clinique. L'arrivée de ce dernier, qui souhaite démettre Jane de ses fonctions parce qu'elle est une femme la contraint à défendre son poste et sa posture professionnelle. Au fil des pages, le lecteur assiste ainsi à une véritable réflexion et à une représentation fine de ce que peut être une identité professionnelle féminine dans le domaine de la santé, qui fait pleinement écho aux fictions télévisées « middlebrow » les plus récentes : « gendered codes of professionalism are subject to such

self-reflexive treatment within middlebrow [...] television » (Tasker & Steenberg [en ligne]). L'attitude professionnelle défie les stéréotypes de genre et entraîne un certain nombre de remarques, parfois comiques, comme la suivante qui fait allusion, pour mieux le déconstruire, au poncif freudien décrivant la sexualité féminine comme un continent noir: « She's an incorruptible feminist [...]. She only looked at [her work] from the woman's point of view. [...] I don't believe even Freud could catch a symbol out of Jane's dreams » (134¹¹).

- 30 Si Jane est ainsi initialement traitée de femme glaciale et anormale, le roman dépeint aussi l'hôpital comme un lieu de vie où se croisent toutes les professions de soignants (internes, infirmiers, ambulanciers ou médecins confirmés). Les descriptions des interactions de soignants et soignantes annoncent les mises en scène des grandes fictions télévisées de la fin du siècle étudiées par Fauquert (§ 54). L'hôpital vient en outre questionner la difficile distinction entre vie professionnelle et vie personnelle (qui est largement dépeinte comme étant plus difficile et contrainte pour les personnages féminins dans ce milieu masculin) et prolonge ainsi les débats sur la doctrine victorienne des « separate spheres »¹², opposant espace domestique privé et espace public, menés notamment par le féminisme première vague.
- 31 Pour autant, Jane résout le paradoxe woolfien (aussi noté par la psychologue Joan Rivière à la même époque) en développant des valeurs féminines dans un monde masculin. Il faut s'interroger sur ce que sont ces comportements et valeurs féminines, et s'il est assez déroutant de lire au XXI^e siècle que le roman met aussi en scène le soin comme un travail d'équipe, en insistant par exemple sur la complémentarité des hommes et femmes, la référence au « vieux féminisme » de Holtby permet de mieux situer ces divers postulats. D'autres scènes, mettant en lumière les stéréotypes de genre portant notamment sur les excès émotionnels des femmes (Greyser 85) n'ont pas pris une ride, comme cette dispute entre Alec et Jane, sur leurs prétendues limites respectives :

'Women should keep their feelings out of operating-theatres'.
'Then shouldn't men keep their tempers out of them?', she
murmured. (p.150-1)¹³

- 32 Le murmure, qui ose à peine répondre, déconstruit le préjugé sexiste et montre bien la difficulté de la construction de l'identité professionnelles des soignantes. Si le roman repose sur la complexité des métiers du soin, il œuvre surtout sur la déconstruction des stéréotypes de genre dans le milieu médical, deux thématiques qui résonnent encore aujourd'hui, bien au-delà de la fiction, comme le séminaire PAGE l'a montré lors de sa troisième année. Le travail de *care* porté par le roman de Bottome est ainsi une pratique professionnelle portée par un mouvement égalitaire qui « vise à repenser collectivement les fondements du lien social entre les sujets humains, de même que leur manière d'habiter le monde » (Gefen & Oberhuber § 9).

5. Conclusion

- 33 Les trois romans de ce corpus proposent via leur écriture de la maladie et du soin un nouveau type de représentation des relations sociales, de l'intime et de l'identité professionnelle tant ils mettent en avant la manière dont le genre des héroïnes vient nourrir leurs expériences subjectives. Si l'écriture du soin et de la maladie n'est pas uniquement une affaire de femmes, il est clair que la fiction intermoderniste s'attache à décrire la santé des femmes de manière fine et documentée. Dans leurs écrits, la maladie et le soin ne sont pas des métaphores tant l'écriture met en avant le corps, l'affect ou encore l'engagement de la soignante. De surcroît, la plupart des aidants sont bien des aidantes dans les fictions anglaises de l'époque (pensons notamment à Miriam qui prodigue des soins individuels à sa mère puis à son amie dans *Pilgrimage* de Dorothy Richardson, et dont l'exemple est d'autant plus marquant qu'il s'agit de porter soin à une mère maltraitante).
- 34 Mais surtout en représentant le soin et la maladie par le prisme de l'intime, de la douleur et de l'affect, et en intégrant directement au texte de fiction non pas des événements mais la représentation d'expériences subjectives, ces trois textes répondent à leur manière au défi woolfien : en utilisant une nouvelle écriture de la maladie et du soin qui vient s'appuyer sur une expérience du monde profondément genrée, ces trois romans se distinguent des courants artistiques dominants de leur époque. Notre lecture de ces trois textes nous

suggère que chacune des trois romancières a néanmoins développé une écriture qui tente de se saisir des disciplines médicales en pleine mutation et s'oriente vers une littérature qui se défait de « l'impuissance thérapeutique », et des réflexions et « attaques contre l'esthétisation de la médecine » que l'on retrouve au XIX^e siècle et dans la littérature *fin-de-siècle* (Lillis 189 et 198) pour représenter au plus près l'expérience féminine du soin et de la maladie, en montrant ses enjeux spécifiques, corporels, affectifs ou professionnels, et en mobilisant ce nouveau langage souhaité par Woolf, mais aussi cette solidarité « empouvoirante » qu'Audre Lorde explorera plus avant dans son journal de 1980.

- 35 En outre, les œuvres des romancières de notre corpus, héritières de la révolution de la clinique engendrée par la Première Guerre mondiale, contiennent déjà plusieurs lignes directrices structurant les séries médicales de la fin du siècle. Si nous avons déjà mentionné l'hybridité générique et thématique, accompagnée d'une tension asymétrique mettant à mal la tension entre visibilité du domaine médical et invisibilité des affects, notons qu'il est aussi question chez Bottome et Holtby de la professionnalisation du soin, avec ses enjeux de service et d'exigences professionnelles, qui intègrent de plus en plus fréquemment des personnages féminins compétents, la complexification des métiers médicaux et l'importance de la coopération à l'hôpital. En troisième lieu, un accent est mis dans les trois romans sur les enjeux relationnels de la médecine, venant souligner comment les personnages féminins portent, accompagnent et aident, et comment la maladie nuit aux liens sociaux. Ensuite, les trois textes déploient une réflexion inédite sur les enjeux sociaux et politiques, allant de la représentation de minorités invisibles ou souffrantes aux décisions de santé publique, mais également sur la prise en compte des questions de santé au féminin et de la reconnaissance du travail de soignante, valorisant ainsi en filigrane le travail professionnel associé au *care* encore non-théorisé, et dont Bergson porte les prémices dans *L'introduction à la métaphysique*, en décrivant « la pensée qui sympathise » (Girardi 2021 §1). Enfin, l'exploration des complexités individuelles via une écriture qui articule la pensée par cas et les analyses quantitatives, c'est-à-dire les possibles différences individuelles et l'importance de l'expérience du patient, se retrouve à différents degrés dans les trois textes. Ainsi, ce corpus incarne un

panel d'innovations thématiques et esthétiques inattendues et représente la richesse d'un champ professionnel qui se structure et affine sa prise en charge individuelle en mettant en avant les spécificités potentielles d'une santé au féminin.

BIBLIOGRAPHIE

- ADAMS, Rachel, Benjamin REISS et David STERLING, « Disability », Rachel Adams et al. (eds.), *Keywords for Disability Studies*. New York : NYU Press, 2015, 5-11.
- AHMED, Sarah, « Happy Objects », Melissa Gregg and Gregory Siegworth (eds.), *The Affect Theory Reader*, Durham NC : Duke University Press, 2010, 29-51.
- ALBERTI, Johanna, « The turn of the tide: sexuality and politics, 1928-31 », *Women's History Review* 3.2 (1994), 169-190.
- BAILIN, Miriam, *The Sickroom in Victorian Fiction* (1994), Cambridge : Cambridge University Press, 2007.
- BEDELL, Meredith, *Stella Benson*, Boston : Twayne, 1983.
- BELLING Catherine, « Overwhelming the Medium: Fiction and the Trauma of Pandemic Influenza in 1918 ». *Literature and Medicine* 28 (2009) : 55-81.
- BENASSI, Stéphane, « Sériabilité(s) et esthétique de la fiction télévisuelle », *Belphégor* 14 (2016) <http://journals.openedition.org/belphegor/770> consulté le 30 mai 2021.
- BENSON, Stella, *Living Alone* (1919), Milton Keynes : Dodo Press, 2007.
- BENSON, Stella, *La Vie seule* (trad. L de Bont), Paris : Cambourakis, 2020.
- BERGSON, Henri, *L'introduction à la métaphysique* (1903), Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2013.
- BERLANT, Lauren, *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*, Durham : Duke University Press, 2008.
- BERTRAND, Jean-Pierre et Lise GAUVIN (eds.), *Littératures mineures en langue majeure : Québec / Wallonie-Bruxelles*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2003 <http://books.openedition.org/pum/15694> consulté le 30 mai 2021.
- BLUEMEL, Kristin et Phyllis LASSNER, « Feminist inter/modernist studies », *Feminist Modernist Studies* 1.2 (2018) : 22-35.
- BOILEAU, Nicolas, « Un genre à part : l'autobiographie et la gynocritique », C. Le Fustec, et S. Marret (éds.), *La fabrique du genre : (dé)constructions du féminin et du masculin dans les arts et la littérature anglophones*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2008, 289-304 <http://books.openedition.org/pur/30730> consulté le 5 octobre 2021.
- BOLCHI, Elisa, « No Way Back: War Trauma in Richard Aldington and Virginia Woolf », Austin Riede (ed.), *Transatlantic Shell Shock. British and*

American Literatures of World War I Trauma, Dahlonga : University of North Georgia Press, 2019, 208-231.

BONIKOWSKI, Wyatt, *Shell Shock and the Modernist Imagination: The Death Drive in Post-World War I British Fiction*, New York : Routledge, 2013.

BONT, Leslie de, « "I saw at a glance that your case was exceptional, and that you also were Occult": Comedy, magic and exceptional disabilities in Stella Benson's *Living Alone* (1919) », *Miranda* 23 (2021) <http://journals.openedition.org/miranda/42498> consulté le 30 mai 2022.

BOTTOME, Phyllis, *Private Worlds*, Londres : Houghton Mifflin, 1934a.

BOTTOME, Phyllis, *Stella Benson*, San Francisco : Grabhorn Press for Albert M. Bender, 1934b.

CABAL, Michel, *Hôpitaux : corps et âmes*, Paris : Desclée de Brouwer, 2001.

CHARPY, Jean-Pierre, « Milieux professionnels et FASP médicale : de l'autre côté du miroir », *ASp* 45.46 (2004) : 61-79.

CABAL, Michel, « Le roman à suspense à dominante médicale : typologie d'un sous-groupe générique », Michel Petit, M. (dir.), *Aspects de la fiction à substrat professionnel*, Bordeaux : Université Bordeaux 2, collection travaux EA 2025, 65-82.

CABAL, Michel, « La FASP médicale et ses marges : textes de référence, prototextes et textes périphériques », *ASp* 47-48 (2005) : 83-101.

CHEYNE, Ria, *Disability, Literature, Genre: Representation and Affect in Contemporary Fiction*, Liverpool : Liverpool University Press, 2019.

CLAY, Catherine, *British Women Writers 1914-1945: Professional Work and Friendship*, Aldershot : Ashgate Publishing Limited, 2006.

COHEN, Debra Rae, « Encoded Enclosures: The Wartime Novels of Stella Benson », Patrick J Quinn and Steven Trout (eds.), *Literature of the Great War Reconsidered: Beyond Modern Memory*, Basingstoke : Palgrave, 2001, 37-54.

DAVIDSON, Michael, *Invalid Modernism: Disability and the Missing Body of the Aesthetic*, Oxford, Oxford University Press, 2019.

DAVIS, Cynthia, *Charlotte Perkins Gilman: A Biography*, Stanford : Stanford University Press, 2010.

DARWOOD Nicola, W.R. OWENS, Alexis WEEDON (eds), *Fiction and "the Woman Question" from 1830 to 1930*. Newcastle Upon Tyne : Cambridge Scholars, 2020.

DELEUZE, Gilles, Félix GUATTARI, *Pour une littérature mineure*, Paris : Seuil, 1975.

DESMET, Maud, « Voir son propre corps : gros plans et CSI shot dans *Les Experts* et *Dr House*, quel réalisme dans la représentation des corps ? », *TV/Series* 1 (2012), <http://journals.openedition.org/tvseries/1556> consulté le 30 mai 2021.

DIRSE, Zoe, « Gender in Cinematography: Female Gaze (Eye) behind the Camera », *Journal of Research in Gender Studies* 3.1 (2013) : 15-29.

EAGLETON, Mary, « Literary Representations of Women », Gill Plain et Susan Sellers (eds.), *A History of Feminist Literary Criticism*, Cambridge :

Cambridge University Press, 2007, 105-119.

EHRENREICH, Barbara, Deirdre ENGLISH, *Witches, Midwives, and Nurses: A History of Women Healers*, New York : Feminist Press, 1973.

EWINS, Kristin, « Revolutionizing A Mode Of Life: Leftist Middlebrow Fiction by Women in the 1930s », *English Literary History* 82:1 (printemps 2015) : 251-279.

FAUQUERT, Elisabeth, « Les séries télévisées médicales étatsuniennes : évolutions, permanences et enjeux de l'asymétrie réaliste », *TV/Series* 17 (2020), <http://journals.openedition.org/tvseries/4296> consulté le 30 mai 2021.

FELSKI, Rita, *Uses of Literature*, New York : Wiley-Blackwell, 2008.

FIFIELD, Peter, *Modernism and Physical Illness*. Oxford, Oxford UP, 2020.

FITZPATRICK, Sarah, « Separate Spheres: A Closer Look at Ideological Gender Roles in Victorian England through the Sensation Novel », *The Victorian* 3.2 (2015) <https://web.archive.org/web/20180520070541/https://journals.sfu.ca/vict/index.php/vict/article/view/166> consulté le 14 septembre 2021.

FOUCAULT, Michel, *Naissance de la clinique*, Paris : PUF, 1963.

FRAWLEY, Maria H., *Invalidism and Identity in Nineteenth-Century Britain*, Chicago : University of Chicago Press, 2004.

FREVERT, Ute, *Emotions in History – Lost and Found*, Budapest, Central European University Press, 2011.

GARLAND-THOMPSON, Rosemarie, « Misfits: A Feminist Materialist Disability

Concept », *Hypatia* 26.3 (été 2011) : 591-609.

GANTEAU, Jean-Michel, « Exposures: Humour and Vulnerability in some Contemporary British Novels », *Études britanniques contemporaines* 51 (2016), <http://journals.openedition.org/ebc/3363>, consulté le 14 septembre 2021.

GEFEN, Alexandre et Andrea OBERHUBER, « Souci d'autrui, soin, écriture », *Fabula / Les colloques*, Présentation du colloque, Pour une littérature du care, <http://www.fabula.org/colloques/document8305.php>, consulté le 1er septembre 2022.

GILBERT, Sandra, et Susan GUBAR, « The Madwoman in the Attic », *Literary Theory: An Anthology*, J. Rivkin et M. Ryan (eds.), Oxford : Blackwell Publishers, 1998, 596-611.

GIRARDI, Clément, « Dialogue de Giraudoux et du « sympathique » Bergson », *Fabula / Les colloques : Le care avant le care*, Pour une littérature du care, <http://www.fabula.org/colloques/document8220.php>, consulté le 1er septembre 2022.

GILBERT, Pamela, « Sensation fiction and the medical context », *The Cambridge Companion to Sensation Fiction*, A. Mangham (ed), Cambridge : Cambridge University Press, 2013, 182-195.

GRANT, Joy, *Stella Benson: A Biography*, Londres : Macmillan, 1987.

GREYSER, Naomi, « Beyond the 'Feeling Woman': Feminist Implications of Affect Studies », *Feminist Studies* 38.1 (printemps 2012) : 84-112.

HALL, Alice, « Disability and the Short Story », Paul DELANEY et Adrian HUNTER (eds.), *The Edinburgh Companion to the*

Short Story in English, Edinburgh :
Edinburgh University Press 2019, 346-
362.

HARTOG, François, *Régimes d'historicité,
présentisme et expérience du temps*,
Paris : Éditions du Seuil, 2003.

HILLMAN, David et Ulrika MAUDE, *The Body
in Literature*, Cambridge : Cambridge
University Press, 2015.

HÖGBERG, Elsa (ed), *Modernist Intimacies*,
Edinburgh : Edinburgh University
Press, 2021.

HOLTBY, Winifred, « Feminist Divided », *Testament of a Generation: The
Journalism of Vera Brittain and Winifred
Holtby*, P. Berry et A. Bishop (eds.),
Londres : Virago, 1985, 47-50.

HOLTBY, Winifred, *Virginia Woolf: A
Critical Memoir* (1932), Londres :
Continuum, 2007.

HOLTBY, Winifred, *South Riding: An
English Landscape*, Londres : Collins,
1936a.

HOLTBY, Winifred, *Women and a
Changing Civilisation*, Londres : John
Lane, 1936b

HOLTBY, Winifred, *Province Anglaise*
(trad. MH Cerles), Paris : Julliard, 1946.

HOVANEC Caroline, « The 1918 influenza
pandemic in literature and memory », *thèse de doctorat soutenue à
Vanderbilt University School of
Medicine*, 2009.

HUMBLE, Nicola, *The Feminine
Middlebrow Novel, 1920s to 1950s: Class,
Domesticity, and Bohemianism*, Oxford :
Oxford University Press, 2001,

JAILLANT, Lise, *Modernism, Middlebrow
and the Literary Canon: The Modern*

Library Series, 1917-1955, Londres :
Pickering & Chatto, 2014

KEEN, Suzanne, *Empathy and the Novel*,
Oxford : Oxford University Press, 2007.

KUNKA Andrew, « 'He isn't Quite an
Ordinary Coward': Gender, Cowardice
and Shell Shock in The Romantic and
Anne Severn and the Fieldings », *May
Sinclair: Moving Towards the Modern*, A.
Kunka et M. Troy (eds.), Londres :
Routledge, 2006, 237-253.

KUSHNER, Howard, « Suicide, Gender,
and the Fear of Modernity in
Nineteenth-Century Medical and Social
Thought », *Journal of Social History* 26
(mars 1993): 461-490.

LEE, Klaudia Hiu Yen, « 'Wherefore
Remember Pain?': Women and
Transnational Crossing in Stella
Benson's *I Pose* and *The Poor Man* », *English Studies* 101.5 (2020): 570-583.

LILLIS, Shane, « Qu'est-ce que le « roman
médical » ? », *Résistances : Littératures,
médecines, sciences humaines*, G. Danou
(ed.), Limoges : Lambert Lucas, 2011,
183-202.

LINTON, Simi, *Claiming disability:
Knowledge and identity*, New York : New
York University Press, 1998.

LORDE, Audre, *The Cancer Journals*, San
Francisco : Aunt Lute Books, 1980.

MAO, Douglas et Rebecca WALKOWITZ,
« The New Modernist Studies », *PMLA*
123.3 (2008) : 737-748.

McLUHAN, Marshall, « Television: The
Timid Giant », *Understanding Media :
The Extension of Man*, Londres :
Routledge & Kegan Paul, 1967.

MITTELL, Jason, *Complex TV: The Poetics
of Contemporary Television Storytelling*,

New York : New York University Press, 2015.

MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen* 16.3 (1975) : 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6> consulté le 30 mai 2021.

NUSSBAUM, Martha, *Cultivating Humanity: A Classical Defense of Reform in Liberal Education*. Cambridge MA: Harvard UP, 1997.

MULVEY, Laura, *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*. Boston : Beacon Press, 2004.

ORAM, Alison, « Repressed and Thwarted, or Bearer of the New World? The Spinster in Inter-war Feminist Discourses », *Women's History Review* 1: 3 (1992): 413-433.

PARIS, Bernard, « Karen Horney-Danielsen », *Dictionnaire international de la psychanalyse* 1. A/L., A. de Mijolla (dir.), Paris : Calmann-Lévy, 2002, 758-759.

PETIT, Michel, « La fiction à substrat professionnel : une autre voie d'accès à l'anglais de spécialité », *Asp* 23.26 (1999) : 57-81.

PETIT, Michel, « Quelques réflexions sur la fiction à substrat professionnel : du général au particulier », *Aspects de la fiction à substrat professionnel*, M. Petit et S. Isani (eds.), Bordeaux : 20.25 coll « Travaux », 2004, 3-23.

POGORELSKIN, Alexis, « Phyllis Bottome – An Intermodernist Under Treatment in the Age of Modernism: Tuberculosis and the Embrace of Alfred Adler's Depth Psychology », *The Space Between: Literature and Culture 1914-1945* 17.5 (2021). <https://scalar.usc.edu/works/the-space-between-literature-a>

[nd-culture-1914-1945/vol17_2021_pogorelskin](https://scalar.usc.edu/works/the-space-between-literature-a) consulté le 05 octobre 2021.

PRICE HERNDL, Diane, *Invalid Women: Figuring Feminine Illness in American Fiction and Culture, 1840-1940*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2000.

QUAYSON, Ato, *Aesthetic Nervousness: Disability and the Crisis of Representation*, New York : Columbia UP, 2007.

RAGACHEWSKAYA, Marina, « War Trauma and Madness in the Fiction of D. H. Lawrence and Virginia Woolf », *Études Lawrenciennes* 46 (2015), <http://journals.openedition.org/lawrence/239> consulté le 05 octobre 2021.

REGAN, Lisa, *Winifred Holtby 'A Woman in her Time': Critical Essays*. Newcastle Upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2009.

REYNIER, Christine, « Winifred HOLTBY, Virginia Woolf. A Critical Memoir (1932) », *Études britanniques contemporaines* 33 (2008), <http://journals.openedition.org/ebc/9451> consulté le 04 octobre 2021.

RICŒUR, Paul, « Narrative Identity », *Philosophy Today* 32.1 (printemps 1991) : 73-81.

RIVIERE, Joan, « Womanliness as a Masquerade », *International Journal of Psycho-Analysis* 10 (1929) : 303-13.

ROBERTS, Richard Ellis, *Portrait of Stella Benson*, Londres : Macmillan, 1939.

SAUNDERS, Max, *Self-Impression: Life-Writing, Autobiografiction and the Forms of Modern Literature*, Oxford : Oxford University Press, 2010.

SERVITJE, Lorenzo, *Medicine is War: The Martial Metaphor in Victorian Literature and Culture*, Albany, New York : State University of New York Press, 2021.

SINCLAIR, May, « Letter to the Editor », *The Times* (4 avril 1912), 7.

SHOWALTER, Elaine, « Towards a Feminist Poetics », *Women Writing and Writing about Women*, Mary Jacobus (ed.), Londres : Routledge, 1979, 23-40

SHOWALTER, Elaine, *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture*, Harmondsworth : Penguin, 1987.

SHOWALTER, Elaine, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, Londres : Bloomsbury 1991.

SHOWALTER, Elaine, *Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Media*, New York : Columbia University Press, 1997.

SONTAG, Susan (1978), *Illness as Metaphor*, New York : Picador, 2001.

TASKER, Yvonne et Diane NEGRA (eds.), *Interrogating Postfeminism: Gender and The Politics of Popular Culture*, Durham : Duke University Press, 2007.

TASKER, Yvonne et Diane NEGRA et Lindsay Steenberg, « Middlebrow Crime TV : Writers, Investigation and Authorship in *Bones* and *Castle* », *Critical Reflection* (2021), <https://maifeminism.com/the-female-detective-and-middlebrow-crime-television-writers-investigation-and-authorship-in-bones-and-castle/> consulté le 30 mai 2021.

TYTELL, Pamela, « 'Is there a Doctor in the HOUSE ?' : les séries télévisées médicales face au monde réel », *TV/Series 1* (2012) : <http://journal.s.openedition.org/tvseries/1551> consulté le 30 mai 2021

VAN DIJCK, José, *The Transparent Body: A Cultural Analysis of Medical Imaging*, Seattle : University of Washington Press, 2005

VOGEL, Morris, *The Invention of the Modern Hospital: Boston, 1870-1930*, Chicago : The University of Chicago Press, 1980.

SHAW, Marion, « The Making of a Middle-brow Success: *South Riding* », *Writing: A Woman's Business: Women, Writing and the Market Place*, J. Simons et K. Fulbrook (eds.), Manchester : Manchester University Press, 1998.

VÁZQUEZ-ESPINOSA Emma, Claudio LAGANÀ, et Fernando VÁZQUEZ, « The Spanish flu and the fiction literature », *Revista Espanola de Quimioterapia* 33.5 (2020) : 296-312 <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC7528412/> consulté le 1^{er} octobre 2022.

VICKERY, Amanda, « Golden Age to Separate Spheres? A Review of the Categories and Chronology of English Women's History », *The Historical Journal* 36.02 (1993) : 383-414.

WINTER, Alison, « Harriet Martineau and the reform of the invalid in Victorian England », *The Historical Journal* 38.3 (1995) : 597-616.

WOOLF, Virginia, « On Being Ill », *The Criterion* 4.1 (janvier 1926) : 32-45.

WOOLF, Virginia, « De la Maladie » (trad. Catherine Bernard), *Essais choisis*, Paris : Gallimard, 2015, 266-280.

WOOLF, Virginia, *The Diary of Virginia Woolf* (Vol. 4: 1931-1935), Harmondsworth : Penguin, 1983.

WOOLF, Virginia, *A Room of One's Own and Three Guineas* (1938), Londres : Collins Classics, 2014.

WOOLF, Virginia, « Middlebrow », *The Death of the Moth and Other Essays*,

Londres : The Hogarth Press, 1942.

NOTES

- 1 Le Larousse par exemple définit la maladie comme venant « s'opposer à la bonne santé, mentale ou physique » et le soin comme « Charge, devoir de veiller à quelque chose, de s'en occuper » <https://www.larousse.fr/>
- 2 Pour une définition plus complète ainsi qu'une étude plus fine des enjeux associés à cette catégorie esthétique, nous renvoyons aux ouvrages de Nicolas Humble *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s* (2001) et Lise Jaillant, *Modernism, Middlebrow and the Literary Canon* (2014).
- 3 Cet auteur grand public est un homme, ou une femme, doté d'une intelligence bien moyenne, se promenant avec paresse et nonchalance d'abord d'un côté de la haie, et puis de l'autre, sans être habité par la quête de l'art ou de la vie, mais plutôt en mélangeant tout et en y ajoutant, de manière assez laide, de l'argent, de la notoriété, du pouvoir ou du prestige. (Sauf mention contraire, les traductions sont les miennes)
- 4 À titre personnel, je me considère à la fois comme une féministe et comme une Féministe Traditionnelle car je déteste tout ce que le féminisme implique. Je souhaite que tout cela (les revendications égalitaires, l'idée pernicieuse d'une guerre des sexes, et même le terme féministe) cesse. Je désire me concentrer sur ce qui m'intéresse vraiment, l'écriture de romans et tout autre tâche de ce genre. Mais tant que l'inégalité perdurera, tant que l'injustice existera et que la majorité des femmes ne bénéficieront pas d'opportunités offertes aux hommes, alors je me devrai d'être à la fois féministe et Féministe Traditionnelle, avec pour ligne de conduite : 'En premier lieu : l'égalité'. Et je ne serai jamais heureuse tant que nous devons nous contenter d'une société qui traite différemment les hommes et les femmes sans parvenir à déceler l'importance suprême de l'humain. Et quand ce rêve se réalisera, alors je ferai mes adieux au féminisme, comme on le fait à une armée victorieuse, en honorant ses héros, en faisant montre de gratitude pour leurs sacrifices et en exprimant le soulagement profond que l'on ait plus besoin d'eux.
- 5 Dans leur analyse de deux séries télévisées policières, Tasker et Steenberg (2021) remarquent que les séries TV ont peu été étudiées à l'aune du middlebrow et proposent trois critères d'inclusion : le mode de production,

la qualité textuelle et le type de public attendu : « While the category of quality television has been extensively discussed, the middlebrow is virtually absent from scholarship on television. Here we attempt to delineate that space of middlebrow television and to show its relevance for thinking about the female investigator as a type. The middlebrow encompasses modes of production (developments in publishing, for instance), textual qualities, and an implied audience ». <https://maifeminism.com/the-female-detective-and-middlebrow-crime-television-writers-investigation-and-authorship-in-bones-and-castle/>

6 « Clairement, elle a toujours été plus proche des gens qui utilisent leur esprit comme outil de travail que de ceux qui utilisent leur corps ».

7 Sans vraiment le voir, elle le sentit venir vers elle ; elle vit le reflet d'une robe de chambre rouge sombre, d'une chair blanche ; soudain, il s'arrêta. Il avait saisi la barre de cuivre au pied du lit. Elle entendit un gémissement entrecoupé. Le lit remua sous les tressaillements de sa crise. Elle cria : « Oh ! qu'y a-t-il ? » Elle souleva la lampe et vit sa figure convulsée par la souffrance, ses lèvres tendues sur ses mâchoires qui claquaient, sa peau livide couverte de sueur. (Trad. MH Cerles, 353 modifiée par nous).

8 Nombre d'écrivains modernes semblent nous laisser penser que les hommes et les femmes ont habité des mondes différents, que noir et blanc ou qu'ordre et désordre ont un sens différent selon les sexes. Mme Woolf veut-elle que nous aidions les femmes à devenir des artistes précisément car la différence entre les sexes est marquée d'un trait descendant des cieux jusqu'au noyau de la terre, séparant les hommes et les femmes ? Les journaux, magazines et publicités de notre époque nous parlent du 'monde des femmes', 'des intérêts des femmes', 'des goûts féminins' ou 'du cerveau féminin' : Mme Woolf croit-elle, elle aussi, en cette idée à la mode qui distingue hommes et femmes d'une manière absolue et inaliénable ?

9 - Mais sorcière, sorcière, le pire c'est que même mes oreilles sont défaillantes. Je pense que je deviens sourde...

- Vous m'entendez bien quand je vous parle, dit la sorcière

- Oui, je vous entends, mais quand la plupart des gens parlent, je suis comme une prisonnière derrière des verrous ; et chaque jour, de plus en plus de portes verrouillées se dressent entre le monde et moi. Vous ne savez pas à quel point c'est horrible.

- Ben, dit la sorcière, tant que vous pourrez entendre la magie, vous aurez toutes les clefs pour vous extraire de votre prison. Parfois, c'est mieux de ne pas entendre. (39-40)

10 Fauquert fait ici référence à l'ouvrage de François Hartog, *Régimes d'historicité, présentisme et expérience du temps* (2003).

11 « C'est une féministe incorrigible [...]. Elle était incapable de considérer son travail autrement que d'un point de vue féminin [...] Je crois que même Freud serait incapable de déceler quelque symbole que ce soit dans les rêves de Jane ».

12 Voir notamment Vickery 1993 et Fitzpatrick 2015.

13 - Les femmes ne devraient pas faire entrer leurs sentiments dans la salle d'opération.

- Mais alors, les hommes ne devraient-ils pas faire de même avec leurs mauvais caractères ?, murmura-t-elle.

RÉSUMÉS

Français

Cet article propose une étude des représentations du soin et de la maladie dans trois romans féminins de l'intermodernisme britannique : *South Riding* de Winifred Holtby (1936), *Living Alone* (1919) de Stella Benson et *Private Worlds* (1934) de Phyllis Bottome. Alors que dans son essai « On Being Ill » (1926), Virginia Woolf décrit l'intensité de l'expérience du malade et déplore que la fiction contemporaine ne s'en soit pas saisie, cet article vient montrer comment les trois romans répondent justement à l'appel woolfien et représentent la souffrance, le déclin et le soin, non pas comme une métaphore venant incarner un autre propos mais comme une expérience incarnée et située, annonçant ce nouveau langage dont Woolf se fait l'écho, ainsi que certaines des considérations de Susan Sontag et Audre Lorde. En outre, ces trois romans viennent interroger chacun à leur manière les enjeux de genre relatifs au soin et à la maladie. En mettant en scène le regard féminin de l'aidante, la souffrance et l'exclusion de la patiente et le difficile positionnement professionnel de la soignante, ces trois œuvres oubliées du canon inaugurent un genre nouveau, celui de la fiction médicale et proposent un premier modèle féminin de Fictions à Substrat Professionnel.

English

This article explores the representation of care and diseases in three inter-modernist novels written by British female novelists: *South Riding* by Winifred Holtby (1936), *Living Alone* (1919) by Stella Benson and *Private Worlds* (1934) by Phyllis Bottome. While Woolf's essay « On Being Ill » (1926) claims that contemporary fiction did not really represent the intensity of illness as a subjective experience, the three novels under scrutiny actually respond to Woolf's claim and develop that "new language" that directly describes pain,

decline and care not as a metaphor but as a specific, situated and embodied experience, thereby anticipating on Susan Sontag and Audre Lorde's later writings. However differently, these three novels question gender roles and norms related to care and diseases. As they represent the female gaze of a caregiver, the pain and exclusion of the patient and the hindered professional posture of the healthcare professional, these three novels foreshadow a new genre, that of medical fiction, thereby suggesting a new model of feminine professionally-based fiction.

INDEX

Mots-clés

modernisme, intermodernisme, middlebrow, Woolf Virginia, Benson Stella, Holtby Winifred, Bottome Phyllis, maladie, soin, genre, série TV, fictions médicales

Keywords

modernism, intermodernism, middlebrow, Woolf Virginia, Benson Stella, Holtby Winifred, Bottome Phyllis, illness, disease, care, genre, gender, TV series, medical fiction

AUTEUR

Leslie de Bont

Auteure d'une thèse sur les dialogues entre fiction et discours théoriques chez la romancière britannique May Sinclair (Prix de la Chancellerie des Universités de Paris en 2016), Leslie de Bont est professeure agrégée d'anglais à la faculté de psychologie de Nantes Université et traductrice. Elle a publié *Le Modernisme singulier de May Sinclair* aux Presses de la Sorbonne Nouvelle en 2019 ainsi que de nombreux articles sur May Sinclair, Ford Madox Ford, Stella Benson ou Sylvia Townsend Warner. Ses recherches actuelles portent sur les utopies féminines et l'identité de lieu dans les romans féministes de la fin de l'ère victorienne.

Masculinity and Sacrifice: Kurt Vonnegut's Aberrant Male Bodies

Sanna Melin Schyllert

PLAN

1. Introduction
 - 1.1. Able disabled male bodies
 - 1.2. Prior research
2. Non-Normative Men and the Hegemony
 - 2.1. Dwarfism in *Cat's Cradle*
 - 2.2. The non-violent soldier in *Slaughterhouse-Five*
 - 2.3. The 'neanderthaloid' president in *Slapstick*
3. Masculinity and Community
 - 3.1. Extended families, *karasses* and *granfalloon*s
 - 3.2. Sacrifices and scapegoats
4. Conclusion

TEXTE

1. Introduction

1.1. Able disabled male bodies

- 1 From Newt Hoenikker in *Cat's Cradle* (1963) to Wilbur Swain in *Slapstick* (1976), Kurt Vonnegut's works concern male bodies that diverge from the norm in various ways. I argue that Vonnegut's texts allow for a greater diversity of male bodies than many other narratives do. Not only are the male bodies that deviate from the hegemonic norm front and center in many of his works, they are also embodied by characters that otherwise perform masculinity in traditionally expected ways. In opposition to earlier narratives of afflicted or emasculated soldiers, perhaps best exemplified in Ernest Hemingway's *The Sun Also Rises* (1926), Vonnegut does not characterize men with disabilities or war wounds as inactive or incompetent, but as significantly *able*.

- 2 In depicting characters with non-normative bodies, Vonnegut is firmly placed within a tradition that has been acknowledged as typical of the postwar novel: that of centring on 'abnormality' or 'warpedness' as indicative of '[t]he phantasmagoric and horrific realities' (Broer 1994: 2) that are perceived to have plagued western culture since 1945, or even since 1918. Although only one of the three characters I look at here is a World War II veteran, it is undeniable that most, if not all, of Vonnegut's oeuvre was colored by the trauma the author incurred as a young American soldier in Germany. As numerous critics have argued, Vonnegut dealt with his war experiences indirectly through fiction by writing stories that revolve around a humanistic and humane standpoint.¹

1.2. Prior research

- 3 Previous research on the gender aspects of Vonnegut's work has noted that, while the female characters are few and far between, Vonnegut was 'interested in the role of women in American society, specifically in the relationship between gender issues and artistic practices' (Farrell, 92). Vonnegut did show himself on more than one occasion to be just as insensitive to the subordination of women as one might expect of a man of his generation. For example, in a stage discussion with Joyce Carol Oates in 2006, where Oates indicated that it is the male sex that predominantly makes war, Vonnegut retorted that 'women are no good at science.' Although it appears to be meant as a joke, and met as such by laughter from the audience, he dismisses Oates and quickly moves on to talk about his own point. If Vonnegut was interested in gender issues, he did not necessarily want to know what women had to say about them.
- 4 While it is true that Vonnegut's female characters are less developed than the male ones, it is important to state that I do not consider the quality of a male-identified writer's female characters as a measure of his personal or professional misogyny, nor the inverse. There is a plethora of Hemingway criticism that provides a cautionary example of how speculative and unhelpful analysis can be generated from trying to elucidate the personality of a writer by reading his work, or vice versa. Though Hemingway wrote women that were both believable and rounded characters, he simultaneously cultivated a mythic-

ally misogynist public character that affects readings of his work to this day. Despite Vonnegut's playfully postmodern prefaces, where he often lays claim to the truth of his stories, the three works I am concerned with here are fictional. Additionally, it is important to separate misogyny, a disregard for or prejudice against women, from gender essentialism, a belief in fixed and innate qualities assigned to both men and women respectively. We cannot therefore rule out the possibility that Vonnegut had an interest in exploring and questioning gender roles because his attention to female characters was limited. Suffice it to say that he was keener to write male characters than female ones, particularly in work published pre-1980s.² It is therefore also hard to find much attention given by critics to Vonnegut's female characters, Susan E. Farrell being a notable exception.³

- 5 It is more surprising that so few critics and scholars appear to have been interested in aspects of non-hegemonic masculinity in Vonnegut's work. I use the term masculinity here as referring to the social performance of those who identify as male. R.W. Connell's seminal work in the 1990s launched the idea that it is more accurate to talk about masculinities in the plural, as there is more than one type of performance that is validated as male. It is important to note that by masculinity I mean a discursive construction of identity, and not any kind of biologically determined essential quality. My understanding coheres with Connell and Messerschmidt (2005): 'Masculinity is not a fixed entity embedded in the body or personality traits of individuals. Masculinities are configurations of practice that are accomplished in social action and, therefore, can differ according to the gender relations in a particular social setting' (836). Masculinities, in short, are subject to change.

2. Non-Normative Men and the Hegemony

- 6 Vonnegut seemed to make a point of writing stories that center on non-normative men, i.e. male-identified characters that do not conform to the ideals of hegemonic masculinity. I define hegemonic masculinity as sets of performances that are invested with a high social value in a given cultural context, allowing for the performer to

occupy a dominant position in that context. Vonnegut's non-normative males are generally subject to one or several features that prevent them from being dominant, such as a disability. If gender is an embodied performance, any physical disability will have an impact on that performance. Most mental disabilities will too, since gender performances are subject to constant evaluation and change through social interaction. There is a further aspect of complexity regarding the expectations on gender performance by those with perceived disabilities, which research has shown varies according to the nature and severity of the disability (Gerschick 1265). Vonnegut plays with such variations by portraying masculinity through non-normative bodies.

2.1. Dwarfism in *Cat's Cradle*

- 7 In *Cat's Cradle*, a Cold War-inspired apocalypse narrative, Newt Hoenikker's personality is largely shaped by his experience of being physically aberrant in the eyes of others. He is born with dwarfism and viewed by others as odd, a 'diversion [...] for silly or quiet times' (102). Newt's appearance prompts people to either consider him entertainment, stripping him of his humanity altogether, or as a child. His sister in particular acts as if Newt is not an adult, considering him her ward. The narrator, John, is perceptive enough here to understand how Newt's disability unfairly earns him an overprotective sister, who thinks he is 'too immature to deal directly with the outside world.' John goes on to comment that 'Angela was a God-awfully insensitive woman, with no feeling for what smallness meant to Newt' (112). The novel also indicates the insensitivity of those around Newt who praise him in a way that suggests that they expected less of someone of his stature. The blustery man called Crosby talks over Newt's head to the narrator about what sort of men he calls 'pissants':

"I don't mean a little feller like this." Crosby hung a ham hand on Newt's shoulder. "It isn't size that makes a man a pissant. It's the way he thinks. I've seen men four times as big as this little feller here, and they were pissants. And I've seen little fellers—well, not this little actually, but pretty damn little, by God—and I'd call them real men." "Thanks," said Newt pleasantly, not even glancing at the monstrous

hand on his shoulder. Never had I seen a human being better adjusted to such a humiliating physical handicap. I shuddered with admiration (129-30).

- 8 The grace with which Newt bears the environment's insensitivity seems typical of a Vonnegut character. He is matter-of-fact about his disability (18) and does not let himself be filled with bitterness towards those who mistreat him, just like Wilbur Swain, who does not reproach his parents for having locked him away in an isolated house for the duration of his childhood. Newt is not victimized by the disability itself, but by the way others treat him. The narrator refers to him as being significantly well 'adjusted' to his handicap (130). He goes through difficult times, though, but they are not all due to his stature. His childhood is marked by the death of his mother and the social incompetence of his father, and his fiancée turns out to be working for the Russian government. Although the story of his life is fraught with adversity, he has no more problems than other, able-bodied characters. The moral of *Cat's Cradle*, as in most of Vonnegut's books, is that the realization of life's meaninglessness does not have to be depressing or disheartening; it is simply a fact, and the best we can do is to take our pleasure where we may find it. Out of those of the book's characters who realize this lesson, it is only Newt who seems to know it already before the apocalypse towards the end.
- 9 Another trait of Newt's is one he has in common with Billy Pilgrim; despite appearances, he is not portrayed as asexual, celibate, or necessarily unattractive. His attitude towards women is respectful, though not servile. This is in stark contrast to John, the first-person narrator, who at one point in the story casually glosses over a rape scene in which he himself is the aggressor: 'I will not go into the sordid sex episode [...] Suffice it to say that I was both repulsive and repulsed. The girl was not interested in reproduction—hated the idea' (266). The narrator is clearly bothered by and ashamed of the ordeal, but does not convey an awareness of himself as an assailant. He is not proud of his behavior, but he does not understand that he has committed a criminal act, nor that he has traumatized Mona. It is noteworthy that the rape seems to have gone largely unnoticed by Vonnegut critics, while Mona is often described as promiscuous and as a powerful 'siren': 'Under her anesthetizing influence [John] is less likely than ever to know what is real. But it is the discovery that she is

as false a mother as she is a lover that engenders a moral awakening and delivers Jonah from the mouth of the whale' (Broer 1994: 65). Broer's analysis has not aged well, and is not only dependent on trusting John as a reliable narrator, but also implicitly identifies with his misogynist perspective of women – who are simplistically portrayed as either mothers or lovers – as ultimately deceitful. Newt's fiancée Zinka is actually the novel's only real example of a woman of duplicity, as she is a Russian spy. The way Newt tells the story of her, however, does not dwell on her being dishonest or false. Though he was tricked, he remembers his lover with fondness and tells John 'of idyllic hours he and his Zinka had spent in each other's arms, cradled in Felix Hoenikker's old white wicker chair, the chair that faced the sea' (128). Newt's equanimity in the face of the later apocalypse seems to be the result of a lesson in sacrifice gained after his affair with Zinka, as he expressly considers himself lucky to have experienced happiness in love, if only for a short time: 'I may not ever have a marriage, but at least I've had a honeymoon' (128).

- 10 In this respect, Newt comes across as one of Vonnegut's most hard-boiled characters; reminiscent of the aforementioned Jake Barnes, or two other heroes of Hemingway's, Robert Jordan and Frederic Henry, his short but intense love story has to make up for the fact that life is, ultimately, a disappointment. There has been significant interest in Vonnegut's intellectual relationship with Ernest Hemingway, partly due to Vonnegut's overt disavowal of Hemingway's brand of machismo. At a Hemingway conference in Idaho in 1989, where Vonnegut was an invited keynote speaker, he emphasized that what he perceived of as Hemingway's glorification of war, bullfighting, hunting, and other forms of violence, was 'obsolescent', though Hemingway was 'an artist of the first rank' (Broer 2011: 22). Critics have claimed that the central character in Vonnegut's play *Happy Birthday Wanda June* (1970) is a caricatured Hemingway, a man who not only feels it is necessary to fight for survival, but who seems to enjoy the fighting, too (Burhans 173). There is no doubt that Hemingway had influence on Vonnegut, not least when it came to his reflections on how to represent war experiences in fiction. Comparing *Slaughterhouse-Five* (1969) to *A Farewell to Arms* (1929), Broer finds that the 40 years between the publication of the two novels has brought a greater sensitivity to and recognition of the

irreparable damage that war does, mentally as well as physically. Hemingway's early works espouse the philosophy that war is not just senseless violence, but actually beneficial, even necessary, for the men and countries that fight. Reminiscent of René Girard's later theory of scapegoats, Hemingway's stories seem to espouse that men need war in order to channel nascent impulses of violence, turning them into heroism.

- 11 In Vonnegut's stories, there are no such apologies for war; it is portrayed as meaningless and inherently sad, and the most sympathetic characters are always those who are least inclined to engage in violent acts. Billy Pilgrim in *Slaughterhouse-Five* is a prime example, not just of a non-violent combatant, but of a man who is certainly not better off after the war than he was before. War both damages and furnishes him with a disability that is no less of a handicap because it is invisible. However, Billy's mental disability is described more as a coping mechanism than a hindrance. It is what allows him to temporarily escape the harsh realities of his life, making it liveable despite the circumstances.

2.2. The non-violent soldier in *Slaughterhouse-Five*

- 12 Billy Pilgrim suffers 'a mild nervous collapse' (24) after being discharged from the US Army in 1945. He witnessed the end of the war as a prisoner in Dresden, and was present at the firebombing of the city, an atrocity committed by his countrymen. After electric shock treatment and a hospital stay, Billy is considered well enough to go home. He finishes his education to become an optometrist, marries his fiancée, and starts a family. Over the course of the remainder of his life, however, he experiences both time travel and an alien abduction, events that have been interpreted as the effect of his experiences in the war and subsequent mental ill health. Susanne Veas-Gulani proposes that Billy suffers from PTSD, and argues that critics who previously had suggested that Billy was schizophrenic had not really taken into account the DSM criteria (Veas-Gulani, 176). As no diagnosis is given in the book, however, we cannot know that these experiences are due to Billy's life events, nor can they be conclusively defined as symptoms of a specific mental illness.

- 13 While Billy's stories of aliens and being 'unstuck' or 'spastic in time' (23) causes his family to worry, his ability to escape from a war scene, a boring Lions Club meeting, or a charity fundraising call, to another place and time at a moment's notice does seem to work in his favour. A coping mechanism, whether it is applied consciously or unconsciously, is a way to work through trauma, and a tool with which one may face stressful events with less unpleasant feelings and without breaking down. It can involve physical, emotional, and social aspects, and be positive or negative, where negative strategies may temporarily alleviate stress but worsens the issue over time. For Billy, the trips to outer space, and general jumping back and forth through time to other events in his life, are helpful in the sense that he manages to avoid spending his life in a mental institution, though his family consider him, at the very best, a distracted eccentric. 'Father, Father, Father ... what are we going to do with you?' (29) exclaims his daughter after she learns that Billy thinks he has been to the faraway planet Tralfamadore and back. Significantly, Billy's fatherhood is portrayed here as non-authoritative and non-hegemonic.
- 14 The trauma of being a prisoner of war in Dresden, witnessing the city's destruction, and having to clean up the mess of dead bodies that his compatriots had made is part of Billy's formative years, and shapes his understanding of what performance he is expected to create as an adult male. One of his more meaningful experiences in this episode with regard to gender performance takes place upon his arrival in a German prison camp. Fifty Englishmen have been in the camp for years when Billy arrives; they are described as 'lusty, ruddy' officers who 'were clean and enthusiastic and decent and strong' (94). The English POWs are 'middle-aged' but with abs 'like washboards'—they have had plenty of time to work on their physique, and, due to 'a clerical error,' plenty of food to lay the foundation for muscle building (93-4). Despite accidentally having had an 'easy' war, the Englishmen are 'adored by the Germans, who thought they were exactly what Englishmen ought to be. They made war look stylish and reasonable, and fun' (94). The performance they give of soldierly masculinity incorporates the spirit of patience and bravery, an ability to make the best of a bad situation, and being good at sport and games. It is significant that the men are officers, because it means that they are from a social class that is taught how to behave stylishly; most officers of the

British Armed Forces at this time were from the upper classes (Crang 21). Their age also suggests that a complete gender socialization had occurred prior to taking part in the war. When Billy arrives in the camp, he is wearing a dirty uniform and a coat that is so small it has come to resemble 'a fur-collared vest' (90). The contrast is obvious; he is a dazed, unfit boy in ridiculous clothes, and they are clear-headed, strong men, dressed 'half for battle, half for tennis or croquet' (95). This comedic image is part of the implied criticism of hegemonic forms of masculinity. One of the Englishmen 'touched [Billy] exploratorily here and there, filled with pity.' His prodding is followed by disappointment: "My God—what have they done to you, lad? This isn't a man. It's a broken kite." "Are you really an American?" (97) The expected masculinity of an American soldier could not be more thwarted by the apparition of Billy, who 'didn't look like a soldier at all. He looked like a filthy flamingo' (33). Presumably, the Englishmen were expecting the American prisoners to bear more of a resemblance to G.I. Joe. Even if cartoonist Dave Breger's original Joe was rather more boyish in appearance than his post-World War II incarnations, he was at least good-humored, well-fed, and appropriately dressed in uniform.⁴

- 15 A fundamental difference between fictional war heroes such as those seen in Hemingway's novels on the one hand, and Billy Pilgrim on the other, is how they embody masculinity. Robert Jordan, Frederic Henry, and Jake Barnes of *For Whom the Bell Tolls* (1940), *A Farewell to Arms*, and *The Sun Also Rises* (1926), respectively, are, on the whole, of the classic 'hard-boiled' type; today we might refer to their brand of masculinity as toxic.⁵ They enjoy violent acts (be it war, bull-fighting, or hunting), are promiscuous but unsentimental about women, and lead extremely individualistic lives. Billy, who is drafted (24) rather than a volunteer like Hemingway's soldiers, is far from a violent figure; he is a chaplain's assistant.

A chaplain's assistant is customarily a figure of fun in the American Army. Billy was no exception. He was powerless to harm the enemy or to help his friends. In fact, he had no friends. He was a valet to a preacher, expected no promotions or medals, bore no arms, and had a meek faith in a loving Jesus which most soldiers found putrid (30-1).

- 16 This description shows that Billy's role as a soldier is fundamentally non-violent. The image could hardly be further from one portraying toxic masculinity. Physically, he is described as 'preposterous—six feet and three inches tall, with a chest and shoulders like a box of kitchen matches' (32-3). Billy's religious role in combination with his lack of physical power means that he is not perceived as threatening to other men and does not have the capital of violence that soldiers ordinarily do.
- 17 Nevertheless, contrary to Peter C. Kunze's argumentation in his 2012 article 'For the Boys,' I hold that Billy is not emasculated as a character, where emasculation refers to the removal of (hegemonic) masculinity. The two common definitions of the term emasculation is 1) physical castration of someone with male sexual organs, and 2) cultural 'castration' of someone who identifies as male. The latter can be accomplished in a myriad ways, either through the retraction of the social approval of a gender performance, for example by saying 'that's not how a real man would act,' or via the removal of power and top position in a given hierarchy, for example being dominated by a manager or a domestic partner. Billy may be considered senile by his daughter in later episodes of the book, but it does not '[render] him unable to effectively resist through actions or words' (Kunze 52); he quite simply gets up and leaves from under her nurse's supervision to go to New York City (199).
- 18 The image of Billy Pilgrim in the war is that of a boy, but in his later life as an adult man with a family and an optometrist business, he does not have low social status or lack of sexual energy; thus, he is not emasculated despite his mental war wounds and 'preposterous' physique. Billy is assigned some characteristics of hegemonic masculinity: he becomes 'rich' (24), drives a Cadillac (166), is elected president of his Lions Club, and 'had a tremendous wang(...) [...] You never know who'll get one' (132).⁶ Not only has he got a wife on Earth, but a lover on the planet Tralfamadore: Montana Wildhack, a 20 year old film star also abducted by aliens. The relationship between Billy and Montana shows that Billy, while diametrically opposed to the 'glamorous, war-loving, dirty old men' (14) that Hemingway portrays, is as masculine and attractive:

In time, Montana came to love and trust Billy Pilgrim. He did not touch her until she made it clear that she wanted him to. After she had been on Tralfamadore for what would have been an Earthling week, she asked him shyly if he wouldn't sleep with her. Which he did. It was heavenly (133).

- 19 Broer reads this scene as a fantasy and considers Montana an 'onanistic dream' (2009: 185). While a realist reading would certainly place the Tralfamadorian episode in the alternative world within Billy Pilgrim's mind, such an angle makes it difficult to understand why the fantasy of Montana is not more fantastic, and why Billy also fantasizes about unpleasant things that happen on Tralfamadore. Regardless of how much of the novel is 'real' in the fictional universe, Billy remains a man who successfully navigates life after a war that Vonnegut calls 'The Children's Crusade' (15), because most of the soldiers in it, including Billy, were children. Despite his experiences as a boy, Billy as a grown man does not succumb to a belief in the necessity of violent acts, and must therefore be said to represent non-toxic masculinity.

2.3. The 'neanderthaloid' president in *Slapstick*

- 20 Similarly, Wilbur Swain, the narrator of *Slapstick*, shows how having a series of romantic heterosexual relationships can be combined with a general ethos of compassion and altruism. Wilbur is born with both physically and mentally aberrant features, but is nevertheless considered intelligent and is allowed to go to school because he learns to read and write. Wilbur and his twin sister Eliza were born

so ugly that our parents were ashamed. We were monsters [...] We had six fingers on each little hand, and six toes on each little footsie. We had supernumerary nipples as well—two of them apiece. [...] We were *neanderthaloids*. We had the features of adult, fossil, human beings even in infancy—massive brow-ridges, sloping foreheads, and steamshovel jaws. We were supposed to have no intelligence, and to die before we were fourteen (19).

- 21 The twins grow up in isolation in a place filled with books, from which they develop intellectually. Together, they ‘give birth to a single genius’ (35) that is amplified if they are in physical contact with each other. Alone, Wilbur is ‘only half of that fine mind.’ (36) Separated at age 15, the brother goes to school and eventually becomes the President of the United States of America, while the sister spends her youth ‘in an expensive institution for people of her sort’ (78), which she manages to leave with the help of a lawyer, but only to live out her life alone in a condominium in Peru. Though Eliza is as intelligent as Wilbur, she is illiterate, and condemned to a life on the margins of an ableist culture; she is unable to follow normal schooling and thereby excluded from further involvement in society. Her characterisation and fate is an implicit criticism of the lack of support for learning disabilities in childcare and schools.
- 22 In his portrayal, Vonnegut critiques society’s gender norms by having Wilbur note that their mutual physical abnormalities are much more of a stigma for Eliza than for him:

There were a few advantages of being a male two meters tall. I was respected as a basketball player at prep school and college, even though I had very narrow shoulders and a voice like a piccolo, and not the first hints of a beard or pubic hair. [...] But Eliza, who was exactly as tall as I was, could not expect to be welcomed anywhere. There was no conceivable conventional role for a female which could be bent so as to accommodate a twelve-fingered, twelve-toed, four-breasted, *neanderthaloid* half-genius-weighing one quintal, and two meters tall (39).

- 23 Eliza’s womanhood entails a much greater difficulty with regard to being physically unattractive than Wilbur does as a male, as he shows by recounting an episode from his youth when a ‘pretty girl’ tells him: ‘You are so ugly, you’re the sexiest thing I ever saw’ (79). Eliza has social intelligence, can express herself beautifully in speech, and is responsible for the ideas, ‘the great intuitive leaping’ (36), in a joint work penned by her brother. However, these facts do not trump her physical abnormality and inability to put ideas onto paper, which could have opened the door for her to engage in society. This dependence on literacy is in itself a criticism of how society rewards

those who follow the norm, a theme which is explored in many of Vonnegut's texts.⁷

3. Masculinity and Community

3.1. Extended families, *karasses* and *granfalloon*s

- 24 *Cat's Cradle* similarly criticizes constructions of society through the philosophy of Bokononism, which concludes that social constructs such as nations are meaningless '*granfalloon*s' (*Cat's Cradle*, 92). In fact, the bokononist view seems to be that everything is meaningless except the appreciation of passing joys, a contention that the character Newt Hoenikker supports and expresses through his art (169). However, what *are* presented as meaningful are the kind of social groups that link people together spiritually or cosmically, or in Vonnegut's words, 'teams that do God's Will without ever discovering what they are doing': *karasses* (2). It is interesting to note that, by the definitions proposed in *Cat's Cradle*, the artificial family structure of Wilbur Swain's invention in *Slapstick* would be a new kind of *granfalloon*, 'a false *karass*, of a seeming team that was meaningless in terms of the ways God gets things done' (91). These two kinds of team have been used by Vonnegut fans countless times to refer to various social groups; however, what is often overlooked is that this is a Bokononist dogma, and not necessarily representative of what the novel (let alone Vonnegut's fictional universe in general) holds as true or real. Just the fact that the definitions of and distinction between *karass* and *granfalloon* refer to 'God' and 'God's will' should make any reader wary, since God's existence is otherwise highly disputed in Vonnegutian worlds.
- 25 Regardless of the value of Bokononist principles, the description of the experiment of artificial families in *Slapstick* suggests that the idea does good. Through the voice of Wilbur, Vonnegut prefaces the project outline by stating that 'there was nothing new about artificial extended families in America. Physicians felt themselves related to other physicians, lawyers to lawyers, writers to writers' (110). On the off-chance that anyone should come along to defend the status quo,

Wilbur continues by explaining that ‘these were bad sorts of extended families, however. They excluded children and old people and housewives, and losers of every description’ (110). The groupings referred to as *granfalloon*s in *Cat’s Cradle* are of the sort that persons of any gender, age, or ability can belong to – Hoosiers, for instance – and should, as such, be on an equal footing with Wilbur’s extended families, if it were not for the issue of proportional representation:

‘An ideal extended family [...] should give proportional representation to all sorts of Americans, according to their numbers. The creation of ten thousand such families, say, would provide America with ten thousand parliaments, so to speak, which would discuss sincerely and expertly what only a few hypocrites now discuss with passion, which is the welfare of all mankind’ (*Slapstick* 110).

- 26 While states (such as Indiana, the Hoosier state) are proportionally represented in the lower house of the United States Congress, the House of Representatives, they are not so in the Senate, where each state has two senators. Certainly, with Wilbur’s model where each family has its own parliament, the direct influence on power would be much greater than in the US system of government. However, it is not mainly the proportional representation of the system that is hailed as beneficial; throughout the novel, Wilbur holds that the main purpose of the extended families is to ensure that one will be ‘lonesome no more,’ as his campaign slogan repeatedly asserts. This cure for loneliness is at once a cure for ‘all the damaging excesses of Americans in the past,’ which Wilbur thinks ‘were motivated by loneliness rather than a fondness for sin’ (112). Given that such a system would disrupt the traditional, patriarchal organization of the nuclear family and its extensions, the experiment could be read as a blow against hegemony. More importantly, however, is the emphasis on loneliness as a destructive force.
- 27 Given that psychologists have found links between loneliness and hegemonically masculine ideals (Blazina et al 2007), Wilbur’s campaign against loneliness can be understood as a campaign against toxic masculinity. Loneliness is an important theme in all three of the novels, most overtly in *Slapstick*, with its ‘Lonesome No More’ subtitle. The slogan comes across as an idea that came to fruition in the mid-1970s, but that was existent already in the early 1960s text

Cat's Cradle. The loneliness that Newt comes from and returns to after his relationship with Zinka is not due to his stature; in fact, the entire novel is populated by lonely figures. The narrator starts his trajectory as a divorcee who dives into a work project to distract him from cigarettes and booze, and ends it in a supposed suicide. The scientist who invented ice-nine, along with his two able-bodied children, are also fundamentally lonely figures despite having spouses and families. Even the beloved Mona is alone in a sense, as she performs boko-maru – the forbidden, intimate act of foot soles touching – with everyone and anyone without ever showing attachment to any of her admirers. As for *Slaughterhouse-Five*, a case has been made for Billy Pilgrim to be considered lonely despite having people around him. Kevin Brown goes so far as to argue that 'almost none of the characters have meaningful relationships with anyone' (106). Artificially created families, then, do not come out of nowhere; Vonnegut had been writing around the problematic issue of loneliness for over a decade when *Slapstick* appeared.

- 28 While recognising loneliness as a problem, homosocial masculinity is not shown to be a good cure for lonely Vonnegut characters. As Brown contends, the American soldiers in *Slaughterhouse-Five* are not helped by any kind of comradeship. The bond they share is disrupted by a fight to survive, and, just like the apparent *karass* of John in *Cat's Cradle*, they end up betraying each other to act according to what they think will serve their own separate interests. In accordance with Vonnegut's overall tendency toward heteronormativity, his male characters are more inclined to look for a female mate with whom to form 'a *duprass*, which is a *karass* composed of only two persons' (*Cat's Cradle*, 86). *Slapstick* is the sorrowful acknowledgement that even a *duprass* as complete as that of Wilbur and Eliza can be exploded by external forces. Whether Vonnegut was thinking of his own sister or his first wife, or both, as his other half in this respect does not diminish the apparent grief that his 1976 text imparts. Even if the idea of artificial families is a successful one in the novel's universe, it cannot replace for Wilbur that which Eliza was to him: a person together with whom he became more than one part of a couple.

3.2. Sacrifices and scapegoats

- 29 Those who are identified as aberrant in Vonnegut's novels are even further disassociated from their respective communities because of their disability than their able-bodied counterparts; they could even be classed as scapegoats in René Girard's sense, as their isolation is an attempt at restoring order. Newt's break with Zinka, Wilbur's separation from Eliza, and Billy Pilgrim's retreat from chronological reality are disruptive for the individual characters, but simultaneously the only way in which their respective narratives can be structured: through their individual sacrifices of togetherness and intimacy.
- 30 Newt seems to be reconciled to the sacrifice he makes due to Zinka: 'She broke my heart. I didn't like that much. But that was the price. In this world, you get what you pay for' (128). It is tempting to think of this as a transactional gift-sacrifice where Newt paid for his honeymoon with Zinka by giving up a chemical weapon that was in his possession. However, he actually indicates that the sacrifice consists of having his heart broken, a highly symbolic offering of little market value. He describes here the idea that unless you are prepared to give yourself wholeheartedly, to sacrifice your heart, you will not be able to receive love from another person fully, to engage in a community that consists of two people.
- 31 Newt is not the only one of Vonnegut's characters who appears to make sacrifices for a community. Billy Pilgrim's is perhaps the most obvious, as his story revolves around a war service that left him scarred for life. His sacrifice is not physical, but it affects him and his life profoundly to the point where he is unable to live a normal life. His episodes of time-travel and dazed confusion can be read as direct consequences of his time as a soldier. Wilbur's sacrifice is also that of service to his country, but where Billy is one of thousands who takes on a recognised form of duty in order to keep his country safe, Wilbur does so by holding public office. He gives up his career in medicine to run for senator and then president, all to eradicate what he feels is humanity's greatest issue: loneliness. As he assumes the presidency, he remarks that the past postholder Nixon's problems, referring to Watergate, were due to 'loneliness of an especially virulent sort'; he 'yearned to partake of the brotherhood [of] Organized

Crime' (*Slapstick*, 116). In order to combat the evils that stem from loneliness, a scheme is rolled out in which the people of the United States are reorganized into new, artificially constructed extended families, and issued new surnames. Wilbur does not just sacrifice his work as a medical man to his politics, but also his marriage; when his wife Sophie Rothschild learns that she is henceforth to be known by the family name Peanut-3, she 'divorced me, of course, and skeedaddled [sic] with her jewelry and furs and paintings and gold bricks' (124).

- 32 While Billy Pilgrim's sacrifice seems of a more inevitable and common sort, Wilbur's belief in the system of artificial families and fanatical work to turn his theory into practice is a little more difficult to justify. However, when Sophie Rothschild questions his sanity and looks in disdain at the people outside their gate who claim a new kinship with them, he explains why the 'humane new laws' of belonging are worth sacrificing everything he has:

[The people outside the gates] have never had a friend or a relative. They have had to believe all their lives that they were perhaps sent to the wrong Universe, since no one has ever bid them welcome or given them anything to do. [...] They are dazedly seeking brothers and sisters and cousins which their President has suddenly given to them from their nation's social treasure, which was until now untapped. [...] The simple experience of companionship is going to allow them to climb the evolutionary ladder in a matter of hours or days, or weeks at most. It will not be a hallucination [...] when I see them become human beings [...] (123)

- 33 All you need for humanity to become a little more human is companionship, suggests Wilbur, and the disenfranchised outsiders for whom such companionship is out of bounds in our current social system will be the main beneficiaries of his new families. Importantly though, he also implies that the benefit will serve the country in general, since these people will improve themselves through the 'simple experience of companionship' which removes the expenditure from the government to keep such people safe and occupied. The benefits of companionship may require some further sacrifices from the Rothschilds, though.

- 34 The link between sacrifice, companionship, and masculinity crystallizes in the characters of Newt, Billy and Wilbur. Newt's sacrifice for a momentary happiness with Zinka, the war service of Billy Pilgrim, and Wilbur's sacrifice for his belief in the campaign against loneliness may seem disparate, but they all relate to human interconnectedness. Looking at the bigger picture of sacrifice, including its religious usages both historically and today, suggests that the purpose of sacrifice is to increase an experience of intersubjectivity, that is a shared cognition of any particular event, or a mutual understanding within a given social group. The group can be termed a community through its creation of a sense of belonging, which is achieved through partaking in the sacrifice. The concept of sacrifice in its original sense, to make something holy, is inherently transcendental in the sense that it effectuates a move from the worldly, physical realm to that which is spiritual and sacred. The fundamental definition of the term within anthropology is that which was given by Hubert and Mauss over 120 years ago, describing sacrifice as 'a religious act which, through the consecration of a victim, modifies the condition of a moral person who accomplishes it or that of certain objects with which he is concerned' (13). In sacrificial rites, animals that are proposed to the gods must first undergo a transformation into symbols of the sacred. This transformation does not only apply to the sacrificial object or victim, but extends also to the performer of the sacrifice, which could be a single person or, more commonly, an entire community: 'Through this proximity the victim, who already represents the gods, comes to represent the sacrificer also' (Hubert and Mauss, 32). The understanding of sacrifice as change-making is key.

4. Conclusion

- 35 In order for the rethinking of male bodies to be accomplished in these narratives, sacrifice is needed as a route through which a changed masculine ideal can be perceived. In *Slaughterhouse-Five*, sacrifice in the form of war service has a complex relationship with the male body. Billy Pilgrim's body is intact, but his mind changes; it sustains the impact of his war service and transforms him into a time-traveler and patient in a mental hospital. In *Slapstick*, the service to society that concerns the male character with an aberrant

body, Wilbur Swain, is not related to war specifically, but is nonetheless a form of sacrifice. Wilbur Swain in *Slapstick* serves his country as its president, but also as a philanthropist. He is born an outcast due to physical abnormalities, but uses his wealth to build a children's hospital, and later to launch a new system of families in society. Through his sacrifice, he changes from being 'one half of a brain' to a founder of a new and improved social security system. Newt Hoenikker on the other hand sacrifices his country for love by providing the USSR with a chemical weapon in exchange for a honeymoon. The experience changes him; he turns from studying medicine to artistry after Zinka leaves him. His sacrifice turns him from the typically malecoded area of 'hard' science to the non-hegemonic fine arts.

- 36 The texts in which Vonnegut describes disability contain characters that, far from traditional stories of afflicted men, overcome their physical and mental aberrations by subscribing to a somewhat distanced but sympathetic view of their life and fellow human beings. Rather than being emasculated, Wilbur Swain, Billy Pilgrim, and Newt Hoenikker prove to be able to hold high office, woo beautiful women, and create meaningful works of art, respectively. These are all indicators of hegemonic masculinity, which are embodied/performed/enacted through atypical male bodies. Additionally, these characters represent non-toxic masculinities in being respectful to women and avoiding violence. In contrast to other narratives of disability, Vonnegut brings out both the foolishness of those who view disability with disdain or pity, and the significant abilities of his disabled characters.

BIBLIOGRAPHIE

ABELE, Elizabeth, 'The Journey Home in Kurt Vonnegut's World War II Novels', *New Critical Essays on Kurt Vonnegut*, New York: Palgrave Macmillan, 2009, 67–90.

BLAZINA, Chris, Rachel EDDINS, Andrea BURRIDGE, and Anna G. SETTLE, "The

Relationship between Masculinity Ideology, Loneliness, and Separation-Individuation Difficulties', *The Journal of Men's Studies* 15.1 (2007): 101–9.

BROER, Lawrence R., *Sanity Plea: Schizophrenia in the Novels of Kurt*

Vonnegut, University of Alabama Press, 1994.

BROER, Lawrence R., *Vonnegut and Hemingway: Writers at War*, Columbia: University of South Carolina Press, 2011.

BROWN, Kevin, 'The Psychiatrists Were Right: Anomic Alienation in Kurt Vonnegut's "Slaughterhouse-Five"', *South Central Review* 28.2 (2011): 101-09.

BURHANS, Clinton S, 'Hemingway and Vonnegut: Diminishing Vision in a Dying Age', *Modern Fiction Studies* 21.2 (1975): 173-91.

CONNELL, R. W. and James W. MESSERSCHMIDT, 'Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept', *Gender and Society* 19.6 (2005): 829-59.

CONNELL, R.W, *Masculinities*, 2nd ed. Berkeley: University of California Press, 2005.

CRANG, Jeremy A, *The British Army and the People's War, 1939-1945*, Manchester: Manchester UP, 2000.

FARRELL, Susan E, 'Art, Domesticity, and Vonnegut's Women', *New Critical Essays on Kurt Vonnegut*. New York: Palgrave Macmillan, 2009, 91-112.

GERSCHICK, Thomas, 'Toward a Theory of Disability and Gender', *Signs* 25.4 (2000): 1263-8.

KLINKOWITZ, Jerome, *The Vonnegut Effect*, Columbia: University of South Carolina Press, 2011.

KUNZE, Peter C, 'For the Boys: Masculinity, Gray Comedy, and the Vietnam War in "Slaughterhouse-Five"', *Studies in American Humor* 26 (2012): 41-57.

VONNEGUT, Kurt, *Cat's Cradle* (1963), New York: Random House, 2006.

VONNEGUT, Kurt, *Welcome to the Monkey House* (1968). London: Vintage, 1994.

VONNEGUT, Kurt, *Slaughterhouse-Five* (1969), New York: Random House, 1991.

VONNEGUT, Kurt, *Slapstick, or Lonesome No More!* (1973), London: Vintage, 2008.

Other media

'Kurt Vonnegut on War, History and Women,' <https://www.youtube.com/watch?v=Xxd6QuDynXA>, filmed February 4, 2006. Latest retrieved 9 April 2022.

NOTES

1 See for instance Abele 2009, Broer 1994, and Klinkowitz 2011, 12.

2 Though I have just argued for a non-intentional reading, this does not prevent me from making an observation regarding the biographical circumstance that Vonnegut's female characters improved upon his second marriage.

3 Other critics often comment on the lack or poor quality of Vonnegut's female characters, but rarely offer an actual reading of them.

4 The development of the G.I. Joe figure from bespectacled boy in the 1940s to muscular man in the 1950s warrants its own dedicated research, which I unfortunately do not have the space for here.

5 Hemingway scholars have done much since the 1990s to excavate these characters and find more complexity, but it remains a fact that it is primarily in Hemingway's later fiction that he allows for less toxic men in his works.

6 Spatial restrictions prevent me from making an in-depth analysis of Billy Pilgrim in relation to the character Jake Barnes, who loses his genitalia in the First World War in *The Sun Also Rises*.

7 Not least the short story 'Harrison Bergeron' criticizes the homogenisation of post-industrial culture. The story treats the idea that everyone be made alike in an effort to create equality. The characters are therefore obligated to wear contraptions that handicap them. In contrast to the disabilities in the novels discussed in my present text, the handicaps in 'Harrison Bergeron' are not given by nature or chance, but deliberately by an authoritarian regime.

RÉSUMÉS

English

Kurt Vonnegut's novels *Cat's Cradle* (1963), *Slaughterhouse-Five* (1969), and *Slapstick* (1976) portray male bodies that diverge from the norm in various ways. I argue that these works allow for a greater diversity of male bodies than many other narratives do. Not only are male non-conforming bodies front and center in many of Vonnegut's stories, they are also embodied by characters that otherwise perform masculinity in traditionally expected ways. In opposition to earlier narratives of afflicted or emasculated soldiers, Vonnegut does not characterize men with disabilities or war wounds as inactive or incompetent, but as significantly able. I argue that these narratives allow non-normative bodies to perform hegemonically male-coded acts, and that the novels illustrate a link between loneliness and toxic masculinity. I discuss sacrifice as a route through which community can be created, thereby facilitating a transformed image of masculinity.

Français

Les romans de Kurt Vonnegut *Cat's Cradle* (1963), *Slaughterhouse-Five* (1969), et *Slapstick* (1976) dressent le portrait de corps masculins qui s'écartent de la norme à maints égards. Mon postulat est que ces fictions, comparées à beaucoup d'autres, permettent de représenter une plus grande diversité de corps masculins. Non seulement les corps masculins non

conformes occupent une place centrale dans l'oeuvre de Vonnegut, mais ils sont aussi incarnés par des personnages qui, par ailleurs, donnent trait à la masculinité de manières conventionnelles et attendues. Contrairement à ce que l'on peut observer dans des récits antérieurs de soldats dépressifs or émasculés, Vonnegut représente des hommes souffrant de handicaps ou de blessures de guerre non pas comme des êtres passifs et incompetents, mais bien comme des individus doués de capacités singulières. Je m'attacherai à démontrer que ces récits permettent aux corps échappant à la norme d'accomplir des actes par excellence masculins d'après les codes prédominants, et que ces trois romans en question illustrent un lien entre solitude et masculinité toxique. Je traiterai du sacrifice comme une voie vers la création du groupe et, par là même, comme moyen de contribuer à une transformation de l'image de la masculinité.

INDEX

Mots-clés

Vonnegut Kurt, genre, masculinité, hégémonie, émasculaton, handicap, performativité, sacrifice

Keywords

Vonnegut Kurt, gender, masculinity, hegemony, emasculation, disability, performativity, sacrifice

AUTEUR

Sanna Melin Schyllert

currently teaches phonology at Paris 3 Sorbonne Nouvelle, having previously worked with research evaluation at University College London, and in teaching and administrative roles at the University of Westminster and Lund University. Her research primarily concerns the concepts of gender, sacrifice, and the self in 20th century narratives. Publications include articles and chapters on the works of Mary Butts, H.D. (Hilda Doolittle), and May Sinclair. She is currently working on a project that concerns apocalyptic thought and masculinity in post-1945 literature.

La Méduse aux cheveux crépus : une esthétique féminine noire dans *Eva's Man* de Gayl Jones

Mérile Chancia Mbang Mba Aki

PLAN

1. Une esthétique noire
2. Je regarde donc je suis : un regard masculin, un objet féminin
3. Méduse ; Eva[e] et le serpent : figurer l'aberration
4. Écrire femme et noire
5. Conclusion

TEXTE

- 1 La figure de la Méduse est évoquée dans *Eva's Man* (1976) lorsque Eva est confrontée au regard masculin, regard qui apparaît dans le texte comme une force coercitive exercée sur le personnage féminin. Exposée depuis son jeune âge à ce regard qui s'impose à elle, Eva livre un récit ponctué par l'emprise de ce regard contraignant. L'histoire narrée par la jeune femme laisse transparaître, lors de multiples évocations de « stare » et « look » –regarder (fixement) – exécutés par le personnage masculin, le caractère intrusif de son regard. Un regard dont elle ne manque pas de souligner la persistance et le caractère pesant tout au long de l'œuvre à travers des phrases comme : « I could feel his eyes on me » (p.37) ou « I could feel him looking at me » (p.112) (traduisons : « je sentais ses yeux sur moi, je le sentais me regarder »).¹
- 2 C'est donc à juste titre que le pouvoir mortifère de la Méduse se porte de façon sélective sur le personnage masculin dans le texte. Son regard se présente à la fois comme le support et l'instrument d'une emprise qu'il exerce sur le sujet féminin. La contrainte que représente ce regard sur elle est telle qu'il ne se limite pas au simple fait de désirer au travers de ses yeux, mais va jusqu'à suggérer sa réceptivité, et par là même, le consentement. Ainsi, Eva, comme sa mère et les autres personnages féminins, s'entend régulièrement dire que

quelque chose dans ses yeux laisse entendre aux hommes qu'elle les désire². Comme réglé par une norme implicite, le sujet masculin trouve dans le regard féminin (en retour au sien) une forme d'approbation servant ainsi à justifier son regard à lui, expression de son désir.

- 3 *Eva's Man* dévoile différentes formes d'oppressions et les rapports de domination en œuvre au sein de la communauté noire. Le roman est publié pendant l'éclosion du « Black Arts Movement » (BAM) qui vise une réhabilitation de la subjectivité noire américaine victime du système d'oppression raciale sur lequel sont construits les États-Unis (Mitchell, 166). De ce fait, le texte de Gayl Jones semble, à travers les images négatives qu'assument les personnages noirs dans le texte, s'inscrire en porte-à-faux avec le mouvement. *Eva's Man* ne ravit pas certaines élites de la communauté noire qui y voit un texte politiquement incorrect (Basu, 195). De même, alors que le BAM se revendique contre-esthétique à la culture occidentale, la métaphore prolongée de la figure de la Méduse, mythe reconnu de cette culture occidentale, apparaît comme un défaut de plus dans ce texte déjà mis en cause au sein de la communauté pour sa déviation par rapport aux valeurs politiques et esthétiques du BAM. Cet article se propose d'analyser la façon dont se déploie la symbolique du mythe dans l'écriture de Gayl Jones, mais aussi de montrer en quoi elle constitue une problématique dans ce texte de littérature africaine américaine. Dans notre exploration des mécanismes en œuvre dans le « jeu de regard » entre « Eva Medusa » et le personnage masculin, nous nous appuierons essentiellement sur une approche psychanalytique.

1. Une esthétique noire

- 4 Le « Black Arts Movement » encourage les artistes de la communauté africaine américaine à se détourner de l'esthétique et de la culture occidentales³ et à se réinventer par le biais de codes qui leur sont propres. Avec pour mot d'ordre la destruction de l'objet blanc ou de l'ordre symbolique occidental qui domine le monde, le mouvement vise, selon le fondateur Amiri Baraka né LeRoi Jones,⁴ une uniformisation du discours protestataire à travers une esthétique afrocentrée. Le BAM se veut mode d'expression dérivé d'une expérience collective africaine américaine avec la noirceur et l'africanité comme signifiants

premiers dans les productions artistiques et littéraires de la communauté. Créé dans un perpétuel contexte d'oppression raciale au début des années soixante, le BAM –pendant artistique du Black Power⁵ – vient répondre de façon radicale à cette oppression par le repli identitaire.

- 5 *Eva's Man* adopte les codes de cette esthétique noire en mettant en avant l'héritage sudiste afro-américain à travers l'adaptation à l'écrit des formes d'expression orales héritées de la tradition africaine ainsi que l'emploi du dialecte rural du sud des États-Unis. Le style verbal du roman qui affecte autant le lexique que la syntaxe et la grammaire, transgresse les normes stylistiques de la littérature américaine. Cette affirmation de l'identité africaine américaine ne suffit pourtant pas à attester l'adhésion de Gayl Jones au mouvement esthétique. La figuration de personnages noirs criminels, aliénés ou lascifs, porte préjudice à son texte auprès de la communauté africaine américaine parce qu'il semble prendre le contre-pied du BAM. June Jordan, poétesse et essayiste militante africaine américaine qualifie le texte de « sinistre désinformation à propos de la femme noire » et d'univers qui « limite hommes et femmes noirs à une dynamique animale » (Jordan, 217). La mise en scène de figures féminines mortifères est reprochée à Jones qui semble corroborer la représentation négative d'une femme noire castratrice. D'abord Méduse, et ensuite le mystérieux personnage de Queen Bee, dont tous les partenaires sexuels finissent par mourir. Dans la version française *Meurtrière* (1977), traduite par Sylvie Duras-tanti, la traduction du nom de ce personnage, rendu par « la mante religieuse », est à cet égard pertinente parce qu'elle exprime bien la tendance à l'hom[m]icide critiquée dans ce texte. De même, le portrait peu flatteur dressé du sujet masculin noir dans le roman, est source de discorde. Le roman fait alors partie des textes qui suscitent un malaise au sein de la communauté noire aux États-Unis.

- 6 Second roman de Jones, *Eva's Man* est dérangeant – au même titre que *The Bluest Eye* (1970) de Toni Morrison et *The Color Purple* (1982) d'Alice Walker – parce qu'il traite de violence au sein du cocon racial qui est jusque-là projeté comme espace de solidarité contre l'oppression raciale. Selon certains, ces textes valident les stéréotypes raciaux qui stigmatisent de façon traditionnelle hommes et femmes noirs aux États-Unis. Dans *The Bluest Eye*, Pecola – le personnage principal – est violée par son père. *The Color Purple* traite de la

violence domestique et des abus sexuels vécus par Celie de la part de Pa (l'époux de sa mère), puis, plus tard, de la part de Mr. Johnson (époux de Celie), à qui Pa la cède lorsqu'elle ne lui est plus d'aucune utilité parce qu'il s'intéresse désormais à sa petite sœur Nettie. Quant à *Eva's Man*, c'est le récit troublant d'Eva, témoin et victime depuis son enfance d'agressions physiques et sexuelles à l'encontre de femmes au sein de la communauté noire. Les trois romans, parmi les plus controversés de la littérature africaine américaine, sont poignants dans leur mise en scène d'un corps féminin rendu abject et d'une subjectivité féminine noire qui apparaît réifiée par le regard de l'autre (l'homme noir principalement). Ces textes sont aussi fortement marqués par l'ambivalence du personnage féminin qui finit par intérioriser ce regard – représentatif de l'ordre symbolique – au point qu'elle en devient dépendante.

- 7 Dans *Eva's Man*, Eva fait depuis sa cellule dans un asile psychiatrique le récit de sa vie, qui se résume en une longue séquence d'abus sexuels et psychologiques. Le conditionnement à la violence de ce personnage génère une forme d'ambivalence qui amène à questionner son implication dans les abus qu'elle subit. Elle rencontre un soir dans un bar Davis qui l'invite à le rejoindre dans sa chambre d'hôtel ; la jeune femme accepte et se retrouve séquestrée au bout de quelques jours passés dans cette chambre. Davis garde la clé et refuse qu'Eva sorte. Il lui arrache également son peigne en insistant sur le fait qu'elle n'en a pas besoin parce qu'elle ne sera vue par personne d'autre que lui. Sans son peigne, Eva ne peut plus prendre soin de ses cheveux. Changeant d'apparence, elle devient la Méduse dans le discours de Davis, qui lie l'aspect hérissé de sa chevelure à la figure mythologique. Cette dépossession du peigne fait partie d'une longue série de privations infligées à la jeune femme, visant à rendre manifeste son emprise. Ironie du sort pour Davis, « Eva Medusa » finit par le tuer pour se libérer de sa chambre et s'affranchir de son regard et de sa domination. Après l'avoir empoisonné en mettant de l'arsenic dans son verre de whisky, Eva lui sectionne le pénis avec les dents. Cet acte de mutilation sidère et horrifie autant la communauté fictive que la communauté noire américaine lors de la publication du roman. Le pouvoir de la Méduse castratrice inscrit dans le texte semble opérer au-delà de l'espace narratif de *Eva's Man* qui vient, lors de sa

publication, cristalliser les tensions sur la scène littéraire africaine américaine.

2. Je regarde donc je suis : un regard masculin, un objet féminin

- 8 Comme tout mythe, celui de la Méduse se caractérise par sa polymorphie. Il apparaît sous une forme différente d'une mythologie à l'autre. Si les textes évoquant la Méduse divergent sur certains aspects du mythe, ils convergent tous vers sa caractéristique principale : ils figurent un personnage féminin à la chevelure de serpent qui change en pierre quiconque croise son regard. Au fil du temps le mythe évolue et est approprié par les imaginaires belliqueux pour valoriser la bravoure et la force masculines. Il devient désormais indissociable du mythe de Persée où la Méduse figure une tête coupée pour signifier le courage de ce héros qui maîtrise et domestique ses forces maléfiques. Les anthropologues et historiens de l'art soulignent son évocation de l'organe sexuel féminin. La psychanalyse les rejoint sur ce point tout en y apportant des précisions ; à l'instar de Freud et de Kristeva qui associent la tête coupée de la Méduse à la castration, en soulignant l'interchangeabilité de la tête et du sexe masculin (Kristeva, 31).
- 9 Sous l'angle intertextuel, l'exploitation en toile de fond du mythe de la Méduse, figure par excellence d'une féminité menaçante, vient en réponse à l'enfermement du féminin dans le huis clos que semble imposer le regard masculin. L'essayiste britannique John Berger expose dans *Ways of Seeing* une tendance voyeuriste occidentale particulièrement accentuée chez le sujet masculin. À travers l'analyse d'une série de productions picturales, il montre comment le corps féminin, par son utilisation culturelle et économique, est réifié. Il convoque dans ce texte une critique de Claude Lévi-Strauss sur l'art, selon laquelle : « le vif et ambitieux désir de l'artiste et du spectateur de prendre possession de l'objet figuré sur la toile constitue l'un des traits marquants propres à la civilisation occidentale »⁶, (Berger, 84). L'inventaire des avancées historiques dans les arts visuels, et le succès exceptionnel des technologies, techniques et outils de production ou de traitement de l'image en Occident (appareil photo, caméra, publicité, poster, etc.) montrent dans ce texte comment

cette culture voyeuriste transforme le corps féminin –objet de prédilection de ces arts et média – en propriété.

- 10 Le texte de Berger nous permet d'étayer l'idée selon laquelle le regard masculin s'est, à travers les époques dans les sociétés occidentales, imposé dans la conception et la définition de la subjectivité féminine. Il est jusqu'à très récemment resté l'unique biais par lequel on pouvait appréhender cette subjectivité. Que ce soit dans les œuvres littéraires à une époque où les femmes ont très peu accès à l'écriture ou dans les arts visuels, où le sujet masculin règne également en maître, la femme n'y trouve sa place que comme « objet » d'art / de l'art. La figuration excessive du corps féminin dénudé, dévoilé, exhibé ou même idéalisé y dresse le portrait d'un sujet féminin constamment soumis au regard masculin.
- 11 Des points de vue culturel et historique, le regard se construit comme exclusivement masculin, donnant lieu à une représentation phallogcentrée de l'art qui présente un sujet féminin relégué au figuratif. Méduse, figure féminine, n'y échappe pas. Si les arts visuels se sont autant emparés de ce mythe, c'est bien pour tenter de se saisir de son essence, son pouvoir de pétrification. Or, dans ces arts, ce n'est plus la Gorgone qui fige. C'est le peintre ou le sculpteur qui fixe le sujet féminin dans un cadre rigide et le confine au statut de représentation. Substitué à celui de la Méduse, le regard masculin devient motif à l'édification d'une subjectivité féminine abstraite. Elle figure une image inerte, modelée, façonnée, dominée, domptée par le seul et unique détenteur du pinceau ou de la plume, et dévoile un sujet masculin qui fait sens de sa subjectivité en regardant.
- 12 Et *Eva's Man* illustre bien cet état de fait en décrivant un sujet féminin défini par le regard de l'homme. La première allusion faite au mythe intervient lors d'une scène dans laquelle Davis, amant de Eva, la retrouve dans une chambre d'hôtel où il la retient captive et la rejoint quotidiennement pour avoir des rapports sexuels :

"You look like a lion, all that hair."

"It's the male lion that have a lot of hair."

"Then you look like a male lion," he said, laughing.

"Eva Medusa's a lion."

"Medina," I said.

"Medina," he said.⁷ (E.M. 16)

- 13 Après plusieurs jours durant lesquels Davis lui retire son peigne, lui interdisant de se coiffer, l'aspect hirsute des cheveux crépus de Eva leur donne une allure de crinière, selon lui. L'image du lion, bête sauvage, employée par l'amant de Eva – et qui, plus loin migre vers Méduse – vient l'ériger en mâle dominant puisqu'Eva devient dans son discours une force sauvage et menaçante qu'il entreprend de domestiquer.
- 14 Notons que cette première comparaison à Méduse se manifeste par un lapsus de Davis, au cours duquel il modifie le nom de Eva en changeant les unités infra-lexicales [di.na] en [du.sa]. Sous cette forme, le lapsus, erreur d'élocution classée parmi les actes manqués, est un mécanisme inconscient de substitution de mots ayant approximativement la même prononciation (Freud, 113). En nommant son amante « Medusa » au lieu de « Medina », Davis évoque l'altération des traits du visage d'Eva dont il se rend responsable en lui retirant son peigne. Une mise en cliché de l'identité de la jeune femme résulte de son assimilation de façon fantasmée à la créature mythique. Le visage et les cheveux constituent les premiers indices d'identification – parce que directement accessibles au regard – et ce sont ces traits qui sont travestis par Davis. Tout en mettant l'accent sur le contrôle qu'il exerce sur le corps de son amante, le lapsus, ici révélateur de ce qui échappe au contrôle de l'homme, inscrit une ironie tragique quand on prend en compte la fin de Davis dans le roman.
- 15 L'acte de regarder, ici tendance à dévisager, déploie une énergie fantasmatique sur celle qui y est confrontée. Le parallèle entre la jeune femme et Méduse s'opère dans l'inconscient de l'homme qui défigure Eva. En focalisant son regard sur les cheveux et le visage de la jeune femme, il en fait une figure sommaire, la réduisant à son portrait, au même titre que la Méduse qui apparaît dans la tradition littéraire comme une figure fragmentée, dont la puissance symbolique réside toute entière sur sa tête. Elle est essentiellement décrite comme un personnage au visage hideux avec des serpents à la place des cheveux. Cette figuration de la tête décapitée du personnage mythique qui prime sur le mythe l'inscrit dans l'affirmation d'une masculinité répressive. L'altération des traits d'Eva et l'analogie avec le mythe montrent comment ce regard opère un sectionnement du corps féminin en réduisant la subjectivité féminine à certains attributs.

- 16 Nous observons une négation de la subjectivité féminine qui ne se conçoit pas comme sujet, mais comme étant le reflet de la représentation masculine. Cela se manifeste dans le cas de Eva par le traitement de ses cheveux dont la texture lui vaut d'être assimilée à la Gorgone – en référence à la chevelure hérissée du monstre. Indice d'un certain héritage génétique, le cheveu est un trait d'appartenance et d'identification. Chez l'individu d'origine africaine, la mèche entortillée avec des nœuds inextricables a participé, avec la teinte foncée de sa peau et ses traits faciaux, à la représentation d'un corps noir bestial. Le traitement culturel de la nature de cette mèche de cheveux en particulier, symbole d'un corps qui échappe à tout contrôle, donne paradoxalement à voir dans le texte un corps impuissant sous le regard de l'autre. La référence à la figure de la Méduse fait écho à la prégnance d'un imaginaire structuré par un mode de représentation colonial car Davis associe les cheveux crépus décoiffés de Eva à l'expression d'un corps féminin exorbitant. La privation du peigne de Eva marque symboliquement l'aliénation de son corps par son amant. D'abord, il la maintient sous sa surveillance en l'isolant dans cette chambre d'hôtel. Puis, il lui retire son peigne. Féminin ou afro, le peigne est un fort symbole identitaire. En ravissant celui d'Eva, Davis entrave le coiffage qui est un rituel corporel et une pratique esthétique significatifs pour son identité. Le peigne, ainsi que la clé, qui lui sont confisqués, marquent la prise de possession par son amant – acte de (dé)possession qui atteint son apogée dans la déformation de son nom.
- 17 L'analyse du passage et du lapsus introduit une dimension phallogocentrique du regard. Forgé à partir des termes phallocentrisme et logocentrisme par Derrida, ce concept est une critique de la place centrale accordée au phallus dans la psychanalyse conjointement à la primauté du logos dans la philosophie occidentale. Par ce terme il dénonce le monopole et l'instrumentalisation de la parole par l'humain – en particulier le mâle fait maître par l'ordre symbolique – pour exercer une domination illégitime sur les êtres privés de parole (Derrida, xvii). Se révélant comme une mise en scène de la masculinité, le regard de Davis devient motif à imposer la perception qu'il se fait d'Eva. Dépourvue de toute autorité, elle est réduite au silence. Davis la reprend sans cesse au cours de leur conversation et c'est lui qui a le dernier mot. L'échelonnage de « you look like » dans son

échange fait intervenir deux instances ; d'abord, la représentation qu'il se fait d'elle – « you look like a lion », « then, you look like a male lion » – puis, le moment où il lui attribue une nouvelle identité en commutant « look like » avec « is » : « Eva Medusa is a lion ». Le regard s'inscrit comme un phénomène structural en reliant langage, inconscient et mythe pour construire une représentation du féminin biaisée par le prisme et le primat du phallus.

- 18 Eva incarne une subjectivité féminine bridée par le regard que lui porte le sujet masculin. Recluse dans cette chambre d'hôtel, puis au commissariat de police où elle est conduite pour le meurtre de Davis, et dans l'asile psychiatrique où elle est internée, elle est continuellement soumise au regard inquisiteur que lui inflige l'autorité masculine. On peut dans le texte témoigner du surinvestissement voyeuriste dont elle fait l'objet : les policiers qui l'arrêtent et l'interrogent, les journalistes, le psychiatre en charge de son suivi, les curieux ayant entendu parler de son histoire, et même au travers de son image affichée dans les journaux. Eva est assaillie par tous ces regards :

“How did it feel, Eva?” The psychiatrist asked.
My mother got an obscene telephone call one day. A man wanted to know how did
it feel when my daddy fucked her.
“How did it feel?” Elvira asked.
“They told me you wouldn't talk. They said I wouldn't get one word out of you,” the psychiatrist said. “Did you feel you had any cause to mutilate him afterwards? Why did you feel killing him wasn't enough?”
“How did it feel?” Elvira asked.
“How did it feel?” The psychiatrist asked.
“How did it feel?” Elvira asked.
“How do it feel Mizz Canada?” The man asked my mama. [...].
“My hair looks like snakes, doesn't it?” I asked. ⁸ (E.M., 76-77).

- 19 Si la jeune femme était incessamment soumise au regard de son amant pendant son enfermement dans la chambre d'hôtel, la manière dont elle s'en libère n'améliore pas les choses. Les circonstances de la mort de son amant provoquent un déferlement de réactions ambivalentes principalement chez les personnages masculins. Si elle était jusque-là confrontée au regard masculin intrusif essentiellement

dans la sphère intime, le débordement de violence dans l'acte de mutilation l'expose à un plus large public. L'anaphore dans cet extrait participe à l'expression d'un voyeurisme exacerbé qui se manifeste par une pulsion d'emprise. Déjà, l'écho généré par la répétition du segment « how [does] it feel ? » a pour effet d'intensifier le caractère intrusif et pervers de ce voyeurisme. Aussi, cette interrogation formule le désir de pénétrer et posséder ce qui est inaccessible au regard (le sentiment, la sensation interne). « [H]ow did it feel ? » peut d'abord se traduire par « qu'est-ce que ça t'a fait ? », mais aussi et secondairement « qu'a-t-il senti ? » Sa succession rythmée associe le regard et la voix au phallus et y inscrit le corps féminin – ici non plus seulement celui d'Eva mais aussi de sa mère – au cœur d'une dynamique des sévices sexuels. L'implication d'Elvira, codétenue d'Eva, ne sert qu'à accentuer la subordination du sujet féminin au regard et au discours masculins qu'elle finit par s'approprier.

- 20 Le regard masculin figure une atteinte à la fois de l'intimité et de l'intégrité du sujet féminin. Le concept de scopophilie, comme défini par Freud, fait référence au fait de prendre autrui comme objet en le soumettant à un regard curieux et aliénant. Selon lui, cette pulsion se transforme plus tard en perversion dont le sujet tire sa satisfaction en infligeant – de sa position de sujet actif – son regard contrôleur à un autre qui est transformé en objet (Freud 1988, 127). Découlant de cette idée, il s'installe un rapport sadique entre le sujet et son objet, le premier, dominant, exerçant pouvoir et violence sur le dernier, sujet passif. Cette relation entre scopophilie et sadisme se lit dans notre texte par le rapport de force qui s'installe entre les personnages impliqués par le regard. Davis fait sens de son autorité sur Eva, et par là même de sa subjectivité au travers de son regard. Regard qui investit ici son objet, Eva, dans son entièreté.
- 21 Si la tendance scopophile de la culture occidentale détermine la subjectivité féminine, le critère racial dans une Amérique contemporaine qui reste fortement marquée par son passé esclavagiste, intensifie cette aliénation. Dans son analyse des stéréotypes qui hantent les femmes noires aux États-Unis, la critique américaine Hortense Spillers évoque le *pornotroping* comme processus de dé-subjectivation du corps féminin noir qui se retrouve réduit à sa chair, la chair étant le degré zéro de conceptualisation sociale (Spillers, 206). La politique économique de cette nation, en partie

construite sur l'exploitation de ce corps dégenré, le réduit à sa génitalité, le restreint à ses fonctions biologiques en tant qu'instrument de prolifération de la main d'œuvre. Le corps féminin noir à l'intersection de la race et du sexe, doublement servile, dépouillé de toute autorité, est condamné à la définition par autrui.

3. Méduse ; Eva[e] et le serpent : figurer l'aberration

- 22 Le rapport malsain au corps féminin noir persiste ici dans l'érotisation du personnage. La tendance voyeuriste des personnages masculins s'inscrit dans une dynamique réflexive lorsque, sur la scène du meurtre de Davis, la jeune femme s'identifie une énième fois à la Méduse : « I am Medusa, I was thinking. Men look at me and get hards-ons. I turn their dicks to stone. I laughed. I'm a lion woman. No, its the men lions that have all that hair. »⁹ (p.130). Ici, c'est le corps tout entier qui est fait lieu de la sexualité, participant d'autant plus à l'effacement de sa subjectivité. L'effet boomerang du regard masculin dévoile une dynamique autodestructrice par le glissement qui s'opère entre les actions « Men look at [Eva] » et « get hards-on ». Le corps de la jeune femme devient tout entier le lieu de la sexualité. La double articulation de « hard-ons » signifie à la fois l'érection du membre viril qu'elle suscite aux voyeurs et, par la première particule « hard », la rigidité des corps des victimes pétrifiées de la Méduse. « Hard » et « stone » ont d'abord pour effet d'inscrire une masculinité noire exaltée ; car ils évoquent une consolidation de la virilité, puis, ils énoncent l'effet paralysant du regard de la Méduse sur cette masculinité toute puissante.
- 23 Dans le discours radical qui encadre l'esthétique noire, les intellectuels et hommes de lettres comprennent la sexualité comme l'espace de reconquête de la masculinité noire – étant donné que l'exploitation sexuelle a été intrinsèque à la domination systémique des Blancs sur les Noirs (Baraka, 225). La prégnance de ce discours intensifie *de facto* l'aliénation de la femme noire, la première exposée à l'expression de cette masculinité. La perception du visage d'Eva Medusa, ici assimilée à la vision du sexe féminin par l'effet extatique généré chez les personnages masculins, donne lieu à la castration, mise à mort de la masculinité dans le texte. Ceci a pour effet d'affirmer la Méduse

comme contre-pouvoir au regard subjugeur masculin. La seconde partie du monologue, qui intervient immédiatement après la scène de meurtre et d'émascation de Davis, souligne le caractère incisif de l'écriture de Gayl Jones à travers l'autoreprésentation satirique d'Eva, qui détourne et assume les traits virilistes du lion mâle juste après avoir « terrassé » Davis.

- 24 L'obscénité dans le meurtre de Davis devient donc l'expression du dérèglement d'un corps mécanisé, bouleversé par les discours et représentations idéologiques qui y sont imbriqués. L'intériorisation de la perception masculine évoque alors une crise de la représentation chez ce personnage féminin vidé et défait de sa subjectivité. Même après s'être libérée de Davis, Eva reste enfermée dans une dynamique de répétition compulsive des mots de son amant pour se définir. Les traits de la Méduse désormais absorbés par le personnage principal ici font de son corps un ensemble non fonctionnel. Le corps du personnage, comme son langage, devient un effet d'automatismes conduisant à l'expression d'une subjectivité morbide.
- 25 L'appropriation des traits du mythe de la Méduse incorporés à Eva, femme noire, postule l'idée de la transculturalité de la féminité noire. Son corps est fait lieu de collision de différentes idéologies sociopolitiques répressives. Si le cheveu dans les cultures occidentales et non-occidentales apparaît comme symbole de l'énergie sexuelle principalement rattaché à l'expression d'une identité genrée, ceux d'Eva sont paradoxalement une affirmation identitaire de la masculinité noire. L'image du lion, animal africain et symbole d'une masculinité toute-puissante participe à cette valorisation identitaire de l'homme inscrite dans la chair de la femme noire. La focalisation qui vient fixer l'attention sur le cheveu, avec l'évocation du lion – force féroce dont l'aspect viril est délibérément précisé – font du corps féminin noir le motif passif de l'autorité du sujet masculin noir.
- 26 En arborant les serpents de la Méduse, les cheveux d'Eva revêtent l'altérité radicale que représente la Gorgone. Le détournement de signifiant qui s'opère d'abord dans la conscience verbale de Davis, puis dans celle d'Eva qui intériorise cette perception, participe à aliéner Eva de son corps. Jean-Pierre Vernant définit cette altérité qu'incarne Méduse comme une altérité qui arrache le sujet à lui-même pour le projeter dans la confusion et l'horreur du chaos

(Vernant, 30). Pour Eva, ce chaos se manifeste dans la distorsion corporelle, les cheveux de serpents. En intériorisant la perception de Davis, Eva intègre ses cheveux comme lieu et siège de sa subjectivité. Mais, investis d'une représentation négative, ces cheveux deviennent l'élément qui malmène le corps dans son entièreté. Investis par la représentation du dominant, les cheveux, trait corporel, revêtent une autre signification, aliènent et s'aliènent la jeune femme. En portant préjudice à l'intégrité et l'intégralité du corps, les cheveux d'Eva deviennent un signifiant antagoniste au même titre que cette écriture féminine devenue antinomique à l'esthétique noire.

- 27 Lieu de tension où se rencontrent différentes forces, les cheveux prennent une dimension politique. Le glissement entre cheveux et serpents permet d'évoquer le surinvestissement dont ces signifiants font l'objet dans les imaginaires. Symbole phallique, le serpent incarne également le psychisme obscur, incompréhensible et mystérieux (Chevalier et Gheerbrant, 867). Les mythologies l'associant à la femme en font le symbole d'un imminent danger. Il est d'ailleurs difficile de ne pas remarquer dans le nom du personnage principal, le clin d'œil que fait Gayl Jones à l'histoire biblique de la déchéance humaine, occasionnée par la dyade femme et serpent. Eva/ Ève est une fois de plus, ou de trop, associée au serpent, évoquant ainsi le chaos. À l'image du serpent dans la Bible, les cheveux d'Eva deviennent un signifiant étranger qui s'immisce et s'insinue dans le corps et vient perturber son fonctionnement. Méduse, figure féminine polyphallique, représente par cette multiplicité de serpents une menace à l'ordre symbolique dont elle subtilise le pouvoir. Eva devient par association de signifiants cet être dérangent.
- 28 Les cheveux crépus sont chargés de discours politiques et font jusqu'à nos jours l'objet de polémiques. Ils sont considérés comme un signe de militantisme et de formes de radicalisme en référence aux mouvements de la coupe « Afro » aux États-Unis et au Rastafari en Jamaïque. Mais les représentations sur ces cheveux tirent leur origine de l'ordre esclavagiste et colonial. Les cheveux ont fait partie des premiers indices identitaires effacés à cette époque avec pour but de faire disparaître toute forme d'identité et de garder le contrôle sur les esclaves. Les hommes comme les femmes sont rasés, les soins de beauté ainsi que toute pratique culturelle pouvant rappeler leurs traditions sont formellement interdits. En même temps, les traits

caucasiens (cheveux lisses, nez fin, peau dite blanche...) sont valorisés et imposés comme normes de beauté. En revanche, les caractéristiques physiques africaines qui semblent à l'extrême opposé de ces traits « fins » sont perçues comme dévalorisants. Après l'abolition de l'esclavage, les questions identitaires remettent les cheveux africains au cœur des débats, des injonctions telles que les « lois Tignon »¹⁰ sont adoptées dans les Amériques, forçant les femmes noires à se recouvrir les cheveux d'étoffes en public. Plus tard dans les années soixante, l'« Afro » devient le symbole du pouvoir et de la fierté africaine avec des slogans tels que « Black is beautiful » pour s'affirmer face à la négation de l'africanité, et surtout avoir un impact sur les hommes noirs et femmes noires ayant intériorisé ces discours racistes. Le corps féminin noir, principal affecté par ces représentations, porte donc cette marque de l'altérité radicale (sur)chargée de connotations négatives et projeté dans le dérangeant, l'anormal. Même cette récupération du cheveu crépu comme symbole identitaire positif en fait un terrain de bataille puisque porter ses cheveux crépus devient un geste politique.

4. Écrire femme et noire

- 29 À travers le regard masculin, la figure de la Méduse évoque dans le texte une mythification de la subjectivité féminine noire, comme nous pouvons le lire dans le présent extrait :

“She looks dangerous, too, doesn't she?” The detective asked.

“They all look dangerous.”

My hair was uncombed. It was turning into snakes.¹¹ (E.M.,77)

- 30 La perte de singularité des personnages féminins tous assignés à la représentation d'une féminité hors normes en référence au meurtre de Davis participe ici à la construction d'un archétype, modèle typique de la féminité noire. Aussi, la convocation des traits de la Méduse par Eva chaque fois qu'elle est soumise au regard masculin agit comme une contre-interpellation, elle détourne le stigmat en subvertissant le langage et le regard masculin. Elle rappelle également la fonction apotropaïque c'est-à-dire tutélaire de la tête du monstre, qui vient ici conjurer le pouvoir du regard masculin.

- 31 *Eva's Man* à travers l'évocation du mythe de la Méduse pointe du doigt les phénomènes de mythification du sujet féminin noir créés par le regard d'un autre qui le définit. Méduse vient en rappel d'une subjectivité féminine noire figée et encastrée dans des schèmes de représentations bien définis. Son évocation dans le texte vient également témoigner de l'invisibilité du sujet féminin noir, une invisibilité qui ne repose pas sur l'imperceptibilité, mais sur l'effacement et le camouflage générés par sa chair surinvestie par les idéologies dominantes. Notons l'implication récurrente de figures d'autorité, comme le psychiatre, les agents de police, le commissaire, pour accentuer le caractère institutionnalisé de cette fiction du féminin noir.
- 32 Cette idée de mythification se rattache au « continent noir » d'Hélène Cixous, figurant l'imaginaire colonisateur occidental et la compulsion à altérer, c'est-à-dire créer une dialectique et par là même une hiérarchie entre le *Propre* et *l'autre*. Dans cet ordre de représentation le propre, le moi, « règne, nomme, définit, et attribue son autre ». Le continent noir désigne les refoulés de la culture qui représente une menace pour l'ordre occidental et sont signifiés comme étranges, aveuglants, dangereux. Ici, l'idée d'une féminité figurée à travers l'horreur du noir résulte d'un système répressif généré par « une économie libidinale et culturelle – donc politique typiquement masculine » où s'opère le refoulement de la femme (Cixous, 43). Cette altérité développée dans *Le rire de la Méduse*, figure l'intersectionnalité du sujet féminin noir au cœur de l'ordre occidental parce que son corps, à l'intersection de la race et du sexe, s'inscrit au cœur de toutes les dynamiques répressives. Cixous présente le corps et l'écriture féminins à la fois comme lieu de crise et comme espace par excellence de défaite de cet ordre occidental. Elle appelle d'ailleurs dans ce texte les femmes à se saisir de ce corps par l'écriture afin de renverser l'ordre établi.
- 33 Si le mythe de la Méduse apparaît chez Cixous de même que chez Jones comme cette figure de la réappropriation du féminin dans l'écriture des femmes, il prend avec la castration de Davis une dimension plus radicale. Le désir de recouvrer la virilité de l'homme noir perdue ou volée par la violence de l'esclavage puis de la violence de la société américaine est réduit à néant dans *Eva's Man*. La figuration du stéréotype du *Black Macho* et de celui du violeur (noir-américain) – ce dernier ayant souvent servi à justifier la nécessité de la castra-

tion lors du lynchage d'hommes noirs aux États-Unis¹² – renouvelle en quelque sorte cette atteinte à la masculinité noire. D'autant plus qu'Eva exécute ouvertement cet outrage en mutilant le pénis de Davis, affirmant l'irrévérence de l'écrivaine aux codes de l'esthétique noire.

- 34 L'image de la femme noire castratrice est surtout mal perçue dans un contexte où il est désormais question pour le sujet masculin noir de s'affirmer face à une société blanche rejetant la faute de la condition défavorisée de la communauté noire sur la femme noire. Cette inculpation prend forme dans une étude sociologique, le célèbre rapport Moynihan publié en 1965, qui dépeint l'homme noir comme une espèce en danger, menacée par la « matriarche » noire. C'est d'abord le corps féminin noir qui est une fois de plus stigmatisé car l'étude met en cause l'hyperfécondité de la femme noire, qui génère une famille disproportionnée. Cette « famille hors norme » pèse alors lourd sur l'homme noir : d'abord en tant que père qui, souvent sous-employé, ne peut pas en assumer la charge, ensuite en tant que fils de cette famille à qui il sera impossible de garantir une bonne éducation et un bon avenir. Le rapport s'attaque ensuite à l'employabilité de la femme noire. Facilement embauchée par les familles blanches en qualité de domestique, elle usurpe, selon Moynihan, la place de l'homme à la tête du foyer en devenant celle qui subvient aux besoins de la famille. Cela aurait pour conséquence une augmentation du nombre de familles (monoparentales) noires dirigées par les femmes. Cette structure familiale défaillante, parce qu'elle renverse la construction de la famille dans une Amérique patriarcale, est donc, selon les conclusions de cette étude, la cause première du retard de développement de la communauté noire aux États-Unis (Moynihan, 758). Toutefois, les motivations de Moynihan sont discutables, comme le fait remarquer Eleanor Holmes Norton dans le *Black Woman's Manifesto* où elle dénonce la visée contre-révolutionnaire de ce rapport (Norton, 4). Dans une Amérique raciste où le sujet masculin noir est en mal de pouvoir, la représentation d'une autorité féminine castratrice vient jouer sur les frustrations et insécurités de ce dernier. D'autant plus que le statut de Moynihan, à l'époque Secrétaire adjoint au ministère du travail, officialise et légitime en quelque sorte le stéréotype. Étude sociologique ou appel à la chasse à la sorcière noire, le rapport cause des dommages au sein du mouve-

ment politique noir, où la tendance est désormais à restreindre l'implication féminine.

5. Conclusion

- 35 Malgré son agenda prometteur, le Black Art Movement échoue à assurer la représentation de façon inclusive d'une identité et d'une culture africaines américaines (Mitchell, 195). La métaphore prolongée de la Méduse participe dans *Eva's Man* à une distanciation du BAM en inscrivant le texte en dehors du cadre fixé par ledit mouvement. Le mythe par sa fonction censure – car l'une de ses fonctions est de censurer le regard qui peut être porté sur soi – s'intègre donc parfaitement à l'écriture subversive à l'œuvre dans ce roman. L'écrivaine altère néanmoins le mythe en l'associant aux traits d'une féminité noire. Méduse et son pouvoir mortifère déployé dans le texte deviennent les indices d'une contre-fiction. En déphasage avec un Black Power qui se révèle finalement comme un « Black Man's Power », les femmes noires, déjà en inadéquation avec les féministes nord-américaines qui minimisent les revendications liées à la race, se retrouvent dans l'urgence d'affirmer leur propre voix. *Eva's Man* se manifeste comme une écriture qui vient par la force ravir le corps féminin noir aux discours auxquels il est soumis, et par la même occasion affirmer une voix féminine noire. La figuration dans le texte de Jones d'un sujet féminin complexe qui, en détournant les traits de la Méduse, vient subvertir le pouvoir masculin, affirme la dynamique incisive de son écriture. La subversion devient le point de départ d'un nouveau courant. Le féminisme noir, en rupture totale avec les mouvements mentionnés plus haut, apparaît donc comme un espace propice à l'expression d'un témoignage prenant en compte les problématiques spécifiques aux femmes noires américaines.

BIBLIOGRAPHIE

BARAKA, Amiri, *Home: Social Essays*, New York : Morrow, 1966.

BASU, Biman, « Public and Private Discourses and the Black Female

Subject: Gayl Jones' *Eva's Man* », *Callaloo*, 19.1, Baltimore: The Johns Hopkins University Press (Hiver, 1996), 193-208.

BERGER, John, *Ways of Seeing: Based on the BBC Television Series with John Berger*; A Book Made 37 (1972), Londres : British Broadcasting Corp, 1997.

CHEVALIER, Jean, et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris : Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, 1982.

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

DERRIDA, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris : Éditions de Minuit, 2006.

FREUD, Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne* (trad. S. Jankélévitch), Paris : Payot & Rivages, 1967.

FREUD, S., BOURGUIGNON, A., COTET, P., *Œuvres Complètes* (trad. Jean Laplanche, et. Al.), tome XIII, Paris : PUF, 1988.

GREER, Germaine, *The Female Eunuch* (1970), London : Flamingo, 1980.

JONES, Gayl, *Eva's Man*, New York : Random House, 1976.

JONES, Gayl, *Meurtrière*, (trad. Sylvie Durastanti), Périgueux : Éditions des femmes, Octobre 1977.

JORDAN, June, « All About Eva », *The New York Time*, (May 1976), 217.

KRISTEVA, Julia, « Qui est Méduse ? », *Visions capitales : arts et rituels de la décapitation*, Paris : Fayard La Martinière, 2013, 31-37.

MIJOLLA, Alain de, *Dictionnaire international de la psychanalyse : concepts, notions, biographies, œuvres, événements, institutions*, Paris : Hachette Littératures, 2005.

MITCHELL, Angelyn, *Within the Circle: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present*, Durham : Duke University Press, 1994.

MORRISON, Toni, *The Bluest Eye* (1970), New York : Vintage International Edition, 2007.

MOYNIHAN, Daniel P., « Employment, Income, and the Ordeal of the Negro Family », *Daedalus*, The Negro American 94.4 (Fall 1965) : 745-770.

NORTON, Eleanor H., « For Sadie and Maude », *Third World Women's Alliance. Black Women Manifesto*, F. Beal, L. La Rue, E. H. Norton & M. Williams (eds.), New York : The Third World Women's Alliance, 1970, 1-8.

SPILLERS, Hortense J., « Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book », *Black, White, and in Color: Essays on American Literature and Culture*, H. J. Spillers (ed.), Chicago : The University of Chicago Press, 2003, 203-229.

VERNANT, Jean-Pierre, *La Mort dans les yeux : Figure de l'autre en Grèce ancienne Artémis, Gorgô* (1985), Paris, Pluriel, 2011.

WALKER, Alice, *The Color Purple*, New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1982.

NOTES

- 1 Toutes les traductions proposées du texte de Gayl Jones seront les nôtres.
- 2 L'idée se formule à partir de différentes énonciations : « I could see in/read into your eyes, I could tell by your eyes » (« J'ai lu dans tes yeux, j'ai deviné à ton regard que tu me veux » sont les plus récurrentes p.49, 50, 81, etc.)
- 3 Occident/al sera utilisé tout au long de l'article non pas en référence à sa définition actuelle en tant que bloc géopolitique (Europe, Amérique septentrionale et Australie); mais comme concept désignant les puissances impérialistes à l'origine de l'esclavage et de la colonisation. Il sera surtout mentionné ici dans le contexte étatsunien en tant qu'idéologie héritée de ces représentations impérialistes et colonisatrices et incarnée par la communauté blanche américaine.
- 4 Il adopte ce nom africain en 1967 dans le cadre de cette contre-esthétique à l'héritage occidental colonial.
- 5 Le Black Power est l'expression d'un radicalisme noir qui émerge durant le mouvement des droits civiques. Rattaché à nombreux mouvement radicaux comme le Nation of Islam ou le Black Panther Party, le Black Power proclame la fin de l'ère de la lutte non-violente et se construit autour d'une affirmation de l'identité noire nécessaire et préalable à toute intégration à la société américaine.
- 6 « It is this avid and ambitious desire to take possession of the object for the benefit of the owner or even of the spectator which seems to me to constitute one of the outstandingly original features of the art of Western civilization. » Nous traduisons à partir de la citation dans le texte de Berger.
- 7 - Tu ressembles à un lion, tous ces cheveux.
- Ce sont les lions mâles qui ont beaucoup de poils.
- Alors tu ressembles à un lion mâle, dit-il en riant.
- Eva Medusa est un lion.
- Medina, j'ai dit.
- Medina, il a dit.
- 8 - Qu'est-ce que ça t'a fait, Eva ? a demandé le psychiatre.

Ma mère a reçu un appel téléphonique obscène un jour. Un homme voulait savoir comment c'était quand mon père la baisait.

- C'était comment ? a demandé Elvira.
- Ils m'ont dit que tu ne parlerais pas. Ils ont dit que je n'obtiendrais pas un mot de toi, a dit le psychiatre.
- Avais-tu une raison de le mutiler après ça ? Pourquoi as-tu eu l'impression que le tuer, ce n'était pas suffisant ?
- C'était comment ? a demandé Elvira.
- Qu'est-ce que ça t'a fait ? a demandé le psychiatre.
- C'était comment ? a demandé Elvira.
- Comment c'est, Madame Canada ? l'homme a demandé à ma mère.
- Mes cheveux ressemblent à des serpents, n'est-ce pas ? j'ai demandé.

9 « Je suis Méduse, je me suis dit. Les hommes me regardent et ils deviennent durs. Je change leurs bites en pierre. J'ai ri. Je suis une femme-lion. Non, ce sont les lions hommes qui ont tous ces poils. »

10 Ces lois s'étendent de la fin du XVIII^e au début du XIX^e siècle dans les Antilles françaises et espagnoles, où les femmes créoles et certaines femmes noires ayant racheté leur liberté peuvent désormais se permettre de faire attention à leur apparence. Elles arborent fièrement des coiffures hautes ornées de bijoux et de plumes. Ces coiffures jugées extravagantes et ostentatoires font donc l'objet d'une loi en Nouvelle-Orléans sous l'ordonnance du gouverneur Esteban Rodriguez Miro. Le tignon – turban noué autour de la tête – leur est prescrit afin de maintenir l'ordre social et racial en imposant une hiérarchie entre les femmes noires et blanches. La loi exige également qu'elles s'abstiennent de toute attention excessive à l'habillement.

- 11 - Elle a l'air dangereuse, elle aussi, n'est-ce pas ?, dit le détective.
- Elles ont toutes l'air dangereuses.

Mes cheveux n'étaient pas peignés. Ils se changeaient en serpents.

12 La pratique de justice populaire aux États-Unis devenue récurrente dans les États du sud pendant l'ère de la Reconstruction et jusqu'à la fin des années 1950, et est souvent le fait de membres d'organisations racistes (suprématistes blancs).

RÉSUMÉS

Français

Eva's Man (1976) établit un parallèle singulier entre le personnage principal Eva et la Méduse. Si dans la mythologie, c'est le regard de ce personnage féminin qui menace et si c'est sa tête décapitée qui figure l'horreur de la castration, chez Gayl Jones, ce sont les personnages féminins qui sont investies par le regard. Produit d'un ordre symbolique phallocentré, il pèse sur elles au point d'en structurer la subjectivité. Défait de sa dimension dialogique, le regard se présente, pour la Gorgone tout comme pour Eva, comme exclusivement masculin. Lors de la décapitation de la Méduse, Persée se sert d'un bouclier de bronze réfléchissant pour ne pas s'exposer à son regard mortifère. De même, dans notre texte, le regard masculin est intrusif au point qu'il ne semble pas admettre le regard de l'autre en retour. Le regard entre donc au sein d'un appareillage mobilisé pour rendre manifeste la censure du féminin, en l'occurrence du féminin noir dont les cheveux – traits corporels – figurent dans le texte au travers du regard masculin un corps féminin exorbitant.

English

Gayl Jones's usage of Medusa in *Eva's Man* (1976) has a subversive purpose. In the mythology it is the gaze of this female figure that threatens with her decapitated head representing the horror of castration, while in Gayl Jones's novel the female characters are those invaded by the gaze. Based on the phallogentric symbolic order, the masculine gaze weighs on females to the point of structuring their subjectivity. Stripped of its dialogical dimension, the gaze is for Gorgon, as it is for Eva, exclusively male. During the decapitation of Medusa, Perseus uses a reflective bronze shield to avoid being exposed to her deadly gaze. Similarly, in our text this masculine gaze is so intrusive that it does not allow for reciprocity. Thus, it is conceived to implement a censorship of femaleness, in our case, black femininity. Here, the black woman's hair and body in particular are depicted through the male gaze as a feature of an exorbitant body.

INDEX

Mots-clés

Eva's Man, Jones Gayl, regard masculin, La Méduse, corps féminin noir, littérature afro-américaine

Keywords

Eva's Man, Jones Gayl, male gaze, Medusa, the black female body, African American literature

AUTEUR

Mérile Chancia Mbang Mba Aki

est doctorante en littérature américaine à Nantes Université, affiliée à l'UR 1162, CRINI (Centre de Recherche sur les Identités, les Nations et l'Interculturalité). Elle travaille sous la direction du Professeur Michel Feith. Sa thèse porte sur « L'esthétique du sang dans l'écriture de Gayl Jones ». Mérile est membre du comité de lecture de TransversALL, la revue des doctorant.e.s de son école doctorale Art Lettres et Langues à Nantes Université. Elle est actuellement représentante des doctorant.e.s de son laboratoire, et co-organisatrice du cycle de séminaires WIP (Work In Progress), destiné à valoriser les travaux de recherche des doctorant.e.s au sein du CRINI. Mérile a participé au colloque international *Postcolonial Matters of Life and Death* à Bonn en Allemagne, où elle a présenté son travail intitulé « Mosquito-Americans: The Pathogenes Within the US Body ». En parallèle à son travail de recherche, elle est enseignante vacataire à la Faculté des Langues et Cultures Etrangères de Nantes Université.

Le massacre dans la peau : corps et corpus dans *The Farming of Bones* d'Edwige Danticat

Derne Darelle Moutoula Niengou

PLAN

1. Lire et écrire le « corps haïtien » : corpus, corps noirs et corps haïtiens
2. La thématization du corps dans TFOB
3. Conclusion

TEXTE

- 1 Perpétré en 1937 sous les ordres du dictateur dominicain Rafael Trujillo (1891-1961), le massacre du Persil apparaît comme la résultante des tensions existant entre Haïti et la République Dominicaine, mais aussi et surtout, il révèle l'anti-haïtianisme (*antihaitianismo*) de la politique gouvernementale sous le régime de Trujillo (Miguel 113). L'anti-haïtianisme se caractérise par un traitement hostile ou désobligeant envers Haïti, son peuple et sa culture (Miguel 111). Bien que cette idéologie soit traversée par le racisme et le colorisme et qu'elle partage avec ces derniers une origine coloniale, elle reste particulière car elle ne stigmatise que les citoyens d'une nation donnée. En 1937, l'attitude hostile atteint son paroxysme en ajoutant le massacre à la longue liste de faits de violence structurelle envers le peuple haïtien en République dominicaine. La tuerie résulte de l'aspiration de Trujillo, « imbu des idéaux racistes très répandus dans le monde à cette époque », à « blanchir la race » en tentant de « contrôler et réduire le nombre des immigrants haïtiens qui, pour la plupart, venaient pour la coupe de la canne à sucre » (Blancpain 104). Malgré la violence de ce drame, un voile semble le recouvrir le rendant peu ou mal connu. Ce voile est perceptible par l'absence d'un nombre officiel de victimes¹, de pressions internationales sur l'État dominicain et de monuments érigés en mémoire des victimes². Ainsi, seuls les corps marqués et les souvenirs des survivants servent d'espace de mise en signification du drame.

- 2 C'est donc à une bien maigre historiographie que le deuxième roman d'Edwige Danticat, *The Farming of Bones* (1998, abrégé TFOB dans la suite de l'article), tente de venir en réponse. Il construit toutefois une subjectivité qui vient contraster l'approche historique en mettant l'accent sur le témoignage des victimes. Il s'agit alors d'un roman historiographique dans lequel « l'histoire [est] re-visitée – ou “révisée” au sens anglais du terme, revue, par la fiction contemporaine » (Alliot 88). Danticat nous explique d'ailleurs qu'elle personnalise le politique et qu'elle politise le personnel (Munro 2006, 83) : « my focus in *Farming* was more on the testimonial aspect of the events. I didn't want to lose track of the person who is having the experiences. The larger story already exists in history³ » (Munro 2006, 83). TFOB est narré par Amabelle, jeune femme haïtienne employée comme domestique par une famille dominicaine. La narration polyphonique donne à lire le traumatisme du massacre mais aussi le traumatisme de la survie car, même si Amabelle parvient à s'échapper en traversant la rivière du massacre⁴ pour rejoindre Haïti, elle finit par se donner la mort quelques années plus tard en entrant dans les eaux de cette même rivière. Dans TFOB, le corps occupe une place fondamentale. L'auteure écrit des corps morcelés, stigmatisés, ou encore substitués. Le texte met en scène la fragmentation à la fois du corps et du récit. Le corps du sujet haïtien, investi par le discours colonial, en porte les marques que l'écriture de Danticat, via le témoignage d'Amabelle Désir, propose de mettre à jour.
- 3 Le présent article tente de mettre en relation le discours sur le corps et les thématisations du corps dans l'œuvre pour lire, à travers le traitement du corps dans TFOB, une aspiration à la transcendance de la race et du genre. Cette étude est menée en deux mouvements. Le premier scrute le discours portant sur ce que j'appelle ici le « corps haïtien » montrant notamment que, contrairement à ce que les travaux sur l'anti-haïtianisme laissent paraître, les conséquences de cette idéologie peuvent être observées ailleurs qu'en République dominicaine ; dans le cadre de cet article elles seront observées aux États-Unis, replaçant ainsi TFOB dans son contexte d'écriture et l'intégrant dans un corpus pertinent. Le deuxième mouvement consistera, lui, en l'analyse de la représentation du corps dans le roman afin d'étudier la manière dont il est représenté comme espace de non-être, de négation de l'être des personnages de fiction. Il

s'agira alors de lire le témoignage féminin comme « trajectoire féministe d'émancipation » (Johnson 2005) venant complexifier les théorisations féministes sur l'écriture féminine.

1. Lire et écrire le « corps haïtien » : corpus, corps noirs et corps haïtiens

- 4 Pour reprendre les termes du critique littéraire Henry Louis Gates, la fiction d'Edwidge Danticat participe à recartographier l'espace littéraire afro-américain. Elle fait partie de ces auteurs qui, par le fait de leur immigration, se voient à la fois citoyens des États-Unis et membres d'une communauté transnationale de personnes d'ascendance africaine (Gates 923). À l'instar d'écrivains tels que Jamaica Kincaid, Caryl Philips ou encore Michelle Cliff, l'imaginaire d'Edwidge Danticat donne à lire la richesse et les complexités de l'hybridité d'une identité culturelle. Sa fiction, qui s'ancre dans un mouvement oscillatoire (c'est-à-dire non pas comme un simple retour) vis-à-vis d'Haïti sa terre natale, évoque les thématiques postcoloniales de déterritorialisation, de trauma et de mémoire. Ainsi, Danticat écrit-elle Haïti à travers des personnages très souvent issus d'un entre-deux-mondes. Elle représente un pays en proie aux vicissitudes d'un chaos politique (l'ère duvaliérienne et sa violence principalement dans *Breath, Eyes, Memory* [1994], *The Dew Breaker* [2004]) et d'une nature aussi extraordinaire que meurtrière. Une autre des particularités de l'auteure est le caractère protéiforme de sa plume : outre ses romans et nouvelles, certains de ses recueils de nouvelles sont composés de récits brefs qui en apparence ne présentent aucun lien mais qui, au fil de la lecture, se dévoilent comme des chapitres sporadiques d'un même récit (*The Dew Breaker* en est l'exemple le plus parlant). Elle déborde aussi les sections de l'édition en passant de la littérature pour adulte à la littérature de jeunesse ; cette transversalité profonde, on le verra, se déploie également dans la diégèse.
- 5 Dans « Borders » (Frontières), l'introduction à son livre *Edwidge Danticat: A Reader's Guide* (2010), Martin Munro pose le double problème de la classification de l'œuvre de Danticat et de la difficulté à déterminer une catégorie littéraire qui rendrait compte de tous les

différents contextes géographiques, littéraires et culturels qui s'y intersectent (Munro 2010, 5). Carine Mardorossian l'énonce avec autant de clarté quand elle écrit : « one of the defining features of [Danticat's] fiction is precisely its ability to simultaneously inhabit a category [...] while stepping outside the category to expand its premises⁵ » (Mardorossian 2010, 40). Bien qu'immigrante d'origine haïtienne, son œuvre est comprise comme composante du corpus littéraire afro-américain, simplement, car elle est une écrivaine noire aux États-Unis. Seulement, cette catégorisation ne se fait pas sans accrocs, mais soulève en outre son lot de questions spécifiques. Si le classement d'œuvres de fiction peut dépendre de stratégies commerciales ou du souci de correspondre aux attentes de lecteurs « plus mêlés et moins avertis que [...] des chercheurs » (Pernoo 50), dans le domaine de la critique universitaire, la question du classement est aussi sous-tendue par des problématiques liées à la race, au genre, à l'orientation sexuelle et aux politiques identitaires (Munro 1).

- 6 La fiction afro-américaine traite de ces questions dans un but émancipateur comme l'écrit Dana Williams : « [African American literary tradition] has always been about survival and liberation. It has similarly always been about probing, challenging, changing, and redirecting accepted ways of thinking to ensure the wellness and the freedom of its community cohorts⁶ » (Williams 1). Cette tradition met au premier plan la question de la communauté noire, ce qui fait apparaître un décalage avec l'écriture de Danticat, où le corps et le genre viennent profondément complexifier les représentations raciales et la fictionnalisation récurrente d'Haïti. Le discours sur le mot « noir » dans la Caraïbe en général et à Haïti en particulier est lui-même très spécifique et ne rejoint pas pleinement les réflexions africaines-américaines. Contrairement aux cas des sociétés caribéennes, « aucune catégorie intermédiaire [entre les Blancs et les Noirs] n'a pu émerger » durant l'esclavage aux États-Unis (Bonniol 128). La société étasunienne est fondée selon une règle de descendance qui rend nette la division entre les deux groupes, la règle de la goutte de sang noir dite « One drop rule ». Survivance des lois Jim Crow, elle identifie comme « noir » tout sujet possédant un ancêtre noir dont l'ascendance africaine est visuellement discernable ou non, « donnant le pas au génotype sur le phénotype » (Bonniol 64). Tacite, cette règle continue d'avoir une incidence sur les relations interethniques aux

États-Unis. À Haïti en revanche, le qualificatif a une historiographie bien différente. Quand il proclame l'indépendance de la première nation noire le 1^{er} janvier 1804, Jean Jacques Dessalines « proclame Noir tout haïtien quelle que soit sa couleur, et Haïtien, donc libre, tout Africain qui touche la terre d'Haïti, et tout esclave en fuite des autres pays de la Caraïbe » (Hurbon 6). Ainsi, l'indépendance d'Haïti brise les chaînes de l'esclavage et, dans le même mouvement, défait, pour la première fois dans l'histoire de la lutte anticoloniale, le mot « noir » des chaînes de signifiants dépréciatifs dont l'avait chargé le discours colonial. De plus, si les premiers textes de la littérature haïtienne, écrits par l'élite haïtienne, s'emploient, comme la littérature afro-américaine, à redonner à l'individu noir sa dignité, le canon haïtien évolue vers une écriture qui défend une patrie rongée par de multiples maux, tels le massacre des Haïtiens de 1937, l'occupation américaine (1915-1934) ou encore la dictature des Duvalier (François Duvalier 1957-1971, Jean Claude Duvalier 1971-1986).

7 Du fait de la fictionnalisation d'Haïti qui ponctue son œuvre, Danticat est souvent sortie par la critique du corpus littéraire étasunien pour être intégrée avec tout autant de difficultés au champ littéraire haïtien, ou plus largement à celui de la diaspora caribéenne. En plus d'écrire sur Haïti, Danticat écrit en anglais, ce qui introduit une altérité, une différence portée par la langue. Pour autant, la réception de ces œuvres semble difficilement prendre en compte cette altérité langagière. Citons *Écrits d'Haïti* (2011) de Nadève Ménard, qui vise à montrer que la littérature haïtienne explore des thèmes autres que l'exil et n'est pas qu'une écriture déplacée, et qui inclut des analyses des textes de Danticat dans leur version traduite en français. D'autres volumes à portée classificatoire déplacent eux aussi Danticat, tel *Le Dictionnaire mondial des littératures* de Pascal Mongin qui la classe dans les Antilles anglophones. Dans la même veine, le numéro 130 (Avril-Juin 1997) de la revue *Notre Librairie*, qui a pour rôle de lister les nouvelles sorties littéraires de l'Afrique, des Caraïbes et de l'Océan Indien, fait apparaître *Breath, Eyes, Memory* dans sa version traduite, *Le Cri de l'oiseau rouge*, publiée en 1995 à Paris, lieu de la consécration littéraire pour la littérature francophone.

8 Aussi la fiction de Danticat est-elle principalement étudiée dans le sillage de la littérature afro-américaine en dialogue avec des traditions littéraires plus larges (Williams 2) ou alternativement comme

une écriture de la diaspora haïtienne dont le foyer originel serait Haïti. Pourtant, lorsque Danticat, en répondant aux questions de Sandy Alexandre et Ravi Y. Howard, identifie son audience, il semblerait qu'elle trace des territoires nouveaux d'imagination et de représentation :

When I write, I think of the girl I was when I was fifteen. I write what she would have liked to read. So I write first for me, then for people like my brothers, Haitian Americans who don't read either Creole or French. I write for my niece and nephew, who were born in the United States three years ago. When they are much older, they will certainly be looking for their 'roots', and I want to plant some seeds for them. [...] But my biggest audience is probably young Haitian American women who are looking for images of themselves in English⁷ (Danticat et al. 127).

- 9 Danticat écrit pour une communauté pour laquelle il faut encore planter des graines. L'impossibilité de lier ses écrits de façon définitive à un canon littéraire aisément descriptible est donc symptomatique de ce que l'auteure écrit pour une communauté genrée qui n'a, sur le plan critique, pas d'existence. Or pour Danticat, l'écriture propose précisément de faire exister et faire signifier ce lectorat, à l'image du témoignage d'Amabelle Désir, qui porte le roman (Larrier 2001). Le « corps haïtien », dont cet article se propose de décliner les implications, peut être perçu comme une notion permettant de construire un cadre critique pour saisir l'essence de cette communauté et d'inscrire Danticat et son écriture des corps haïtiens dans un corpus le plus pertinent possible.
- 10 Tout comme le « corps noir » dont il est le corollaire, le corps haïtien n'est pas à considérer comme une réalité empirique mais plutôt comme une construction née d'un ensemble de préjugés d'origine coloniale. Ce corps, ou plutôt le discours sur ce corps trouve son origine dans l'anti-haïtianisme qui, lui, éclot de la réaction des métropoles coloniales à la révolte des esclaves de Saint-Domingue (Miguel 111). Laennec Hurbon, sociologue haïtien, écrit que : « c'est tout le XIX^e siècle français, britannique, américain, qui, fort de repousser la contagion haïtienne de l'indépendance politique pour les peuples encore sous colonisation et esclavage, éprouve l'allégresse de dire la barbarie haïtienne » (Hurbon 6). Saint-Domingue et Haïti, d'après le

discours anti-haïtianiste, s'opposent donc diamétralement. La première, terre d'esclaves, était la « perle des Antilles⁸ » – la colonie française la plus prolifique – alors qu'Haïti, terre d'hommes libres s'étant battus pour obtenir leur liberté, devait incarner l'obscurité et la barbarie la plus profonde⁹. Cette antinomie, qui se solda par le rejet de la révolution haïtienne et par son effacement de la mémoire historique française, comme le démontre Jean François Brière, s'explique par le caractère impensable des événements :

L'idée que des Noirs esclaves se soulèvent contre leurs maîtres, que leur rébellion fasse capituler une armée européenne aguerrie, qu'ils déclarent leur indépendance et créent un état moderne dirigé par eux et organisé sur le modèle européen était au sens littéral « impensable » pour un Européen de la fin du XVIII^e siècle. Cela ne faisait pas partie du possible, du classifiable, d'un type d'événement que l'on pouvait conceptualiser et expliquer. (Brière 41)

- 11 L'image de barbarie et la crainte de contagion révolutionnaire génèrent, entre autres dans les récits de voyage d'auteurs étatsuniens, une littérature de la diffamation. Dans *Haiti and the United States: National Stereotypes and Literary Imagination* (2016), Michael Dash dresse la liste de ces textes définissant Haïti comme le foyer caribéen de la sorcellerie et de la sauvagerie africaine et le corps haïtien comme un corps démoniaque dans lequel la vie flirte avec la mort. On peut ainsi relever des textes sur la pratique commune du cannibalisme à Haïti, comme *In the Wake of Columbus* (1893) de Frederick Ober ou encore *A Puritan in Voodoo Land* (1938) d'Edna Taft.
- 12 Par ailleurs, le trope du corps haïtien démoniaque ressurgit aux États-Unis dans les années 1980, dès les premières heures de l'épidémie du SIDA (Dash x¹⁰) quand le centre pour le contrôle et la prévention des maladies (CDC) publie un rapport identifiant les Haïtiens comme un des groupes à risque, aux côtés des hommes homosexuels, des personnes utilisant des drogues par voie intraveineuse et des personnes atteintes d'hémophilie. On note ici que les Haïtiens sont les seuls à être identifiés par leur origine nationale. Le corps démoniaque est transformé en corps malade, infecté, corrompu par son sang souillé (« dirty blood »), tel que Danticat l'écrit :

At the junior high school I attended, in Brooklyn, some of the non-Haitian students would regularly shove and hit me and the other Haitian kids, telling us that we had dirty blood. My English as a Second Language class was excluded from a school trip to the Statue of Liberty out of fear that our sharing a school bus with the other kids might prove dangerous to them¹¹ (Danticat 2017, § 1).

- 13 Le fait que les politiques d'immigration étatsuniennes restent plus strictes envers les immigrants haïtiens que tout autre pays de l'Amérique latine (Lennox 1993) constitue une marque supplémentaire de la stigmatisation dont sont victimes les Haïtiens et les immigrants haïtiens aux États-Unis. Danticat traite par ailleurs de ces mesures coercitives dans *Brother, I'm Dying* (2007), où elle relate le périple de son oncle, de son immigration vers les États-Unis à son enfermement qui va se solder par sa mort. On l'a vu, la communauté haïtienne-américaine dont parle la critique sans en évoquer l'essence en a pourtant une, qui préoccupe Danticat dans chacun de ses écrits. En sortant le corps haïtien de l'ombre du corps noir, notre objectif ici n'est pas d'en faire perdurer l'influence mais bien de le mettre à nu, comme le fait Danticat, afin d'en étudier le stigmate porté par la communauté pour laquelle Danticat écrit.

2. La thématisation du corps dans TFOB

- 14 Le massacre de 1937 s'est appuyé sur un critère phénotypique (les Haïtiens étaient identifiés par la couleur de leur peau) et sur un critère linguistique (l'armée dominicaine exigeait des personnes correspondant à la description de prononcer le mot *perejil*, mot espagnol pour le persil). Le terme a été choisi car le r roulé et la jota n'appartiennent pas au répertoire phonatoire du créole haïtien. Il devient une dématérialisation de la frontière géographique entre les deux pays, il représente la frontière linguistique qui se dresse entre Haïti, dont les langues officielles sont le français et le créole haïtien, et la République Dominicaine, dont la langue officielle est l'espagnol. Dans son article *Biopolitics and Translation*, Judith Misrahi-Barak introduit le concept de « translation ». La translation de Misrahi-Barack n'est pas simplement le passage d'une langue à une autre mais

aussi le déplacement de corps d'une langue à une autre, d'un univers à un autre. *Perejil* comme frontière linguistique avait ainsi pour but de traduire tout haïtien hors de l'espace linguistique, et par là même, de l'espace géographique dominicain. Le massacre consistait à passer les corps jugés discordants au crible. *Perejil* était ce crible qui rendait l'expulsion possible, et condamnait à mort les corps rejetés. Pour le dire autrement, dans TFOB, « le mot devient ainsi le corps du délit » (Spartacus 69) et Danticat se sert des références au corps comme matériau pour revisiter cette histoire, tout en donnant voix à une focalisatrice.

- 15 Edouard Glissant écrit que « la hantise du passé [...] est un des référents essentiels de la production littéraire dans les Amériques » (Glissant 435). L'écrivain américain, par sa fiction, œuvre sans cesse à la reconstruction d'un passé, d'une histoire le plus souvent obliuée par le fait colonial. Le roman de Danticat en est une illustration convaincante. TFOB revisite un chapitre de l'histoire haïtienne (et dominicaine) qui, comme beaucoup d'autres, échappe à la mémoire du plus grand nombre. Pour ce faire, elle se sert d'une narration polyphonique : « I [...] wanted to reduce the massacre to one person, through whose eyes we can experience it¹² » (Munro 83). Amabelle est la narratrice autodiégétique du récit ; pour autant la phrase qui ouvre le roman décentre le regard vers le personnage masculin : « His name is Sebastien Onius » (TFOB 1). La phrase initiale se transforme plus loin (TFOB 281-283) en une anaphore : elle est répétée en début de quatre paragraphes qui expriment le chagrin d'Amabelle d'avoir perdu son amoureux. L'un de ces paragraphes dit : « men with names never truly die. It is only the nameless and the faceless who vanish like smoke into the early morning air¹³ ». Ici réside l'objet de cette anaphore. Sebastien représente toutes ces victimes avérées ou supposées du massacre que la narration d'Amabelle refuse de laisser disparaître dans l'oubli. Le roman propose ici d'aller au-delà du genre : Amabelle la servante, qui a réussi à fuir, porte toujours le poids de la mémoire collective et des traumatismes individuels : son témoignage et son discours font corps avec les victimes.

- 16 Le corps du texte se compose d'ailleurs de deux niveaux de narration que l'auteure met en parallèle à l'aide de repères typographiques, l'usage des caractères gras. Les différents niveaux de narration,

l'intime et l'extérieur, dévoilent chacun un aspect différent du récit et se succèdent de façon alternée. Dans *Univers Intime* (2008), Christine Duff affirme que les écrits des femmes de la littérature caribéenne font de l'écriture de l'intériorité, « c'est-à-dire les pensées, les rêves et les idées d'une subjectivité fictive » (Duff 1), une préoccupation majeure. Elle exprime que ce choix littéraire est subversif car ces textes « racon[tent] la subjectivité d'un peuple qui pendant deux siècles avait le statut juridique de meubles » (Duff 1), objets privés de la dimension intérieure de tout être vivant. Nadège Clitandre parle, elle aussi, de ce recours au discours de l'intérieur dans le contexte de l'écriture haïtienne. Elle écrit que le recours à l'écriture de l'intérieur chez Danticat peut être interprété comme une tentative de subversion des tropes de l'écriture nationaliste masculine :

Haitian woman writers use personal narratives to develop the intimate and private spaces of the body and psyche as factors that not only complicate and problematize traditional nationalist discourses, but also revised literary themes and pertinent issues that have been isolated within a masculine expression and explored through male lenses¹⁴ (Clitandre 2003, 93).

- 17 Le premier niveau de narration porte le récit de l'intérieur théorisé par Duff et Clitandre. Il est caractérisé par les chapitres en caractères gras plus brefs que les autres. Ces chapitres relatent les souvenirs et les rêves d'Amabelle, dont la noyade de ses parents et ses souvenirs d'enfance. Ils s'opposent aux autres chapitres, eux, écrits dans des caractères normaux dans lesquels elle livre le récit initial. La division du roman peut se définir comme une scission de l'être en deux entités, la voix (le soi) et le corps, prolongeant de manière inédite dans le corps du texte les conceptualisations de l'écriture dite féminine. Tandis que le récit de l'extérieur relate la dégradation du corps, il est continuellement interrompu par l'intime, la voix. L'extérieur traite des horreurs vécues par les travailleurs haïtiens des champs de canne à sucre et les horreurs des événements du massacre lui-même. Puisque les caractères gras sont utilisés pour mettre un texte en évidence et ainsi attirer l'attention du lecteur sur ce dernier, il ne serait pas exagéré de dire que TFOB met l'accent sur le récit intime d'une subjectivité féminine subalterne (Spivak 1988) qui dit le corps et

sa fragmentation. Même s'il reste moins proéminent que le récit de l'extérieur, il reste assurément bien plus important.

- 18 Le récit de l'extérieur dévoile une destruction du corps à la fois involontaire et volontaire. Le premier cas concerne les effets de la plantation sur le corps. Elle le transforme en spatialisation de la dépossession tant le corps devient l'espace de la dépossession du soi, de l'identité. Le premier élément faisant allusion à cette mutation est le titre du roman. *The Farming of Bones* place les plantations de canne à sucre comme la pierre angulaire du récit. Alors que la traduction française du roman est intitulée *La Récolte douce des larmes* (trad. Jacques Chabert), le titre original peut aussi se traduire littéralement par « la culture des os » : la canne à sucre est alors remplacée par les os et un parallèle s'installe en rendant les deux éléments substituables. Les os, comme signifiant, peuvent être rattachés aux coupeurs de canne, l'utilisation du mot « os » suggère la rupture du corps comme un tout, sa fragmentation, son démembrement. Par cette association des termes « culture » et « os », le titre du roman dévoile que le travail dans les champs de canne à sucre entraîne la rupture, la fragmentation du corps du coupeur de canne. S'il fait aussi écho au massacre, il n'ancre pas moins le corps matériel dans l'espace topographique et ainsi complexifie davantage le corpus dans lequel le roman peut s'insérer.
- 19 La métonymie des os pour le corps se lit comme une identité entre ces corps et la canne que l'on coupe qui constitue une économie fleurissante pour la République dominicaine. La corrélation entre les corps humains et le bien de consommation permet d'établir un parallèle avec l'esclavage, comme le fait également Roger Plant dans son livre *Sugar and Modern Slavery* (1987). La description qu'Amabelle donne du champ de canne à sucre vient appuyer ce point :

When I finally entered the cane field, it was pitch black inside, as dark as it might be in a coffin under the ground with six feet of dirt piled over your face.

It was a darkness where the recollection of light did not exist at all, as if the bright moon overhead would never dare approach the compressed layers of cane leaves, spread over each other like house shingles.

[...] A scorching foul-smelling heat rose from the ground¹⁵
(TFOB 159-160).

- 20 Amabelle décrit une obscurité totale et un enfermement. Les feuilles sont comparées à des bardeaux, ce qui sous-entend le passage définitif de la plantation d'un espace ouvert à un espace clos. L'extrait assimile la plantation à un cercueil. Il y a comme une gradation ascendante de l'obscurité et de l'enfermement, le cercueil faisant allusion à l'anéantissement du corps. La mort devient une conséquence de l'espace clos, le texte dévoile le massacre déjà en cours. L'image de la mise en terre du cercueil vient se greffer à celle de la mise en terre de la graine. L'action de planter est comme corrompue, elle ne génère plus la vie mais la mort.
- 21 L'image de la mise à mort dévoile la portée horridique et oppressive du travail dans les champs de canne à sucre. En plus de corps emprisonnés et ensevelis, le récit fait état de corps fragmentés : « Among the oldest women, one was missing an ear. Two had lost fingers. One had her right cheekbone cracked in half, a result of a runaway machete in the fields »¹⁶ (TFOB 61). Les parties mentionnées dans cet extrait peuvent être identifiées comme des marques de distinction constitutives de l'identité. L'oreille et la pommette, éléments symbolisant les contours du visage, et les doigts où se trouvent les empreintes digitales. Ces parties du corps sont coupées, rendues absentes, manquantes. Un parallèle entre la destruction du corps et la destruction de l'identité apparaît ainsi clairement.
- 22 La dégradation volontaire du corps, quant à elle, s'exprime par le suicide d'Amabelle. Le personnage s'enfuit de la République Dominicaine parce que le discours sur son corps la condamne à mort. Mais sa survie, dont les marques, elles aussi, restent inscrites sur le corps, la fige dans un autre discours : « Some of the merchants and shopkeepers and their workers moaned as we moved among them. They recognized us without knowing us. We were those people, the nearly dead, the ones who had escaped from the other side of the river »¹⁷ » (TFOB 220). Son suicide est donc une tentative de défaire son corps de ses multiples discours. Sa mort est une évasion, évasion d'un corps usé et abusé par le discours. Le choix de la mort par immersion rappelle le baptême chrétien. La symbolique de ce rite parle de la

mort nécessaire de l'ancienne vie pour une renaissance dans une dimension divine et éternelle.

- 23 Cette thématique de la renaissance est très présente dans les chapitres du récit de l'intime notamment à travers la métaphore de la marmite sur le feu : « I am always curious as to what is boiling inside and whether it is yet mashed into something and edible. Dry red beans take the longest, but I like to see them each float up to the surface and shed their skin to the water's heat¹⁸ » (TFOB 82) La curiosité du personnage est attisée par « ce qui bout à l'intérieur ». Et le roman dans son ensemble revient bien sur cette nécessité de saisir cet intérieur, de le mettre en lumière. Dans son article « Body and Voice as the sites of oppression » (2001), Nadège Clitandre associe cette métaphore de la marmite sur le feu, mais aussi des haricots qui perdent leur peau, au personnage d'Amabelle elle-même. Elle écrit qu'Amabelle s'identifie aux haricots et cela rappelle son propre désir de « perdre sa peau » : « Amabelle's enjoyment in watching beans shed skin in boiling water is a metaphor for her own desire to shed her skin¹⁹ » (Clitandre 2001, 38). À travers cette métaphore, une parmi toutes celles que le roman déploie, on peut lire une extension de la thématique de la renaissance condensant la matérialité de l'espace domestique, la référence intratextuelle au massacre et les perspectives éternelles offertes par l'écriture.

3. Conclusion

- 24 Bien que Danticat s'inspire des textes de certains auteurs qui ont eux aussi écrit sur le massacre, tels que Jacques Stephen Alexis, René Philoctète et Rita Dove, sa réinterprétation du massacre de 1937 reste très personnelle tant elle mobilise un intertexte spécifique sur le corps haïtien et une écriture qui englobe autant le témoignage individuel que la mémoire collective. Analyser les implications de la représentation des corps dans ce texte dévoile que le roman de l'auteure construit le corps comme une rhétorique du non-être, un signifiant en guerre. L'usage du thème de la désintégration ou de la destruction du corps peut être perçu ici comme une métaphore pour une transcendance de la race et du genre. Car, comme on l'a vu avec la notion de corps haïtien, la communauté haïtienne-américaine est aux États-Unis inscrite dans un schéma de pensée qui en favorise l'ostracisme

et la discrimination, dans des symbolismes qui font d'elle une construction tout à la fois visible mais stigmatisée et invisible et marginalisée. Edwidge Danticat utilise son écriture pour mettre cette communauté en lumière et faire connaître l'étendue des problématiques qui la concernent en articulant le récit intime et extérieur d'une voix narrative féminine à l'intersection de la race et du genre, de l'histoire et de la fiction, du corps et du texte.

BIBLIOGRAPHIE

ALEXANDRE, Sandy, Ravi Y. Howard, et Edwidge Danticat, « My Turn in the Fire », *Transition* 93 (2002) : 110-28.

ALLIOT, Bénédicte, « Images de l'Amérique noire dans *Beloved* de Toni Morrison : la représentation en question », *Revue française d'études américaines* 89, (mars 2001) : 86-97.

ANATOL, Giselle, « Caribbean migration, ex-isles, and the New World novel », *The Cambridge Companion to the African American Novel*, Cambridge : Cambridge University Press, 2004, 70-84

AYUSO, Mónica, « "How Lucky for You That Your Tongue Can Taste the « r » in « Parsley »": Trauma Theory and the Literature of Hispaniola », *Afro-Hispanic Review* 30.1 (2011) : 47-62.

BARROSO, Marlène, « Du corps-objet au corps-sujet : l'émancipation des femmes africaines-américaines par le mot dans la trilogie de T. Morrison », *Miroirs : Revue des civilisations anglophone, ibérique et ibéro-américaine*, avril 2016, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02371935/document> consulté le 1er décembre 2022.

BERROU, Raphaël, *L'histoire de la littérature haïtienne illustrée par les textes*, Vol 1, Port-au-Prince : Éditions Caraïbes, 1975.

BLANCPAIN, François, *Haïti et la République dominicaine : une question de frontières*, Espace outre-mer, Matoury, Guyane : Ibis Rouge Editions, 2008.

BONNIOL, Jean-Luc, *La couleur comme maléfice : une illustration créole de la généalogie des « Blancs » et des « Noirs »*, Paris : A. Michel, 1992.

BOURGEOIS, Catherine, « Dis-moi quelle est la couleur de ta peau et je te dirai qui tu es. Phénotype, langage et stéréotypes en République dominicaine », *Civilisations* 62.1-2 (2013) : 31-49.

BRIÈRE, Jean-François, « La Révolution haïtienne dans les manuels scolaires français, 1857-2011 », *Journal of Haitian Studies* 23.2 (2017) : 32-56.

CLITANDRE, Nadège, « Body and Voice as Sites of Oppression: The Psychological Condition of the Displaced Post-colonial Haitian Subject in Edwidge Danticat's *The Farming of Bones* »,

Journal of Haitian Studies 7.2 (2001) : 28-49.

CLITANDRE, Nadège, « Reframing Haitian Literature Transnationally: Identifying New and Revised Tropes of Haitian Identity in Edwidge Danticat's "Breath, Eyes, Memory" », *Journal of Haitian Studies* 9.2 (2003) : 90-110.

CORTEN, Andre, Isis Duarte, Consuelo M. Soto, et Viviana Fridman, « Five Hundred Thousand Haitians in the Dominican Republic », *Latin American Perspectives* 22.3 (1995) : 94-110.

DANTICAT, Edwidge, *Breath, Eyes, Memory* (1994), New York : Soho Press, 2003.

DANTICAT, Edwidge, *The Butterfly's Way: Voices from the Haitian Diaspora in the United States*, New York : Soho Press, 2001.

DANTICAT, Edwidge, *The Dew Breaker* (2004), New York : Vintage, 2005.

DANTICAT, Edwidge, *The Farming of Bones*, (1998), Londres : Abacus, 2009.

DANTICAT, Edwidge, « Trump Reopens an Old Wound for Haitians », 29 décembre 2017, <https://www.newyorker.com/news/news-desk/trump-reopens-an-old-wound-for-haitians> consulté le 23 mai 2022.

DASH, J. Michael, *Haiti and the United States: National Stereotypes and the Literary Imagination*, London : Palgrave Macmillan, 2016.

DUFF, Christine K., *Univers intimes : pour une poétique de l'intériorité au féminin dans la littérature caribéenne*, Caribbean studies, v. 17, New York : Peter Lang, 2008.

FUCHS, Hannah, et Karl-Heinz Leven, « AIDS & Haiti – Discourses on Origin,

Stigma, and Blame », *Historical Social Research / Historische Sozialforschung. Supplement* 33 (2021) : 128-46.

GATES, Henry Louis, et Valerie A. SMITH, *The Norton Anthology of African American Literature*, New York : Norton, 2014.

GLISSANT, Édouard, *Le discours antillais*, Paris : Gallimard, coll. « Essais 313 », 2008.

HOLLINGER, David A. « The One Drop Rule & the One Hate Rule », *Daedalus* 134.1 (2005) : 18-28.

HURBON, Laënnec et Michel HECTOR, « La Révolution haïtienne, une avancée postcoloniale », *Genèse de l'État haïtien (1804-1859)*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.

HURBON, Laënnec, *Le Barbare imaginaire*, Sciences humaines et religions. Paris : Éditions du Cerf, 1988.

JABOUIN, Evens, « Naufragés des Caraïbes : les Haïtiens et leur accueil défavorable en France et aux États-Unis dans les années 1970 et 1980 », *Diasporas, Circulations, migrations, histoire* 32 (31 décembre 2018) : 161-78.

JAMES, Cyril Lionel Robert, Pierre NAVILLE, et Nicolas VIEILLESCHAZES, *Les Jacobins noirs : Toussaint Louverture et la Révolution de Saint-Domingue*. Nouvelle éd. Paris : Éditions Amsterdam, 2017.

JOHNSON, Kelli Lyon, « Both Sides of the Massacre: Collective Memory and Narrative on Hispaniola », *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 36, n° 2 (2003) : 75-91.

JOHNSON, Newtona, « Challenging Internal Colonialism: Edwidge Danticat's Feminist Emancipatory Enterprise », *Obsidian* III 6.7 (2005) :

147-66 <http://www.jstor.org/stable/44511672>, consulté le 6 décembre 2022.

KHANNA, Nikki, « “If You’re Half Black, You’re Just Black”: Reflected Appraisals and the Persistence of the One-Drop Rule », *The Sociological Quarterly* 51.1 (2010) : 96-121.

LAROCHE, Maximilien, *La Littérature haïtienne : identité, langue, réalité*, Montréal : Leméac, coll. « Les Classiques de la francophonie », 1981.

LARRIER, Renée, « Girl by the Shore: Gender and Testimony in Edwidge Danticat’s *The Farming of the Bones* », *Journal of Haitian Studies* 7.2 (2001) : 50-60.

LENNOX, Malissia, « Refugees, Racism, and Reparations: A Critique of the United States’ Haitian Immigration Policy », *Stanford Law Review* 45.3 (1993) : 687-724.

MARDOROSSIAN, Carine, « Edwidge Danticat and Caribbean Women Writers », *Edwidge Danticat: A Reader’s Guide*, M. Munro (ed.), Charlottesville : University of Virginia Press, 2010, 39-52.

MATIBAG, Eugenio, et Teresa DOWNING-MATIBAG, « Sovereignty and Social Justice: The “Haitian Problem” in the Dominican Republic », *Caribbean Quarterly* 57.2 (2011) : 92-117.

MÉNARD, Nadève, *Écrits d’Haïti : perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*, Paris : Karthala Lettres du sud, 2011.

MIGUEL, Pedro L. San, « Anti-Haitianism », *Encyclopedia of African-American Culture and History* 2nd ed., C. A. Palmer (ed.), Detroit, MI : Macmillan Reference USA, 2006, 111-113.

MISRAHI-BARAK, Judith, « Biopolitics and Translation: Edwidge Danticat’s Many Tongues », *International Journal of Francophone Studies* 17.3-4 (11 novembre 2014) : 349-71.

MUNRO, Martin, *Edwidge Danticat: a reader’s guide*, Charlottesville : University of Virginia Press, 2010.

MUNRO, Martin, *Exile and Post-1946 Haitian Literature: Alexis, Depestre, Ollivier, Laferriere, Danticat*, Contemporary French and Francophone Cultures 7, Liverpool : Liverpool University Press, 2007.

MUNRO, Martin, « Writing Disaster: Trauma, Memory, and History in Edwidge Danticat’s *The Farming of Bones* », *Ethnologies* 28.1 (juillet 2006) : 81-98.

PERNOO, Marianne, « Quelles classifications et classements pour les œuvres de fiction dans les bibliothèques ? La question des frontières », *Bulletin des bibliothèques de France* 1 (2001) : 47-53.

SHEMAK, April, « Re-memembering Hispaniola: Edwidge Danticat’s “The Farming of Bones” », *Modern Fiction Studies* 48.1 (2002) : 83-112.

SIMMONS, David, « Structural Violence as Social Practice: Haitian Agricultural Workers, Anti-Haitianism, and Health in the Dominican Republic », *Human organization* 69.1 (1 janvier 2010) : 10-18.

SPARTACUS, Josette, « Stratégies de survie chez Edwidge Danticat, Jamaica Kincaid et Toni Morrison », thèse de doctorat de l’université Paul Valéry – Montpellier 3, décembre 2014.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, « Can the Subaltern Speak ? », *Marxism and the*

Interpretation of Culture, C. Nelson, L. Grossberg (eds.), Chicago : University of Illinois Press, 1988, 271-313.

STRONGMAN, Roberto, « Reading through the Bloody Borderlands of Hispaniola: Fictionalizing the 1937 Massacre of Haitian Sugarcane Workers in the Dominican Republic », *Journal of Haitian Studies* 12, n° 2 (2006) : 22-46.

TURITS, Richard Lee, « A World Destroyed, A Nation Imposed: The 1937 Haitian Massacre in the Dominican

Republic », *Hispanic American Historical Review* 82.3 (août 2002) : 549.

WOODING, Bridget, Richard David MOSELEY-WILLIAMS, *Needed but Unwanted: Haitian Immigrants and Their Descendants in the Dominican Republic*. Catholic Institute for International Relations, 2004.

NOTES

1 Les chiffres de 1935 indiquent la présence de 52 657 immigrants haïtiens en République Dominicaine et ceux de 1950, 29 500 (Wooding et al. 22) ; l'incertitude persiste néanmoins lorsqu'on sait que l'immigration illégale, *anba fil* en créole haïtien (littéralement « sous le fil »), reste un moyen d'entrée très usité. Le nombre de victimes, auquel il faudrait soustraire le nombre de personnes s'étant échappées vers Haïti, est donc difficilement estimable avec certitude. François Blancpain écrit que le nombre exprimé différerait en fonction de l'importance que son auteur souhaitait accorder au massacre, 20 000 selon les Haïtiens et 1000 selon les Dominicains (Blancpain 107). Dans *The Uses of Haiti*, Paul Farmer écrit que le nombre de victimes est à trouver entre 18 000 et 35 000 tandis que Bridget Wooding et Richard David Moseley-Williams, dans *Needed but Unwanted*, l'estiment plutôt entre 1 000 et 30 000. De façon générale, les textes s'accordent à parler d'au moins 12 000 victimes (Corden et al. 98) mais on peut également lire d'autres estimations allant de 15 000 (Turits 590), à 20 000 (Misrahi-Barak 163) ou 25 000 (Strongman 22).

2 Le massacre prit fin le 8 octobre après des violences qui durèrent 10 jours et, dès le 15 octobre 1937, le ministre des relations extérieures du gouvernement dominicain, Joachim Balaguer, et l'ambassadeur d'Haïti à Santo-Domingo, Evremont Carrié, signèrent un accord visant à minimiser la gravité de l'événement (Blancpain, 107).

3 « Dans *Farming*, je me suis plus concentrée sur l'aspect testimonial des événements. Je ne voulais pas perdre de vue la personne qui vit ces expé-

riences. Le récit plus large existe déjà dans l'histoire. » (Sauf mention contraire, les traductions sont les miennes).

4 La rivière ne fut pas baptisée ainsi en mémoire de ce massacre, mais plutôt en celle du massacre survenu en 1728 entre les colons espagnols et les boucaniers français, dont elle fut le théâtre (Shemak 2).

5 « L'un des traits caractéristiques de la fiction d'Edwidge Danticat est précisément sa capacité à simultanément habiter une catégorie [...] tout en en sortant pour en agrandir les lieux. »

6 « [La tradition littéraire afro-américaine] a toujours traité de survie et de libération. De même, elle a toujours consisté à sonder, à remettre en question, à changer et à réorienter les modes de pensée traditionnels afin d'assurer le bien-être et la liberté de sa communauté ».

7 « Quand j'écris, je pense à la fille que j'étais quand j'avais 15 ans. J'écris ce qu'elle aurait aimé lire. J'écris donc d'abord pour moi, puis pour des gens comme mes frères, des Américains d'origine haïtienne qui ne lisent ni le créole ni le français. J'écris pour ma nièce et mon neveu, qui sont nés aux États-Unis il y a trois ans. Quand ils seront beaucoup plus âgés, ils chercheront certainement leurs "racines", et je veux planter quelques graines pour eux. [...] Mais ma plus grande audience est probablement constituée de jeunes Américaines d'origine haïtienne qui cherchent des images d'elles-mêmes en anglais. »

8 Surnom que lui donnèrent les colons français.

9 Pour une étude riche sur la publication au XIX^e siècle de textes caricaturant la révolution, voir l'ouvrage de C.H. Middelanie, *Imperialen Gegenwelten. Haïti in den Franzosiche Text-und bildmedien* (1996).

10 Ainsi, durant cette période, un nombre considérable de travaux scientifiques est publié pour démontrer la pertinence de cette classification et appuyer l'origine haïtienne du virus. Alexander Moore et Ronald D. Le Baron publient « The Case for a Haitian Origin of the AIDS Epidemic » dans la revue *The Social Dimension of AIDS*, où ils déclarent : « if any place in the world is ripe for the genesis of a major new pathogen, then that place is Haiti ». (« S'il est un endroit dans le monde qui est mûr pour la genèse d'un nouvel agent pathogène majeur, c'est bien Haïti. », cité par Anna Fuchs qui, dans son article « AIDS & Haiti – Discourses on Origin, Stigma, and Blame » (2021), offre un historique assez important de ces textes scientifiques).

11 « Au collège que je fréquentais, à Brooklyn, certains élèves non haïtiens nous poussaient et nous frappaient régulièrement, moi et les autres enfants haïtiens, en nous disant que nous avions le sang sale. Ma classe d'anglais langue seconde a été exclue d'un voyage scolaire à la Statue de la Liberté, de peur que le fait de partager le bus scolaire avec les autres enfants ne soit dangereux pour eux. »

12 « Je souhaitais réduire le massacre à une personne, à travers laquelle on pouvait le vivre. »

13 « Les hommes avec des noms ne meurent jamais vraiment. Seuls les sans-noms et les sans-visages disparaissent comme la fumée dans l'air du petit matin. »

14 « Les écrivaines haïtiennes utilisent les récits personnels pour développer les espaces intimes et privés du corps et de la psyché comme des facteurs qui non seulement compliquent et problématisent les discours nationalistes traditionnels, mais aussi révisent les thèmes littéraires et les questions pertinentes qui ont été isolés dans une expression masculine et explorés à travers le prisme d'un regard masculin. »

15 « Lorsque j'ai finalement pénétré dans le champ de canne à sucre, il faisait nuit noire à l'intérieur, aussi noire qu'il ferait dans un cercueil six pieds sous terre. C'était une obscurité où le souvenir de la lumière n'existait pas du tout, comme si la lune éclatante au-dessus de nous n'oserait jamais s'approcher des couches comprimées de feuilles de canne, étalées les unes sur les autres comme des bardeaux. [...] Une chaleur brûlante et nauséabonde montait du sol ».

16 « Parmi les femmes les plus âgées, une avait perdu une oreille. Deux avaient perdu des doigts. La pommette droite de l'une d'entre elles était fendue en deux, résultat d'un coup de machettes dans les champs. »

17 « Certains des marchands, des commerçants et de leurs ouvriers gémissaient lorsque nous nous déplaçons parmi eux. Ils nous ont reconnus sans nous connaître. Nous étions ces gens, les presque morts, ceux qui avaient fui de l'autre côté de la rivière ».

18 « Je suis toujours curieuse de savoir ce qui bout à l'intérieur et si c'est déjà réduit en purée et comestible. Les haricots rouges secs prennent le plus de temps, mais j'aime les voir flotter à la surface et perdre leur peau à la chaleur de l'eau ».

19 « Le plaisir qu'éprouve Amabelle à regarder les haricots perdre leur peau dans l'eau bouillante est une métaphore de son propre désir de perdre sa peau. »

RÉSUMÉS

Français

The Farming of Bones (1998), deuxième roman d'Edwidge Danticat, est une œuvre de fiction historique qui relate un des épisodes les plus sanglants de l'Histoire de l'île d'Hispaniola : le massacre en 1937 de plusieurs milliers d'immigrants haïtiens ordonné par le président dominicain de l'époque, Rafael Leónidas Trujillo. Le texte de Danticat est acclamé par la critique pour son caractère testimonial, parce qu'il redonne voix et visibilité aux victimes oubliées de ce drame. Mais, l'analyse du traitement du corps – notion, qui se présente comme un matériau de création au service de la rhétorique du roman – révèle que la poétique de ce texte va au-delà du témoignage collectif. Le présent article tente de mettre en relation le discours sur le corps et les thématiques du corps dans le texte pour lire la désintégration du corps fictif comme une métaphore d'un désir de transcendance de la notion de « race » dans le champ littéraire étatsunien.

English

The Farming of Bones (1998), Edwidge Danticat's second novel, is a work of historical fiction that recounts one of the bloodiest episodes in the history of the island of Hispaniola: the 1937 massacre of thousands of Haitian immigrants ordered by the Dominican president of the time, Rafael Leónidas Trujillo. Danticat's text is critically acclaimed for its testimonial character, because it gives voice and visibility to the forgotten victims of this drama. However, the analysis of the treatment of the body – a notion that is presented as a creative material at the service of the rhetoric of the novel – reveals that the poetics of this text goes beyond the collective testimony. This paper attempts to relate the discourse of the body to the themes of the body in the text in order to read the disintegration of the fictional body as a metaphor for a desire to transcend the notion of "race" in the American literary field.

INDEX

Mots-clés

Danticat Edwige, corps, corps noir, Haïti, République Dominicaine, États-Unis, fiction haïtienne-américaine

Keywords

Danticat Edwidge, body, black body, Haiti, Dominican Republic, United States, Haitian-American fiction

AUTEUR

Derne Darelle Moutoula Niengou

est inscrite en 4^e année de thèse à l'Université Paris 8 sous la direction du professeur Claire Joubert. Sa thèse est présentement intitulée « Le réexamen de la notion de littérature nationale dans l'écriture d'Edwidge Danticat » ; elle s'étend sur l'ensemble des textes de fiction de l'auteure. Au cours des années précédentes, Derne Darelle Moutoula Niengou a présenté trois communications scientifiques dans deux séminaires de son école doctorale et une à Nantes Université. Dans le cadre des doctoriales du séminaire Actualité critique elle présente : « Plurivocalité ou Polyphonie : Lire la voix narrative chez Edwidge Danticat » (06/07/20) et « Intrusions langagières dans *The Farming of Bones* d'Edwidge Danticat » (26/06/21). Pour le séminaire Imaginer les communautés de son laboratoire de rattachement, TransCrit, : « L'écriture danticatienne ou la problématique d'une littérature haïtienne-américaine » (08/04/21), et « L'écriture du corps : *The Farming of Bones* d'Edwidge Danticat » (12/05/22) à l'occasion d'une séance du séminaire PAGE à Nantes. Elle est représentante des doctorants de l'école doctorale Pratiques et théories du sens (ED 31), et travaille en parallèle comme chargée de cours dans la formation Langues Etrangères Appliquées de l'Université Paris 8.

PJ Harvey's Counter-representations of Female Identity on *Dry*, *Rid of Me* and *To Bring You my Love*: Grotesque Mayhem and Gender Disruption

Catherine Girodet

PLAN

1. Problematising Female Identity in Rock: The Pitfalls of Female Performance in Rock
 - 1.1. The Female Performer as Cultural Other
 - 1.2. Early 90's Female Performers and the Rock Idiom
2. The 'Monstrous Feminine' as Grotesque Shock Tactics
 - 2.1. The 'Monstrous Feminine': Female Archetypes in Popular Culture
 - 2.2. Harvey's Embodied 'Monstrous Feminine'
 - 2.3. The 'Monstrous Feminine' in Songs
3. *To Bring You my Love*, the All-feminine and Performing Femininity to Ludicrous Extremes
 - 3.1. The 'All-feminine': Femininity in Bold
 - 3.2. '50ft Queenie': Performing Femininity in Drag
4. Conclusion

TEXTE

- 1 British singer-songwriter PJ Harvey is widely perceived as a maverick on the independent rock scene. Over the course of her thirty-year career, Harvey has baffled both rock conventions and fans' expectations by constantly reshuffling her musical styles and self-representations.
- 2 Her repertoire jump-cuts from the grunge-inflected sonic of her 1992-1993 debut albums (*Dry* [1992], and *Rid of Me* [1993]) to an expansive gothic blues pastoral (*To Bring You My Love* [1995]), an electronic-inspired endeavour (*Is this Desire?* [1998]), a foray into slick FM rock (*Stories from the City, Stories from the Sea* [2000]), a stripped piano-led piece (*White Chalk* [2007]), and more recently to a distinctive blend of rock, pop and folk music (*Let England Shake* [2011] and *Hope Six Demolition Project* [2016]).

- 3 Although Harvey's music operates through abrupt stylistic shifts from one album to another, it presents a few set characteristics: firstly, it exhibits a Gothic fascination with violence, gross corporeality and psychic disturbances as we shall see¹, and secondly, much of it also displays grotesque sensitivities in its propensity for exaggeration, transgression and extreme ambivalence (Thompson 1972). In this respect, Harvey's song-writing can be conceived of as a "Gothic writing of excess", namely a form of writing underpinned by "a pattern of transgression, excess and monstrosity" (Botting 1996,1). Her early nineties albums make for an unpredictable and confrontational listen indeed, alternately rebuffing the audience with sonic assaults (discordance, screams, grating sounds), horrific lyrics and song characters, and coaxing them with playfulness and (black) humour.
- 4 This research works from the premise that Harvey stages a (grotesque) "civil war of attraction and repulsion" (Harpham 9) which affects her texts, self-representations and performance dynamics. The purpose of this paper is to demonstrate that on her three debut albums *Dry* [1992] *Rid of Me* [1993] and *To Bring You My Love* [1995], Harvey pulverises established assumptions about female identity (and indeed her personal identity) by resorting to a grotesque "pattern of disruption and contradiction" (Harpham 1982) which foregrounds paradox, extravagance and transgression. Firstly, in order to stake out Harvey's operative field as a female rock performer, the focus will be on the challenging sexual politics of the early nineties rock scene. Secondly, we will argue that, in response to the pitfalls of female rock performance, Harvey debunks existing scripts of femininity by deploying grotesque shock tactics reliant on two antithetical depictions of femininity. On the one hand, through a character gallery of counter-representations of femininity, she portrays female identity as essentially repulsive, which conjures up "the Monstrous Feminine" (Creed 1993, drawing on Kristeva's psychoanalytical theory). On the other hand, we will examine Harvey's subsequent shift to the "all-feminine" as a grotesque portrayal of conventional femininity to ludicrous extremes which verges on gender parody.

1. Problematising Female Identity in Rock: The Pitfalls of Female Performance in Rock

- 5 Musically, the albums *Dry* and *Rid of Me* share a low-fi grunge anti-aesthetic (minimalist instrumentation and arrangements, DIY vocal style). This anti-aesthetic relies on an antagonistic pattern of sonic opposites: discordance versus silence, sing-screaming versus muffled vocal effects, claustrophobic soundscapes versus sonic outbursts of saturated instrumentation and pounding percussions. This extreme sonic alternation makes the listener oscillate between sensory deprivation and sensory overload, and causes a disruptive musical experience. By contrast, *To Bring You my Love* is an expansive blues rock piece with rich orchestration and harmonies, and a broad vocal range.
- 6 In her debut albums Harvey focuses on female subjective formation, which she articulates in terms of psycho-sexual disturbances. Her songs exhibit a fascination with the underbelly of humanity in general and that of femininity in particular, hence a gallery of deranged female protagonists: psychopaths compulsively inflicting pain on others (e.g., Harvey's "Down by the Water"[1995]), narcissists enjoying the spectacle of their own violence onto others (e.g., "Rid of Me" [1993]), and sadomasochistic lovers equating desire with death, pain and eroticised disgust.
- 7 Harvey's female protagonists thus cover a broad spectrum of psychic disarray: fear of social and sexual inadequacy (e.g., "Dress"), barbaric impulses (e.g., "Happy and Bleeding", "Hair", "Plants and Rags", "Hook"), lack of desire (e.g., "Dry"), infanticidal tendencies ("I think I am a mother", "Down by the water"), sexual grandiosity (e.g., "Sheela-na-gig", the phallic woman in "50ft Queenie"), and revenge torture fantasies. (e.g., "Rid of Me", "Legs", "Rub till it Bleeds", "Snake"). As Harvey relocates the barbaric to the core of romantic relationships, sexuality becomes a psychic and corporeal battlefield, and the site of friction and the barbaric.

- 8 In order to contextualise Harvey's counter-representations of female identity, it is worth staking out Harvey's structural position as a female performer in the rock apparatus of the early nineties. In particular, she grapples with two structural issues pertaining to the rock apparatus: cultural othering and the rock canon itself.

1.1. The Female Performer as Cultural Other

- 9 The most explicit mark of cultural othering shows in the name of the sub-category that Harvey belongs to: "women in rock", a term widely used in rock journalism and criticism. Music studies critic Marion Leonard (Leonard 2007) insightfully comments that the very term "women in rock" epitomises the problematic status of female rock performers, in that it overtly peculiarises their presence in the industry. The phrase "women in rock" thus posits women as a minority group in an implicitly male industry.
- 10 Another issue which female rock performers grapple with is the operative framework of rock as an ideology reliant upon shared beliefs, ideals and myths which are not immune to gender bias. In their seminal study "Rock and Sexuality" (Frith and Mc Robbie 1978), Simon Frith and Angela McRobbie formulate rock as an artistic ideology, a mode of expression and control that constructs sexuality, and ultimately reinforces conventional scripts of femininity and masculinity (Frith and Mc Robbie 373). Subsequent critical works went on to probe the implications of the masculinist discourse of rock in terms of rebellion strategies and gender identity (e.g., Simon Reynolds and Joy Press 1995; Lori Burns and Melissa Lafrance 2002), female subjective formation and gender construction (e.g., Sheila Whiteley 2005). Therefore, because female rock performers operate within a genre coded as expressive and affirmative of masculine values,² they are implicitly posited as cultural *others*.

1.2. Early 90's Female Performers and the Rock Idiom

- 11 Moreover, the rock idiom itself was problematic for early nineties female rock performers, in that when they engaged with the rock

canon (i.e., passion, excess, rebellion, and confrontation), they were widely misconstrued by the rock milieu as driven by “*female anger*” and dismissed for borderline hysteria. As I have shown elsewhere, Leonard demonstrates that in the early nineties the performance of anger and excess leads to diametrically opposed critical interpretations across the gender divide: whereas in such male artists as Kurt Cobain, the self-destructive streak is glorified and mythologised as emblematic of iconic artistic persona, in women such as Harvey, it is pathologised and dismissed as personal ill-health, thereby othering her behaviour as expressive of femaleness rather than rock canon (Leonard 31-32 and Girodet 86-87). Therefore, the very act of using the rock idiom is fraught for female rock singers whose performance of rebellion and excess may be misconstrued as a mere gender signifier. Consequently, insofar as they are both othered and constricted by dominant gender representations of femininity, female rock artists such as Harvey need to construct themselves discursively and deploy disruptive strategies in order to escape the limitations of the “women in rock” interpretative framework.

12 A cursory look at Harvey’s contemporary female peers reveals two types of discursive strategies: some of them blazed a peculiar *female* trail with its own imagery and iconography (e.g., Kate Bush, Tori Amos, Sinéad O’Connor), while others emulated male rock-stars (e.g., tomboys Patti Smith and Joan Jett).³ However, there was also a third female rocker position, albeit mostly post-punk and North-American: the feminist (punk) indie-rock of the Riot Grrls movement with its defiant confrontation of dominant sexual ideologies. Such bands as Bikini Kill and Huggy Bear unleashed an unprecedented backlash against patriarchy by producing counter-narratives on sexuality, with a focus on domestic abuse, rape, and the shortcomings of heteronormative sexuality. Grunge singer Courtney Love expressed similar feminist sensitivities and frustrations and debunked the myth of compliant femininity with confrontational lyrics and Kinderwhore attire.⁴ The Riot Grrls encapsulate the early 1990s *Zeitgeist* and the frustration of gender politics on the rock music scene.

13 In their shared focus on the pitfalls of femininity and female sexuality within the patriarchy, Harvey’s two debut albums *Dry* and *Rid of Me* reflect the gender preoccupations of their age. However, Harvey consistently steered clear of engaging with collective female identity

politics, and her songscape is too idiosyncratic to be typecast as downright feminist.

- 14 Judith Peraino (Peraino 1998) insightfully theorises Harvey's early nineties refusal to discuss her song inspirations or personal views on gender roles and feminism as an artful response to the inescapability of gender. In dissociating her personal experience and politics from her songs, Harvey conjures up an enigmatic public persona which puzzles the phallogentric rock milieu and precludes linear feminist and sexist interpretations alike. Building upon Peraino's argument that Harvey strategically uses inaccessibility as a baffling response to the "inescapable gender" issue, I would argue that Harvey also formulates a boisterous response reliant on grotesque patterns of gender disruption.
- 15 On the albums *Dry* and *Rid of Me*, and *To Bring You My Love*, Harvey debunks essentialist gender assumptions by putting forward two extreme counter-narratives of femininity: one that runs counter to conventional scripts of femininity (akin to Creed's "Monstrous feminine") and one that overdoes femininity in bold ("the All-Feminine"). This article works from the premise that both of Harvey's counter-narratives of femininity unfold according to grotesque patterns that involve extravagance and exaggeration, abnormality, extreme ambivalence, disharmony and playfulness (Thomson 20-28). I contend that both the "Monstrous Feminine" and the "All-Feminine" partake of grotesque shock tactics that turn established gender assumptions on their heads and leave the listener 'stunned, bewildered or nonplussed' (Thomson 47), which is a staple effect of grotesque aesthetics on reception.

2. The 'Monstrous Feminine' as Grotesque Shock Tactics

- 16 As part of her shock tactics, Harvey debases femininity in a manner akin to Bakhtin's carnivalesque grotesque, namely by desecrating the feminine ideal and repudiating it into the lower bodily stratum (Bakhtin 19-20).⁵ Bakhtin's formulation of grotesque realism as a drive towards the concrete applies to Harvey's portrayal of femininity in that she brings down dominant femininity by drowning it out in gross

corporeality and barbaric impulses. On both albums, the female body is radically desanitised and the female psyche is consistently portrayed on the psychic edge, which reverses the feminine ideal and conjures up female monstrosity.

- 17 Abigail Gardner (Gardner 2015) theorises Harvey's video performances of femininity not only as 'masquerades' (Riviere, 1991, 90-102), but also as essentially archival in their interplay with an existing reservoir of feminine archetypes. Conflating the phrases 'masquerade' and 'cultural memory', Gardner's coinage 'memorade' aptly reframes Harvey's video performances of femininity within a cultural conversation with 'visualised memories of archetypes of femininity' (Gardner 70)

2.1. The 'Monstrous Feminine': Female Archetypes in Popular Culture

- 18 Expanding upon Gardner's argument about Harvey's cultural interplay, I contend that Harvey's lyrical and corporeal impersonations of femininity draw upon a cultural reservoir of archetypal female monsters, notably the witch, the Medusa, and the possessed woman (Girodet 99). As such, Harvey's femininities can insightfully be examined through the filter of the 'Monstrous Feminine' as formulated by feminist film theorist Barbara Creed (Creed 1993). Creed theorises the 'Monstrous Feminine' in relation to feminist Julia Kristeva's psychoanalytical theory of the abject and the maternal. Kristeva defines abjection as 'that which does not respect borders, positions, rules', that which 'disturbs identity, system, order' (Kristeva 4). Because the abject threatens life's integrity, it must be "radically excluded" (Kristeva 2) from the living subject, and cast out on the other side of an imaginary border (see Girodet 99-100 for further analysis). Kristeva thus locates abjection in liminality, the mother-child relationship and the feminine body. Building upon Kristeva's theory of the abject, Creed argues that monstrous representations of womanhood in popular culture primarily rely upon its sexuality and reproductive functions, hence a typology of monstrous female archetypes encompassing the archaic mother, the monstrous womb, the possessed woman, and the witch. In foregrounding the centrality of gender in the cultural construction of monstrosity, Creed's

‘monstrous-feminine’ brings to light the affinities of the female gender with the monstrous in the popular consciousness.

- 19 I argue that in its focus on repulsive biology, Harvey’s portrayal of female identity taps into the ‘the monstrous feminine’ imaginary, as part of a disruptive strategy that flouts the culturally dominant scripts of femininity and conjures up an aesthetic of disgust (Girodet 88-105). It is also noteworthy that Harvey’s counter-representations of femininity surface both in her embodied artistic personae and in her lyrical impersonations.

2.2. Harvey’s Embodied ‘Monstrous Feminine’

- 20 Using her own body as a site for identity deconstruction, Harvey puts forward monstrous self-representations, thereby adopting extreme corporal personae to match her albums’ aesthetics. She thus morphs into a repulsive Medusa on the artwork of *Dry* and *Rid of Me* and into a duplicitous seductive diva on *To Bring You My Love*⁶. In both instances, her self-representations embody different sides of the “monstrous feminine”: the Medusa persona revolts with her warped sexuality and sadistic impulses, while the duplicitous diva persona simultaneously solicits and rebuffs with her flirtatious barbaric smile.
- 21 Harvey thus experiments with *female* monster-mongering by turning her body into a shape-shifting album protagonist, thereby taking spectacular control of both her public persona and gender, and rendering them contradictory and unstable. As she rattles the cage of her gendered body, Harvey stages a “carnal insurrection” (Reynolds and Press 337) whereby she turns the female body (and her own) into the site of an epistemic crisis. Harvey’s ‘carnal insurrection’ is enabled by the fact that as an embodied medium, popular music foregrounds the corporeality of the performer, since the musician lends their voice, body language, and public persona to their music (Hebdige 55-65).
- 22 Through this incarnation process, the musician’s body thus becomes a signifying practice which entails a choice of signifiers, performance strategies, and semantics of self-representations to be decoded by the listeners/viewers. In Harvey’s instance, she uses her *corporeal*

subjectivity, namely her corporeal persona, as an aesthetic foil for her musical text: she enacts the ‘Monstrous Feminine’ in the flesh.

- 23 Harvey’s radical use of her body as a medium can be read as Body Art, a type of contemporary art in which the artist uses their own body as a canvas or artwork.⁷ Harvey’s strategy of non-alignment in her early self-representations echoes early 1970s feminist Body Art in its refusal to abide by existing stereotypes of femininity and its consistent flouting of social taboos. In exposing the unofficial part of female sexuality, 1970s body art subverts the representation of womanhood in art and thus reclaims female artistic and corporeal agency. In line with such 1970s feminist body artists as Cindy Sherman, Hannah Wilke, Ewa Partum, and Lynn Hershman Leeson, Harvey turns her body into an artistic battleground against conventional femininity. Whilst Harvey makes full use of her corporeal subjectivity to stage an embodied assault on essentialist assumptions of femininity, she also weaves the Monstrous Feminine into her lyrical character gallery.

2.3. The ‘Monstrous Feminine’ in Songs

- 24 Harvey’s ‘Monstrous Feminine’ self-representations find their lyrical match in a character gallery ripe with taboo female corporeality (such as menstrual bleeding, excess or lack of sexual appetite, and warped maternal instinct) and in subversive rewrites of conventional hetero-normative scripts of romance. In her portrayal of womanhood as gross corporeality, Harvey uses exaggeration as a conduit to abjection: she degrades the female body by alternately de-sexualising and over-sexualising it. In the song ‘Dry’ (1993), Harvey rips up the myth of compliant female sexuality by impersonating a character who flaunts the taboo of frigidity in her lover’s face by repeating ‘you leave me dry’ like a mantra. Conversely, in ‘Sheela-Na-Gig’(1992), the ‘Monstrous Feminine’ surfaces as crude female over-sexuality in grotesque overload.⁸ The protagonist tries to seduce her lover with a self-conscious performance of womanhood (i.e., ‘Look at these my child-bearing hips/Look at these my ruby-red, ruby lips’) that accumulates conventional signifiers of femininity (e.g., lipstick, breasts, curves), and yet she is brutally dismissed by her lover as filthy. ‘Sheela-Na-Gig’ thus conjures up a form of female monstrosity

issuing from outsize femaleness, whereby woman's sexuality becomes abject precisely because it is no longer discursively contained or sanitised.

- 25 Another form of 'Monstrous Feminine' occurs in the shape of menstrual blood, in such songs as 'Happy and Bleeding' (1992) and 'Me Jane' (1993). In the latter song, Jane reclaims her territory from Tarzan by hollering her femaleness to a pounding soundscape: 'Move it over Tarzan can't you see I am bleeding'. Both instances testify to Harvey's use of the corporeal taboo as a means to convey a portrait of womanhood that runs against the sanitised sensitivities of society and culture, whilst highlighting the monstrous affinities of womanhood.
- 26 Moreover, Harvey subverts hetero-normative romantic archetypes such as Sleeping Beauty and Prince Charming, as well as Romeo and Juliet by infusing them with the 'Monstrous Feminine'. In 'Hardly Wait' (1994), a transgressive rewrite of the traditional tale 'Sleeping Beauty', Harvey articulates sexual desire in sadomasochistic overtones, thereby debunking the myth of the passive woman ignited back to life by Prince Charming. The song hinges on a reversal of expectations: whereas the title 'Hardly Wait' expresses eager sexual anticipation, the song actually deals with lust gone stale and lack of desire, as conveyed by the repulsive imagery evocative of death and decay (e.g., 'lips cracked dry' and 'tongue blue burst')
- 27 Much to darkly comic effect, during the seduction ritual, the protagonist implores her lover to make her waters break. The intrusion of the mothering taboo imparts abjection to the love ritual, which causes a mix of discomfort and unholy glee on the part of the listener.
- 28 The protagonist also exposes the performativity of the romantic ritual when she says that she will 'play the part'-of Sleeping Beauty and by extension, of the passive female. Finally, where conventional fairy tale princesses swoon in the arms of their beloved, Harvey's heroine sadistically promises to 'open this mouth wide/and eat your (his) heart'. Consequently, Harvey's rewrite turns the traditional script of 'Sleeping Beauty' on its head: the female protagonist is wide awake indeed, and she transforms conventional romantic rituals into a barbaric feast. The final lines further reverse the tale, as the repeated lines 'In my glass coffin I am waiting' are sung with vocal distortions

evoking sinister demise rather than the proverbial happy ending of fairy tales. In this sadistic rewrite of hetero-normative romantic rituals, Harvey turns sexuality into the site of friction where the 'Monstrous Feminine' arises from the cracks of warped sexuality and crude corporeality.

29 Finally, Harvey also uses maternal monstrosity as a centrepiece of abjection, through a portrayal of motherhood that subverts the scripts of maternal injunction. Her 1995 album *To Bring You My Love* thus features two disturbing songs about the maternal: 'Down by the Water', in which the infanticidal heroine playfully sings about drowning her daughter, and 'I Think I Am a Mother', where pregnancy is depicted as an ambivalent ordeal. Harvey thus casts doubt on the myth of maternal fulfilment as the ultimate accomplishment in a woman's life.

30 Through her 'Monstrous Feminine' song protagonists, Harvey portrays the female body as the site where essentialist assumptions collapse: female identity is depicted not as contained and domesticated, but as unpredictable, barbaric and wild. However, this Bakhtinian grotesque strategy of degradation of the feminine ideal is only one aspect of Harvey's gendered monster-mongering: she also resorts to gender parody as a grotesque strategy of disruption.

3. *To Bring You my Love*, the All-feminine and Performing Femininity to Ludicrous Extremes

31 Alongside her monstrous feminine rendition of female identity and as part of a grotesque strategy of extravagance and exaggeration, Harvey overblows femininity to ludicrous extremes.

3.1. The 'All-feminine': Femininity in Bold

32 In 1995, with the album *To Bring You my Love*, Harvey radically overhauls her rendition of femininity and switches from a 'Monstrous Feminine' to an 'All-Feminine' character gallery, which she embodies

with a new diva persona in a red silk dress, high heels, and heavy facial make-up.⁹ Whilst the female song protagonists of *To Bring You My Love* retain barbaric traits such as aggressive and murderous impulses, they also convey more conventional love pining (e.g., 'To Bring You my Love', 'The Dancer', and 'Send His Love to Me'), as well as fantastical outsize femaleness (e.g., 'Long Snake Moan', 'Meet Ze Monsta').

- 33 Whilst instilling radical instability into both her song world and persona, Harvey's abrupt stylistic shift from monstrous anti-femininity to hyper-femininity may be more structurally coherent than meets the eye. Indeed, in conveying femininity with an accumulation of signifiers (e.g., lipstick, red dress, high heels), Harvey's all-feminine foregrounds the performativity of gender, thereby turning dominant femininity into an extravagant accoutrement. This propensity for exaggeration and excess instils a ludicrous slant to both her impersonations (Harvey's diva attire multiplies, as seen in the artwork cover and live performances of the album *To Bring You my Love*) and song protagonists, which locates Harvey's 'All-feminine' within a grotesque operative framework, much like her 'Monstrous Feminine'. Therefore, whilst outwardly at odds, Harvey's 'monstrous feminine' and 'all-feminine' function as two sides of one and the same grotesque strategy of gender disruption whereby Harvey debunks the myths of femininity by mixing and matching signifiers.
- 34 Moreover, Harvey's performance of the All-Feminine points to a strategic overdoing of femininity whereby Harvey's over-accumulation of signifiers of conventional femininity suggests mimicry and parody rather than gender alignment. This self-conscious performance of gender brings to mind feminist cultural theorists such as Tori Moi, Mary Ann Doane, Luce Irigaray who have elaborated on grotesque gender parody as conscious strategizing through exaggeration. Doane's analysis of gender mimicry is a particularly illuminating tool to examine Harvey's overdoing of femininity. Doane postulates that in overdoing femininity, mimicry makes femininity 'strange' ("Mimicry as a political strategy makes it possible for the female spectator to understand that recognition is buttressed by misrecognition", Doane 182).

- 35 Building upon Doane's notion of 'making-strange', I contend that Harvey's overdoing of conventional femininity exposes it as a mere performance in character, which points to the constructedness of gender. This strategy brings to mind 1990s gender theorist Judith Butler's contention that gender identity is a cultural construct which is performed on the surface of the body, through a series of words, gestures, and acts that fabricate the illusion of a gender core, whereas there is no such thing as a unified and steady gender core (Butler 1990). In Harvey's terms, such gender signifiers as dress, make-up, high heels, pouting are as many props enabling and enforcing the performance of femininity, and also invite the grotesque carnivalesque with its focus the extravagant and the ludicrous. This grotesque rendition of femininity as outrageous mimicry surfaces in the camp corporeal style of her 1993-1996 personae and culminates in the song '50 ft Queenie' (1993) which as a glaring instance of femininity in drag warrants closer scrutiny.

3.2. '50ft Queenie': Performing Femininity in Drag

- 36 '50ft Queenie' is bold as brass rock, a raging tale of self-affirmation by a phallic uber-female, a song of reverse machismo where the female protagonist boasts her phallic size and compares herself successively to a queen, a king, and a force 10 hurricane. The song's tempo is fast and furious, its soundscape bursting with the raw energy of abrasive guitar-work and sung-screamed vocals. The percussive sound matches the aggressive self-affirmation of the protagonist who claims to be 'number one, second to no-one', and keeps taunting the listener to 'come on and measure' her, repeatedly bragging about her measurements (rising from 20 to 30, 40, and finally 50 inches long).
- 37 The song is a quintessential grotesque number ripe with excess, the satirical and the playful. Its larger-than-life protagonist flirts with supernatural omnipotence ('Biggest woman /I could have ten sons /Ten gods /Ten queens'), and her self-aggrandising reaches ludicrous proportion (starting at 10 foot in height and finishing at 50) against a backdrop of brazen antagonism ('I'll tell you my name: F-U-C-K'). It is also noteworthy that as a supernatural female who mixes and matches biological attributes (she boasts a womb *and* a phallus),

50ft Queenie collapses gender boundaries. The phallic female of “50ft Queenie” marked the early nineties independent rock scene with her parodic take on macho bravado, and can be read as a gibe at male rock-stars and their performance of macho heterosexuality (e.g., ‘cock-rock’ antiques).

- 38 Moreover, by re-assigning phallic omnipotence to a female protagonist, Harvey affirms a third sexual act (and identity) that wreaks havoc with the hetero-normative matrix. ‘50ft Queenie’ stands out as an outstanding piece of carnivalesque grotesque: it is comically extravagant and ludicrous, and it transgresses the boundaries of gender, proportion, and normality. The song is a uniquely jubilant genderfuck¹⁰ flaunt in the face of the dominant masculinity and heteronormativity of the early nineties.
- 39 Harvey’s contradictory performances and impersonations of femininity can be read as a carnival of feminine signifiers that exposes the unreliability of gender identity. The proliferation of monstrous female avatars thus suggests that not only is femininity fabricated through performance, but so is Harvey. Along with her first-person narrative impersonations, Harvey puts forward what feminist theorist Judith Butler calls ‘corporeal styles’, namely ‘an “act” which is both intentional and performative, where ‘*performative*’ suggests a dramatic and contingent construction of meaning’ (Butler 190). Harvey thus gives flesh to Butler’s argument that gender has no intrinsic existence, and is only a cultural fantasy projected on the surface of the body.
- 40 Furthermore, in impersonating such camp¹¹ femininities as ‘50ft Queenie’, Harvey effectively queers her own gender, performing it a double drag which comically exposes the purely ‘imitative structure of gender’ (Butler 187) and therefore its vacuity. Therefore, if Harvey’s drag is a social performance that creates gender reality according to a strictly imitative pattern, so is her persona a pure reflection without an original, a projection with no intrinsic substance. In other words, she turns herself into a shape-shifting artistic grotesque that forever confounds interpretation.

4. Conclusion

- 41 Throughout her 1992-95 lyrical and physical masquerade, Harvey toys with the dissonance between anatomical sex and gender identity, thereby debunking essentialist gender assumptions. While this disruptive stance is in line with the preoccupations of many of her contemporary female rock performers, it is unique in its reliance upon the peculiarly antithetical structure of her grotesque shock tactics. At one end of the spectrum, Harvey uses 'the Monstrous Feminine' as a Bakhtinian grotesque means to debase the feminine ideal through an aesthetic of disgust. At the other end of the spectrum, Harvey debunks conventional femininity by making it nonsensical and ludicrous. In presenting multiple counter-narratives of femininity, she places polymorphism and unreliability at the core of female identity, thereby rendering dominant scripts of femininity inoperative.
- 42 Grotesque theorist Harpham theorises that for an object to qualify as grotesque, it must arouse three responses: laughter, astonishment, and either disgust or horror (Harpham1976, 463). Harvey's extreme counter-representations of femininity match all three criteria: their extreme outlandishness astonishes and occasionally disgusts the receiver, leaving them torn between horror and laughter.
- 43 Moreover, not only does Harvey convey her portrayal of gender identity by grotesque means, but she also puts herself across as grotesque. Insofar as Harvey's persona seems just as unpredictable, shape-shifting, and contradictory as her music, she qualifies as a 'grotesque subject' as defined by Sara Cohen Shabot, namely 'a figure of inner estrangement foregrounding otherness within self' (Cohen Shabot 63). In other words, as a 'grotesque subject', Harvey embodies plural ways of being, a state of constant flux and becoming. Harvey's gender strategy partakes of a wider grotesque pattern of disruption and contradiction which underpins her entire musical career, and has enabled her to effect abrupt stylistic shifts and experiment with paradoxical aesthetics such as the eroticisation of disgust, psychic and corporeal *grotesquerie*, as well as with more mainstream pop rock imagery.

- 44 I would argue that this early strategy of extreme mutability enabled Harvey to create a level playing field whereby her own persona is so unreliable that it baffles linear interpretation, and therefore emancipates her from the cultural gender expectations of the rock milieu. After such extremes of contradictory self-representations, Harvey's persona is stripped of any permanent core, and morphs into a *tabula rasa* to be projected on. This set the tone for her subsequent thirty-year career, as Harvey's lyrical and corporeal impersonations have been consistently unpredictable and shape-shifting: in turn cool urban girl, 'Madwoman in the attic' Victoriana and sexy rock chick, Harvey's work and corporeal personae have been consistently put forward polymorphous femininities.

BIBLIOGRAPHIE

PRIMARY SOURCES

HARVEY, PJ, *To Bring You My Love*, Island, February 1995. CD.

HARVEY, PJ, *Rid of Me*, Island, May 1993. CD

HARVEY, PJ, *Dry*, Too Pure, March 1992. CD

Official website: <http://pjharvey.net/>, last accessed 20/12/2022.

Lyrics: <http://pjharvey.net/song-lyrics/>, last accessed 20/12/2022.

Album Artwork and Magazine Cover

To Bring You My Love, Album cover by Valerie Phillips, 1995, <https://pjharvey.net/music/to-bring-you-my-love/>, last accessed 20/12/2022.

I-D Magazine, September 1995, Photo by Craig McDean, 1995. <https://www.artercovercovers.com/2019/11/07/pj-harvey/>, last accessed 20/12/2022.

Rid of Me, Album cover by Maria Mochnacz, 1993. http://www.mariamochnacz.co.uk/pjharvey/19a_pjharvey.asp, last accessed 20/12/2022.

http://www.mariamochnacz.co.uk/pjharvey/19d_pjharvey.asp, last accessed 20/12/2022.

Four Track Demo, Album back-cover by Maria Mochnacz, 1994. http://www.mariamochnacz.co.uk/pjharvey/19d_pjharvey.asp, last accessed 20/12/2022.

'Man-Size', Single cover by Maria Mochnacz, 1992. <http://www.mariamochnacz.co.uk/pjharvey/21pjharvey.asp>, last accessed 20/12/2022.

Dry, Album back-cover by Maria Mochnacz, 1992. <https://www.abc.net.au/doublej/music-reads/features/pj-harvey-dry/13795426>, last accessed 20/12/2022.

SECONDARY SOURCES

BAKHTIN, Mikhail, *Rabelais and his World*, Trans. Helene Iswolsky, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1964.

BOTTING, Fred, *Gothic*, London and New York: Routledge, 1996.

BOTTING, Fred, *Gothic*, London and New York: Routledge, 2014.

- BURNS, Lori, and Mélisse LAFRANCE, *Disruptive Divas: Feminism, Identity & Popular Music*, New York and London: Routledge, 2002.
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble*, New York and London: Routledge, 1990.
- COATES, Norma, 'Can't We Just Talk About Music? Rock and Gender on the Internet', Thomas Swiss, John Sloop, and Andrew Herman, ed. *Mapping the Beat: Pop Music and Contemporary Theory*, Massachusetts: Blackwell, 1998, 77–79.
- COHEN SHABOT, Sara, 'Towards a Grotesque Phenomenology of Ethical Eroticism', *Women: A Cultural Review* 24.1 (2013): 62–70.
- CREED, Barbara, *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, London and New York: Routledge, 1993.
- DOANE, Mary Ann, 'Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator', *Discourse* 11.1 (Fall-Winter 1988–89): 42–54.
- DOANE, Mary Ann, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York and London: Routledge, 1991.
- FRITH, Simon, and Angela McROBBIE, "Rock and Sexuality" (1978) in *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, ed. FRITH, Simon, and Andrew GOODWIN, London and New York: Routledge, 1990, 371–389.
- GIRODET, Catherine, *Monstrosity in the Music of PJ Harvey and Nick Cave: The Poetics of the Grotesque in Rock*. Montpellier: 2019. Montpellier 3 University: PhD Thesis in Anglophone Studies, under the supervision of Claude Chastagner. <https://ged.biu-montpellier.fr/florabium/jsp/nnt.jsp?nnt=2019MON30064>. Last accessed on 30/01/2023.
- HARDING, John, "Sheela-Na-Gig", *Encyclopaedia Britannica Online*. *Encyclopaedia Britannica*, 2016. <https://www.britannica.com/art/Sheela-Na-Gig>. Accessed 01/05/2022.
- HARPHAM, Geoffrey, 'The Grotesque: First Principles', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34.4 (summer 1976): 461–468
- HARPHAM, Geoffrey, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1982.
- HEBDIGE, Dick, 'Style as Homology and Signifying Practice', (1979) *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. Ed. Simon Frith and Andrew Goodwin. London and New York: Routledge, 1990.
- KRISTEVA, Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Trans. Leon Roudiez, New York: Columbia University Press, 1982.
- LEONARD, Marion, *Gender in the Music Industry: Rock, Discourse, and Girl Power*, Aldershot, UK and Burlington, US: Ashgate, 2007.
- RIVIERE, Joan, 'Womanliness as a Masquerade', (1929) *The Inner World and Joan Riviere, Collected Papers: 1920–1958*, London and New York: Karnac Books, 1991, 90–102.
- PERAINO, Judith, 'Harvey's "Man-Size Sextet" and the Inaccessible, Inescapable Gender', *Women & Music* 2 (1998): 47–63.
- PUNTER, David, *The Literature of Terror, a History of Gothic Fictions from 1765 to*

the Present Day, London and New York: Longman, 1980.

REYNOLDS, Simon, and Joy PRESS, *The Sex Revolts: Gender, Rebellion, and Rock n'Roll*, Cambridge: Harvard University Press, 1995.

SONTAG, Susan, *Notes on 'Camp' (1964)*, Harmondsworth: Penguin, 2018.

THOMSON, Philip, *The Grotesque*, London: Methuen and co Ltd, 1972.

WHITELEY, Sheila, ed. *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. London and New York: Routledge, 2005.

WHITELEY, Sheila, *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*, London and New York: Routledge, 2000.

NOTES

1 Punter identifies taboo, paranoia and the barbaric as the centrepiece for Gothic aesthetics (Punter 1980).

2 Norma Coates (Coates 77-79) points out the exclusionary mechanisms at work in the construction of the archetypal rock performer as inherently male, whilst Marion Leonard exposes the gender bias that pervades rock-writing and canonising, whereby women are significantly under-represented (Leonard 31-32).

3 Reynolds and Press distinguish four categories of female rock rebellion in the early eighties: the “can do” approach (i.e., emulating men), and three subcategories of female rock (infusing rock with femininity, celebrating femaleness, and focusing on the pangs of identity formation). (Reynolds and Press 230-235).

4 The Kinderwhore look was created and popularised by Courtney Love and a few other early nineties female punk / indie rock artists. It combined torn babydoll dresses or nighties, school-girls' favourites Mary-Jane shoes. An image of sexualised childhood, it combined elements of childhood innocence (the school-girl look, the nightie) with sexualised elements (cleavage, heavy make-up, babydoll dresses).

5 “The essential principle of grotesque realism is degradation, that is, the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract; it is a transfer to the material level, to the sphere of earth and body in their indissoluble unity.” (Bakhtin 19-20)

6 Artwork covers can be respectively seen at <https://pjharvey.net/music/dry-demos/> <https://pjharvey.net/music/rid-of-me/> and <https://pjharvey.net/music/to-bring-you-my-love/>. Accessed 01/05/2022.

7 “Body Art.” Tate. Tate, 2015. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/b/body-art>. Accessed 01/05/2022.

8 Sheela-Na-Gig : a traditional celtic fertility icon who squats and exhibits exaggerated genitalia, whom Harvey turns into a lusty hermaphrodite (See “Sheela-Na-Gig.” *Encyclopaedia Britannica Online* for a more detailed definition and Girodet 102 for a detailed analysis of Harvey’s use of Sheela No Gig).

9 <https://www.artovercovers.com/2019/11/07/pj-harvey/> - <https://www.nme.com/news/music/pj-harvey-73-1312884> - <https://pjharvey.net/music/to-bring-you-my-love/> Accessed 01/05/2022.

10 “Genderfuck” (more commonly known as gender-bending) originates from 1970s gay vernacular, and was theorised by American sociologist Laud Humphreys’ 1972 work *Out of the Closets: Sociology of Homosexual Liberation*, and subsequently popularised in the August 1972 issue of *Rolling Stone* magazine, in reference to the glam rock style and a new “macho” transvestism mixing signifiers of femininity (i.e., make up, dresses, pumps, full make-up) and macho virility (beards, bodily hair). The term “gender-fuck” has been widely used to describe the act of consciously and conspicuously challenging established gender binary conventions through androgyny, hyperbole, and cross-dressing. In LGBT studies, the term can also refer to a deliberate strategy of sending mixed messages about one’s gender as part of a strategy of social activism.

11 We understand the word ‘camp’ as per Susan Sontag’s theory of camp as an aesthetic reliant upon artifice, over-stylisation, irony, playfulness and extravagance. (Sontag 1964).

RÉSUMÉS

English

Over the course of her thirty-year career, British singer-songwriter PJ Harvey has been widely perceived as a maverick on the independent rock scene, due to the breadth of her artistic palette. As a female performer starting off in the early nineties, Harvey had to navigate the prevailingly masculinist rock industry in order to blaze her own trail. This article focuses on Harvey’s representations of female identity in her 1992-1995 three debut albums *Dry* (1992), *Rid of Me* (1993) *To Bring You my Love* (1995), both in her corporeal persona and in her lyrical character gallery. The purpose of this paper is to demonstrate that Harvey’s treatment of female

identity relies on a grotesque dynamic that foregrounds disruption, contradiction and excess, which conjures up an aesthetics of the extremes. Firstly, we will probe the sexual politics of the early nineties rock milieu in order to identify the gender context which Harvey had to navigate. Secondly, we will examine how Harvey debunks existing scripts of femininity by putting forward corporeal and lyrical counter-narratives of monstrous female identity, conveyed by a gallery of “monstrous feminine” characters. Finally, through a close analysis of Harvey’s performance of hyper-femininity, we will investigate Harvey’s deployment of gender parody as a grotesque strategy of disruption.

Français

Depuis ses débuts, l'auteure-compositrice-interprète britannique PJ Harvey s'est distinguée tant par son expérimentalisme que par ses multiples virages esthétiques. En tant qu'artiste de rock débutant dans les années 90, Harvey a dû trouver sa voie au sein d'un milieu rock dont les codes masculins pouvaient faire obstacle aux interprètes féminines. Cet article se concentre sur les représentations de l'identité féminine dans les albums *Dry* (1992), *Rid of Me* (1993) et *To Bring You my Love* (1995), à travers les incarnations corporelles de Harvey ainsi que ses personnages de chanson. Il s'agira de démontrer que, chez Harvey, l'identité féminine fait l'objet d'un traitement grotesque qui repose sur une dynamique de désordre et de contradiction conduisant à une esthétique des extrêmes. Tout d'abord, nous sonderons la culture rock du début des années 90 afin d'identifier le discours de genre avec lequel Harvey a dû composer. Ensuite, nous examinerons comment Harvey met à mal les mythes de l'idéal féminin par le biais de deux types de contre-récits grotesques : d'une part l'identité féminine s'incarne dans une galerie de personnages de type « monstrueux féminin », d'autre part, elle apparaît sous les traits d'une hyperféminité outrancière frôlant la parodie de genre.

INDEX

Mots-clés

musique rock, féminité, grotesque, monstruosité, monstrueux féminin, désordre, contradiction, genre, dégoût, transgression

Keywords

rock music, femininity, grotesque, monstrosity, monstrous feminine, disruption, contradiction, gender, disgust, transgression

AUTEUR

Catherine Girodet

est maîtresse de conférences en civilisation anglophone à l'Université de Reims Champagne-Ardenne et membre titulaire du Centre Interdisciplinaire de Recherche sur les Langues Et la Pensée (CIRLEP, EA 4299). Elle est auteure d'une thèse sur la monstruosité et ses modalités grotesques dans la musique des auteurs-compositeurs-interprètes PJ Harvey et Nick Cave. Ses travaux de recherche s'intéressent aux modalités esthétiques du gothique et du grotesque dans la musique rock ainsi qu'aux fluctuations inter-artistiques et interculturelles au sein de la culture populaire. Son approche méthodologique se situe à la croisée des études de musique et culture populaires, des cultural studies et des Gothic studies anglo-américaines. Elle est notamment auteure d'un article sur les empreintes esthétiques du romantisme anglais dans la musique de PJ Harvey, publié dans une anthologie intitulée *_Rock and Romanticism: Post-Punk, Goth, and Metal as Dark Romanticisms* (Palgrave Macmillan US, 2018).

'The Poetics of Sex', Jeanette Winterson (1993): A Reappropriation of Eroticism from a Feminine Perspective

Marion Letellier

PLAN

1. Celebrating the Lesbian Body
 - 1.1. Redesigning the Boundaries of Gender and Sexuality
 - 1.1.1. A Charge against Heterosexist Stereotypes
 - 1.1.2. Gender
 - 1.1.3. Sexuality
 - 1.2. The Song of Sappho
 - 1.2.1. 'An Infinite Variety of Woman'
 - 1.2.2. Textual Echoes
 - 1.3. Lesbian Subjectivity and the Voice of *jouissance*
2. Spectacularising the Lesbian Body
 - 2.1. An Ekphrasis Blurring the Line between the Sacred and the Profane
 - 2.2. Eroticism, Sapphic Vibes and the Depiction of Desire
 - 2.3. Intertextual Resonances with Picasso's Poetic Work
3. Conclusion

TEXTE

Introduction: 'Why Do You Sleep with Girls?'

- 1 Coming from the well-known British feminist writer Jeanette Winterson, this question (Winterson 31) is rather problematic. Yet, these are the very first words of 'The Poetics of Sex', a short story published by Winterson in 1993. Born in 1959, Winterson has been a famous figure in the British literary landscape since the publication of *Oranges Are Not the Only Fruit* in 1985. Winterson came out as a lesbian at the age of sixteen and was forced to leave home. She did odd jobs before attending St Catherine's College in Oxford. In addition to being a writer, Winterson is also a journalist and a broadcaster, as well as a former delicatessen owner, and she has been teaching Creative Writing at the University of Manchester since 2012.

- 2 'The Poetics of Sex' is one of the first short stories written by Winterson. It won the 'Best of Young British Writer' prize in 1993, attributed by the literary review *Granta* which published the short story thereafter. The story was then re-published, first in the collection *The Penguin Book of Lesbian Short Stories* and then in a collection by Jeanette Winterson entitled *The World and Other Places* in 1998. In 1993, Winterson's career was already well-established: her first success, *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985), was followed by *Sexing the Cherry* (1989) and *Written on the Body* (1992), where Winterson wove a close connection between art, love and identity, but also tried to escape the reductive 'lesbian writer' label. The undetermined gender of the narrator means that the reader cannot be sure whether the love story occurs between a heterosexual couple or a lesbian one. If her refusal of writing an openly lesbian piece would bring upon her the wrath of many lesbian critics (Stowers 1998; Pearce 1994), a year later, Winterson had already changed direction and published 'The Poetics of Sex' which was clearly a blazing tribute to lesbianism. Indeed, in the short story Winterson gives a modern voice to the Greek poetess Sappho, modernised under the features of a young twentieth-century woman, as well as to the painter Pablo Picasso, feminised in the character of the female painter Picasso. The spelling 'Sappho' cohabits with 'Sapho', which is the one used by Winterson. I shall use the spellings 'Sapho' when I comment on the fictional character, and 'Sappho' as I refer to the ancient writer. Through the voice of Sapho, Winterson narrates different episodes of the love relationship between the two women and not only draws an extremely poetic image of love, but also charges her piece with political criticism.
- 3 This about-turn can be explained by the growing resentment Winterson felt towards the press. In the 90s, Winterson struggled with a certain number of journalists who focused more on her sexuality than on her work. This phenomenon increased the writer's annoyance at that misplaced obsession with sex, tinged with her irritation with patriarchal, heterosexist and homophobic stereotypes. Her scorn towards such an attitude shows through the sentence 'Under cover of the sheets the tabloid world of lust and vice is useful only in so much as Picasso can wipe her brushes on it' (Winterson 34). If Winterson's intention to put an end to lesbophobic stereotypes is

clearer, her affiliation to feminism and lesbianism remains open to discussion. As outlined in *Written on the Body*, Winterson's position regarding feminism and lesbianism is ambivalent, as Sonya Andermahr reminds us:

She is not a writer whose lesbianism defines her work or whose work is 'by, for and about' women. In this regard, Winterson is not repudiating lesbianism *per se*, merely lesbian identity as a restricting category. She therefore adopts Judith Butler's (2004) theory that identity categories operate as 'regulatory regimes', and follows the practice of many women writers who reject the label 'woman' or 'feminist' writer for similar reasons. (Andermahr 22)

- 4 In this paper, I will explore in further detail the link between the questioning of gender in Winterson's writing and Judith Butler's theories, calling into question the boundaries between the feminine and the masculine and establishing gender as a performance instead of a given fact. Winterson's reception by lesbian-feminist criticism and Gender Studies has been analysed by Sonya Andermahr in her chapter 'Critical Reception' (Andermahr 153–169). Andermahr also acknowledges the possibility to address Winterson's relationship with a lesbian aesthetic tradition while also recognising her ambivalence towards the concept. Winterson rejects any label but answers Virginia Woolf's famous call for woman-centred texts in *A Room of One's Own*, texts in which 'heterosexual masculinity' would not be the major theme. It would therefore seem wiser to read her work in the light of the poet and critic Adrienne Rich's concept of a *lesbian continuum*. Rich attempts to bridge the gap between lesbian and feminist by proposing a political affiliation that will unite women (heterosexual, bisexual, lesbian) in a mutual, woman-focused vision: 'I mean the term *lesbian continuum* to include a range—through each woman's life and throughout history—of woman-identified experience, not simply the fact that a woman has had or consciously desired genital sexual experience with another woman' (Rich 239). Interestingly, Rich articulated this new model of lesbian existence based on a shared female identity the same year Winterson published 'The Poetics of Sex'. This resonance induced the word 'feminine' for the title of this paper in order to reflect this continuum as well as to underline Winterson's connection with what Hélène Cixous called

écriture féminine, a 'simultaneously poetical and political writing that represents the feminine as both an alternative to and a critique of the masculine or phallocentric symbolic order' (Andermahr 24). The meaning given to the noun 'feminine' corresponds fully to the political position of Winterson's text, as Sonya Andermahr states:

'the story is called "The Poetics of Sex" [her emphasis], but it also explores the *politics* of sex. It demonstrates very clearly Winterson's desire to make an ideological as well as a literary intervention in the writing of sex, to appropriate and transform language so it speaks for all subjects, including, especially, women' (Andermahr 134).

- 5 Keeping in mind that a lesbian-feminist reading constitutes one key to Winterson's work but does not exclude many other fascinating aspects, I would like to examine the different facets that contribute to celebrate the lesbian body in her short story. I will first try to understand to what extent Winterson redraws the boundaries of gender and sexuality in order to redefine identity as a fluid notion. A reappropriation of identity and language would hardly be possible without making use of the model of Sappho, 'omnipresent in literature about women loving women' (Marks 356). The presence of the poetess and the island of Lesbos resonates with Winterson's short story both thematically and stylistically and introduces a new space for an infinite variety of Woman' (Winterson 41). By combining the nouns 'variety' and 'Woman', as well as using a capital letter, Winterson highlights the ambiguity of a generic term that ought to refer to a spectrum rather than a homogenous category. The importance of plurality echoes the feminist visions of Hélène Cixous, Luce Irigaray as well as Monique Wittig, who reject fixed categories and remind us it does not make any sense to address 'the' lesbian when only plurality characterises them. The language that articulates these elements will be compared to Cixous' *écriture féminine*; I shall examine how the liberation of language, lesbian subjectivity and sexuality work hand in hand: 'The privileging of Lesbian subjectivity and Lesbian sexuality makes for new images, new language, new space' (Wolfe 32).
- 6 Winterson's representation of the lesbian body is complexified by pictorial intertextuality. The writer's deep interest in art stretches out to the work of Pablo Picasso who is present throughout the text.

In order to build an irreducible, powerful and non-conventional piece of work that definitely makes its contribution to the lesbian canon, Winterson merges the polymorphous and polysemic lesbian body with poetic and pictorial art and therefore undertakes to spectacularise the lesbian body.

1. Celebrating the Lesbian Body

1.1. Redesigning the Boundaries of Gender and Sexuality

- 7 In the short story, Jeanette Winterson invites the reader to question categories that they might tend to perceive as fixed. Different strategies contribute to this critique of normative gender roles and a heterosexuality conceived as compulsory: ‘Winterson’s charge echoes Butler’s theory, according to which “sex (biological bodies), gender (cultural attributes) and sexuality (desire and orientation) are not causally linked, natural and innate categories but rather produced in and through discourse and “performativity”’ (Andermahr 73). Her text directly addresses heterosexism, which alludes to discrimination or prejudice against non-heterosexual people based on the belief that heterosexuality is the only normal and natural expression of sexuality, and conveys a new reflection about the reader’s conceptions of gender and sexuality.

1.1.1. A Charge against Heterosexist Stereotypes

- 8 The most obvious signs of Winterson’s critical position towards heterosexism appear in eight questions, isolated from the body of the text and interspersing the short story. All these questions are ‘headings which demonstrate the crass and prurient attitude of mainstream culture to lesbian couples’ (Andermahr 133). Winterson’s irony is perceptible in ‘What Do Lesbians Do in Bed?’ (Winterson 34), ‘Why Do You Hate Men?’ (Winterson 38) or ‘Were You Born a Lesbian?’ (Winterson 36). Another extract shows how Winterson amplifies some homophobic and heterosexist stereotypes as to turn them around: ‘The world is full of blind people. They don’t see Picasso and

me dignified by our love. They see perverts, inverters, tribades, homosexuals. They see circus freaks and Satan worshippers, girl-catchers and porno turn-ons. Picasso says they don't know how to look at pictures either' (Winterson 37). While this enumeration reflects the very old vision of homosexuality as perversion from a strict religious point of view, the absence of coherence within the segments shows the absurdity of such definition of lesbianism. It therefore encourages the reader to reexamine a stereotyped view of lesbian relationships. The comparison between the 'circus freaks', referring to the deformed/abnormal people who used to be exhibited in fairs, and the 'porno turn-ons', reducing sex between two women to a means to stimulate men's pleasure, can hardly be explained. This simplistic juxtaposition and the semantic gap between the segments highlight the limits of this attitude towards lesbianism: lesbianism cannot assume this degrading accumulation that does not consider love within a lesbian relationship. Winterson uses stereotypes as well as religious censorship as a starting point in her comparison between lesbian desire and art, as will be seen below.

1.1.2. Gender

- 9 Winterson challenges the reader's conception of feminine and masculine traits on other levels in the short story. In the very first sentence, Winterson introduces Picasso, a female painter directly inspired from the male artist Pablo Picasso: 'My lover Picasso is going through her Blue Period' (Winterson 34). Winterson shows us that a female character can easily use a masculine name, even the name of an artist reputed for his manhood. This assimilation blurs the picture the reader may have of the character: Picasso, as well as the love relationship between her and Sapho, will resist formal categorization.
- 10 It can be added here that a certain masculinisation is at work in Winterson's metaphoric network. The web of signifiers is very rich and often associates the two women with masculine elements. Sapho thus describes Picasso: 'Squat like a Sumo' (Winterson 31). Winterson not only uses masculine signifiers for feminine signified, she chooses signifiers sometimes extremely distant from a feminist perspective: the allusion to a sumo pertains to an aesthetics of excess, present throughout the whole short story, but also shows how Winterson makes sure to feminise a figure who, usually, can hardly be associated

with women at all since sumo matches have always irrevocably rejected women. Another image is part of this important extended metaphor: 'My bull-lover makes a matador out of me' (Winterson 34). Through a play-on-words between 'bull-lover' and 'bulldozer', Winterson compares Picasso to a bull, not the least virile of animals, and Picasso to a matador: Winterson's poetics emerges from a puzzling combinatory logic. As other elements reinforce Picasso's feminine traits, we can see how Winterson forges a space where the feminine and the masculine are no longer divided.

1.1.3. Sexuality

- 11 Some questions not only address the fixity of gender roles attributed to lesbianism from a heteronormative perspective but also tackle the question of sexuality. Analysing the question '*Which One of You Is the Man?*' (Winterson 32), Sonya Andermahr reminds us that 'as the story unfolds, Winterson confounds the assumptions behind such questions by thoroughly blurring the boundaries between masculine and feminine roles and referents. In the continuous interchange of sexual roles, identity becomes performative rather than fixed' (Andermahr 133). Other questions mirror the difficulty to consider sexual intercourse without a penis penetration: '*Don't You Find There's Something Missing?*' (Winterson 41). Winterson never gives a formal answer to the superficial questions because questioning the sexual choices and practices of Sappho and, more widely, of all lesbians, cannot define lesbianism. Instead, she disrupts fixed categorization and proposes reversibility of the object and the subject, and of the role-play: on the one hand, representations of lesbian sex tend to be assimilated to role-play, which can imply a masculine-feminine couple, one woman being 'butch', the other being more 'feminine'. On the other hand, equality prevails in other representations where both women are feminine and attracted by the female body. In that case, similarity is at the heart of such mirror-relationships. These representations cohabit in Winterson's text:

She circles me and in her rough-made ring I am complete. I like the dressing up, the little jackets, the silk tights, I like her shiny hide, the deep tanned leather of her. It is she who gives me the power of the sword. I used it once but when I cut at her it was my close fit flesh

that frilled into a hem of blood. She lay beside me slender as a horn.
Her little jacket and silk tights impeccable. (Winterson 31–32)

- 12 The assimilation of Picasso to a bull and that of Sappho to a matador is an example of sexual postures and contradicts the idea of likeness between the two lovers. Yet, Winterson shows how easily these roles reverse with ‘we shall be husbands to each other as well as wives’ (Winterson 40) and how multiple role-play becomes compatible with a mirror-like relationship: ‘Who’s on top depends on where you’re standing but as we’re lying down it doesn’t matter’ (Winterson 53). The possible confusion between the two women indicates how their relationship combines the two most popular visions of lesbianism: role-play and similarity. The exploration of the lesbian body in the text implies a new fluidity but also draws back on a well-known figure, as will reveal the presence of Sappho.

1.2. The Song of Sappho

1.2.1. ‘An Infinite Variety of Woman’

- 13 In order to shape the lesbian canon, Winterson not only redraws the boundaries between the feminine and the masculine, but she also proposes a poetics which draws on intertextual and artistic sources. The most obvious reference is probably that of Sappho, a key figure for any lesbian-feminist writer. If Winterson has her heart set on paying her tribute to Sappho, it might be because the representation of the poetess has been particularly damaged. In the chapter ‘Lesbian Intertextuality’, Elaine Marks discusses her omnipresence in a fictitious and non-fictitious feminine corpus and reminds us of the fragmentation and the distortion of the poetess’ work:

A confusion of facts, a profusion of semantic and phonemic connotations emanates from and surrounds the name. The small, ugly, lewd nymphomaniac and the beautiful poetess and muse coexist in the mind of the contemporary reader. They are part of a fragmented tradition through which we can formulate the outlines of a myth intended, like so many others, to domesticate woman’s sexuality as well as, in this particular case, her relation to language. (Marks 356)

- 14 Winterson seems to reconsider the poetess aside from twisted representations. She does not immediately mention her name but the reader soon learns that both women are artists: 'We are quick change artists we girls' (Winterson 32). With many monosyllabic words and the absence of punctuation, Winterson introduces the two women's status in a very dynamic way. The use of a doubling subject and an informal structure with 'we girls' adds a strong oral dimension to the sentence and echoes how Winterson very often conveys a spoken form in her writings. Other passages allow us to clearly link the character Sappho to the Greek poetess: 'I like to be a hero, like to come back to my island full of girls carrying a net of words forbidden to them. Poor girls, they are locked outside their words just as the words are locked into meaning. Such a lot of locking up goes on the Mainland but here the doors are always open' (Winterson 39). These forbidden words have a double meaning. Sappho was known for teaching the women around her to develop their artistic flair by mastering language and by practicing dancing, singing and music. Just as Sappho aimed at bringing art to the women living with her on Lesbos, so Winterson seems to revive a fresh and renewed language, the only language that can speak for the unconventional lesbian love and the plurality that characterises it: 'On this island where we live, keeping what we do not tell, we have found the infinite variety of Woman. On the Mainland, Woman is largely extinct in all but a couple of obvious forms. She is still cultivated as a cash crop but is nowhere to be found growing wild' (Winterson 40–41). The opposition between these two types of women reflects the absurdity of reducing women to a fixed category. The re-establishing of plurality is at the very heart of feminist demands and the opposition between domestication and wildness can easily be related to eco-feminism. The Mainland geographically differs from the island, but it mainly embodies heterosexuality hegemony and the domination of the masculine, as opposed to Lesbos, on which lesbian women lived shielded from this reign, and in absolute freedom. If Sappho intersperses thematically the short story, she also does so on a more intertextual level, as a glimpse of her poetry will reveal.

1.2.2. Textual Echoes

- 15 The intertextuality with the poetess is even more striking if we take a look at her work:

Stars around the fair moon	My tongue is broken. A delicate fire
hide away their radiant form	runs under my skin, my eyes
whenever in fullness she lights	see nothing, my ears roar,
the earth... (Sappho 45)	cold sweat (Sappho 44)

- 16 The stanza on the left shows how cosmic elements, blended in a harmonious and fluid prose, praise the figure of the loved one, who shines beyond compare. The beloved woman is likened to light through an unusual association of verb and complement ('she lights the earth'). Such hyperbolic elevation resonates with the extract 'As she walked the world froze up behind her' (Winterson 44), itself echoing the fairy tale *The Snow Queen* by Andersen. The second stanza, excerpted from another poem, appeals to a common antithesis between heat and cold in order to convey intensity of feeling. As will be developed further on, Picasso is characterised by an antithetic and symbolical association between red and blue. Winterson calls upon a similar intensity, referring to courtly love and to its allegorical treatment in *Le Roman de la Rose* and echoing the *Song of Solomon*¹: 'Hang on me my darling like rubies round my neck. Slip onto my finger like a ring. Give me your rose for my buttonhole. Let me leaf through you before I read you out loud' (Winterson 44). Both Winterson and the author of *The Song of Salomon* exalt a sensual association between natural elements (mineral, liquid, vegetal) and body parts in order to sublimate the female body. The fragments written by Sappho are numerous and cannot all be discussed, but many show a frequent and direct address to the figure of the loved one.
- 17 A glimpse at Renée Vivien's translation reveals an even more striking correspondence between Winterson and Sappho:

Mais elle a connu la grave volupté,
L'effroi de l'amour et l'effort des chimères...

Une nuit, j'ai bu, d'un baiser irrité,
Ses lèvres amères. (Vivien 66)

- 18 This extract brings us very close to 'The Poetics of Sex': 'When she turned round I kissed her ruby mouth and took a sample of her sea blue eyes. She was salty, well preserved, well made and curved like a wave' (Winterson 34). In a very condensed space, we recognise the association between the lips, the kiss and the liquid. I deliberately quoted Vivien and not Sappho because it is an interesting case of reappropriation through translation. Vivien is known to have relied on the original and to have drawn inspiration from the scattered fragments in a very personal way. This stanza is a perfect example since Sappho simply did not write these words. The resonance therefore also connects Winterson directly to Renée Vivien.
- 19 Winterson blurs the boundaries between the feminine and the masculine codes but also plays with literary codes: her piece is defined as a short story but its poetic saturation draws it close to a 'play-poem', an expression used by Virginia Woolf, a writer Winterson knows deeply and values very much in order to characterise *The Waves* (1931). This piece corresponds less to a novel than to a long fragment of poetic prose. Similarly, the poetic saturation present in Winterson's short story brings it closer to a prose poem than to a short story.
- 20 Literary experimentation in Winterson and Sappho's works respectively reflect the primordial function of language in both women's lives. Winterson closely follows Sappho since the Greek poetess represents a pivot between artistic creation and romantic/sexual relationship. Winterson's short story amplifies this correspondence between romantic/sexual experimentation and literary experimentation, which brings me to explore the exaltation of *jouissance* through feminine writing.

1.3. Lesbian Subjectivity and the Voice of *jouissance*

- 21 In order to make her contribution to the lesbian canon, Winterson wrote lesbian desire and *jouissance* with a corrosive language. Drawing on lesbian and feminist criticism, I use the term as a

synonym for aesthetic and sexual pleasure and not with its Lacanian subtext. *Jouissance* was further theorised by Hélène Cixous and others in their writings on *écriture féminine* (Cixous 885), which gave a feminist turn to Barthes' 'texte de jouissance' (Barthes 54) as they connected feminine writing with the female body and female sexuality. Although Winterson claims that it is literature that influences the critique and not the other way round, her affiliation with Cixous' call for a new voice from women and for women, *écriture féminine*, is anchored in her work. Cixous thus characterised this voice in 1975:

A woman's body, with its thousand and one thresholds of ardor—once, by smashing yokes and censors, she lets it articulate the profusion of meanings that run through it in every direction—will make the old single-grooved mother tongue reverberate with more than one language. [...] Why so few texts? Because so few women have as yet won back their body. Women must write through their bodies, they must invent the impregnable language that will wreck partitions, classes, and rhetorics, regulations and codes, they must submerge, cut through, get beyond the ultimate reserve-discourse. (Cixous 885)

- 22 In keeping with Cixous' injunction, Winterson wrote 'The Poetics of Sex' almost as a sexed body:

She rushes for me bull-subtle, butchering at the gate as if she's come to stud. She bellows at the window, bloods the pavement with desire. [...] I know the game. I know enough to flick my hind-quarters and skip away. I'm not a flirt. She can smell the dirt on me and that makes her swell. That's what makes my lithe lover bulrush-thin fat me. How she fats me. She plumps me, pats me, squeezes and feeds me. Feeds me up with lust till I'm as fat as she is. We're fat for each other we sapling girls. We neat clean branching girls get thick with sex. (Winterson 31)

- 23 The organic body engulfs the text with its materiality and with the sexual contact between the two women. Through a dense and poetic language, Winterson expresses the urgency of desire and the swiftness of the lovemaking with the salience of alliterations and assonances, of monosyllabic words and of verbs of motions. The enumera-

tion of direct transitive verbs also catches the reader's attention. Directly referring to touching, they express the pleasure felt with organic feeding metaphors for hand penetration. This profusion of transitive verbs shows the role-play between the women and the division between the subject and the object. And yet, none of these actions involve any form of dominion, as they tend to with heterosexual intercourse. Never answering the journalists' questions in the short story, Winterson writes lesbian sex as an interaction which is both vegetal and animal, subtle and violent, sacred and profane, irreducible to one or the other. The role-play I mentioned is nuanced by a certain number of first-person active verbs, showing that both women are equally active in this lovemaking. Such depiction of lesbian desire echoes Teresa de Lauretis and Elaine Marks' wish for a detonating vibrant lesbian language:

In a superb essay tracing the intertextual weave of a lesbian imagination throughout French literature, the kind of essay that changes the landscape of both literature and reading irreversibly, Elaine Marks proposes that to undomesticate the female body one must dare reinscribing it in excess—as excess—in provocative counterimages sufficiently outrageous, passionate, verbally violent, and formally complex to both destroy the male discourse on love and redesign the universe. (Lauretis 149)

- 24 Winterson's text can be read precisely through such aesthetics and political intention. Other images, perhaps at first unsettling, confirm the will to break free from all categorization, gender-wise as well as literary-wise, in order to reclaim feminine eroticism: 'She mixed an ochre wash before taking me like a dog my breasts hanging over the pillow' (Winterson 34).
- 25 The depiction of dire desire is reinforced here by the absence of punctuation and shows the inseparability of desire and art, both objects of experimentation in Winterson's work. Celebrating the lesbian body involves redefining feminine-masculine boundaries, weaving sapphic intertextuality through the text as well as exalting a blazing voice of *jouissance*, but it also means binding lesbian desire and art together.

2. Spectacularising the Lesbian Body

26 In her depiction of the lesbian body, Winterson has often compared sapphic love to art itself. In a way, it can be considered as an *artificial* form of love because it is not ‘natural’, meaning it does not serve humankind reproduction. Art for art’s sake and love for love’s sake are not very different from this perspective: both exist without a pre-established purpose. The profusion of textual and pictorial references turns the short story into an artistic palimpsest and, by extension, erects lesbianism as irreducible. Many texts shine through ‘The Poetics of Sex’ but I choose here to focus on the connection with Pablo Picasso. As previously mentioned, the female character of Picasso is inspired from the Spanish painter and sculptor who spent most of his life in France. On an onomastic level, Winterson may also have associated Sappho and Picasso because the two names mirror each other, ‘Sappho’ echoing ‘Picasso’ to some extent. I will first analyse how the multiple *ekphrasis*, that is a vivid description of an artwork, contributes to blurring the line between the sacred and the profane in the text. The presence of several well-known periods in Picasso’s work is interwoven with an erotic sapphic dimension that gives more depth to the depiction of desire in the short story. Finally, I will explore the poetic intertextuality between Winterson’s vibrant and poetic prose and Picasso’s notebooks and his sensual surrealist prose.

2.1. An Ekphrasis Blurring the Line between the Sacred and the Profane

27 In the short story, a multiple *ekphrasis* brings the Spanish artist back to life. As the reader discovers the first lines of the text, they can identify a reference to Picasso’s Blue Period with ‘My lover Picasso is going through her Blue Period’ (Winterson 31). This period is named after the colour that prevails in Picasso’s paintings from 1901 to 1904, a period marked by melancholy and introversion for the artist, with blue monochromes such as *Blue Nude* (1901) or *Lady at Eden Concert* (1903), *Tête de Femme* (*Head of a woman* 1903) on display at the

Met Museum². These paintings are arch-illustrations of the Blue Period, which critics often associate with deploring misery, hunger and loss. In that sense, it corresponds to the dryness of artistic moderation and sexual chastity: 'I picked you up and carried you to the bed dusty with ill-use. I found a newspaper under the sheets advertising rationing' (Winterson 35). Winterson deeply poeticises this period in the text:

'The blue that runs through her is sanguine. One stroke of the knife and she changes colour. Every month and she changes colour. Deep pools of blue silk drop from her. I know her by the lakes she leaves on the way to the bedroom. Her braces cascade over the stair-rail, she wears earrings of lapis lazuli which I have caught cup-handed, chasing her *déshabillée*' (Winterson 32).

- 28 We notice here how Winterson creates a sense of movement to render a liquefaction process. Verbs introducing a sense of movement are omnipresent throughout the extract, as show 'run', 'changes', 'drop', 'leaves', 'cascade' and 'chasing'. The salience of monosyllabic words and the absence of logical connectors make the sentences flow in a melodious prose. The alliterations in [k] ('stroke'- 'silk'- 'lakes'- 'cascade'- 'caught cup-handed') and the assonances in [ei] ('changes'- 'lakes'- 'braces cascade'- 'cup-handed'- 'chasing') reinforce the falling of the water, hyperbolically depicted with 'deep pools' and 'lakes'. Winterson suppresses the boundaries between the elements by merging water and fabric ('pools of blue silk', 'her braces cascade'). The surrealistic character of these expressions comes from the absence of any comparison tool, as well as a semantically destabilising combination between the subject and the verb ('her braces cascade'), between the nouns and their complements ('earrings of lapis lazuli') or between the verb and its complement ('I have caught cup-handed'). This destabilisation is complete with the reference to the French word '*déshabillée*'. Winterson does not refer to the anglicised version of this term, which would be 'dishabille', but introduces a sense of oddness by using a foreign word without using italics. The English reader identifies '*déshabillée*' as a noun but it could also correspond to an adjective because of its agreement (as the last syllable, which includes a feminine ending, suggests). In a very short abstract, Winterson therefore conveys a

complex expression of liquefaction that conveys the elusiveness of Picasso.

- 29 However, Winterson's short story is not monochrome: the reappropriation of the Blue Period is reinforced with many references to Picasso's Rose Period. Between 1904 and 1906 or so, a renewal distinguishes Picasso's paintings and reaches towards colour, life and movement, as in his *Arlequin and Acrobats* series or even in *The Actor* on display at the Met Museum³. The name 'Rose Period' is actually composed of many shades of ochre, verging on the red in Winterson's text: 'In the past her periods have always been red. Radish red, bull red, red like rose hips bursting seed. Lava red when she was called Pompeii' (Winterson 31). Once again, the enumeration lifts the reader from the ground thanks to a combination of monosyllables, sound repetitions and quite surrealistic associations. The blue colour is soaked with the aquatic imagery poeticised by Winterson, whereas the ochre colours, from the play-on-word with 'Period', are associated with blood, that is, with a vital fluid and with the source of original energy. This reappropriation explains the liberty Winterson takes with the Blue and Rose Periods and reveals the meaning of her poetics: Winterson's poetics of sex means the assimilation of the sacred (blue) and of the profane (rose), of spiritual love and of raw carnal pleasure, losing all negative connotation since this cohabitation harmonises and poeticises sapphic sexual relations.
- 30 The scene by the seaside in the text also echoes Picasso's brushstrokes: 'We were by the sea yesterday and the sea was heavy with salts so that our hair was braided with it. There was salt on our hands and in our wounds where we've been fighting. [...] The rocks were reptile blue and the sky that balanced on the top of the cliffs was sheer blue' (Winterson 33). The poetic dimension in this passage also brings the reader back to Picasso, who associated Mediterranean inspiration with different mythological, pastoral, bacchanal elements, as well as to Arcadian themes conveying a great zest for life. The *Baigneuses* series is composed of paintings representing groups of women (sometimes two women) by the seaside or bathing. *Deux Femmes courant sur la plage* (*Two Women Running on the Beach*, 1922) skilfully illustrates the sense of freedom associated with this type of landscape⁴. Winterson not only uses this multiple ekphrasis in order to transform the lesbian body into an extremely sensual and

poetic vision, she also clearly draws on the depiction of sapphic desire in Picasso's work in order to eroticise the relationship between Sappho and Picasso.

2.2. Eroticism, Sapphic Vibes and the Depiction of Desire

- 31 Picasso's *ekphrasis* goes even further if we remember that the erotic dimension in Picasso's work has been widely commented since it is almost omnipresent in the painter's work. Picasso's relationship with women is known to be quite ambivalent. On the one hand, Picasso tends to sanctify, almost deify, women. On the other hand, they are sometimes assimilated to much less dignified figures (in his *Minotauromachie* paintings, women become the targets of violence). Picasso was always keen on painting women's pleasure, and these representations include a eulogy of sapphism. The painting of scenes of lesbianism is a turning point in the 1904-1905 years. Furthermore, many erotic drawings are contemporary with the Blue Period, which echoes the collocation between sacred and profane art. Two of his most famous erotic watercolours are a case in point: the female nudes *Les Deux amies* (*Two Friends* 1904) and *Deux figures et un chat* (*Two Figures and a Cat* 1903).
- 32 The sensual poetry of those watercolours vividly illustrates different extracts from the short story: 'I think it right to kneel and the view is good. She does perform miracles but they are of the physical kind and ordered by her Rule of Thumb to the lower regions. She goes among the poor with every kind of salve unmindful of reward. She dresses in blue she tells me so that they will know she is a saint and it is saintly to taste the waters of so many untried wells' (Winterson 31). The sacred dimension is immediately balanced with a profane innuendo, a distinctive feature in Winterson's poetics.

2.3. Intertextual Resonances with Picasso's Poetic Work

- 33 Finally, a more surprising type of reference links Winterson to Picasso. In 1935, the painter was deeply affected by his break-up with his partner, Olga. Unable to paint, he wrote poetry in French and in

Spanish. Given the fact that most of his poems have been translated into English and that Winterson knows the painter's work very well, it is very likely she has read them. The omnipresence of colours in the short story echoes of course different paintings by Picasso, but it is worth noticing that painting and colours are also very important themes in his poems: 'A paint jar overturns the blanket soaked in red' (Picasso 1999, 66). Another fragment from Picasso's poetry reveals an even more striking kinship between the two artists' proses:

the smooth silk of her body lunges at the nacre and the sword hilt
thrust into the honey bun of where she dances – the refrain that
makes the jasmine twinkle on the vine sings of a light that blows in
from the garden warm with love and with a pinch of blue that
dangles from the grapes – the rosy evening flavor whistles up its
snail shells in its arms it rocks a drop of dew erupting in the
lambkin's fleece. (Picasso 2004, 28)

- 34 Here, the brisk flow of words is carried through verbs of movement, light and sound, such as 'lunges at', 'thrust', 'twinkle' or 'whistle', as well as the line breaks. This harmonious rhythm is relayed by a direct association of organic substances and poeticised colours that compose the sensuality of both Picasso's and Winterson's poetic prose. Whether it is conscious or not, the intertextuality between the two writers is real. Winterson's writing echoes Picasso's fluid and freed writing, sensual prose emancipated from punctuation and uncoiling in an unbridled rhythm. Picasso's notebooks resonate with Winterson's prose sometimes very closely: 'the light paving with its blood the hour-glasses' (Picasso 2004, 28). This expression strangely mirrors the expression 'bloods the pavement with desire' (Winterson 31). It is also fascinating to read in Picasso's work 'mocking at the rose the dagger that thrusts its colour' (Picasso 2004 22) when we think of the extract from 'The Poetics of Sex': 'The blue that runs through her is sanguine. One stroke of the knife and she changes colour' (Winterson 32). Both artists go deep into the juxtaposition of the elements in order to offer a lightning dynamic, a poetics that exalts senses and sublimates vital energies. It is through this shift between body and art that the reader can observe how lesbian eroticism is equated with an irreducible piece of art.

3. Conclusion

- 35 In order to show the richness of Winterson's text, I chose to focus on the elements that seemed most prominent, even though many others could have been interesting to study. In order to highlight the *jouissance* that is part of lesbian sex, Winterson invites the reader to celebrate the eroticism of the lesbian body in a very condensed text. In order to assert this body, Winterson does not hesitate to challenge all sorts of boundaries, including the limits between the feminine and the masculine. This exaltation of the lesbian body answers Cixous' call for an *écriture féminine*, a writing shattering censorship and the binary system associated with patriarchy. The reappropriation of the figure of Sappho confirms the place of the short story in the lesbian canon.
- 36 Winterson's project extends as she spectacularises the lesbian body, transforming it into a magnificent piece of art. To convey its energy, she calls upon the painter Pablo Picasso. Sharing his vision according to which art should not be censored but should express sexuality in all its violence and poetry, Winterson writes an ekphrasis that gives life again to the different periods that compose Picasso's pictorial work. The equation between the two artists is pushed further by the textual connection between them, rendering desire in blasting and synaesthetic fragments.
- 37 The density of the text certainly encourages further study of Winterson's work. The comparison between the profane and the sacred in the short story hints at Athena's birth, born out of her father's head, and representing, like Jesus' birth, a symbol for 'unnatural' birth. As some people still consider homosexuality as unnatural, Winterson gladly reminds us that our culture is filled with patterns that are accepted, yet not valid from a biological point of view. She is not afraid to borrow from pagan sources as well as biblical sources. The text is very much pervaded with the *Song of Songs*, but also alludes to the Four Evangelists. The presence of Saint Mark and his lion links the text to Saint Jerome⁵, as well as to Arthurian sources, such as *Yvain, the Knight of the Lion*, and, one of Winterson's favourite sources, *Perceval, the Story of the Grail*. In a reduced space, Winterson shows the intensity and the complexity of the love rela-

tionship between Sappho and Picasso. By alluding to ancient sources with renewed words, she uses a language which is unconventional and powerful enough to express the lesbian *jouissance*, and thus magnificently contributes to erect the lesbian canon.

BIBLIOGRAPHIE

ANDERMAHR Sonya, *Jeanette Winterson*, London: Palgrave Macmillan, 2009.

BARTHES, Roland, *The Pleasure of the Text*, trans. Richard Miller, New York: Hill & Wang, 1975.

CIXOUS, Hélène, 'The Laugh of the Medusa', *Signs*, trans. Keith Cohen & Paula Cohen, Chicago: The University of Chicago Press, 4.1- (1976): 875–893.

GRICE, Helena & WOODS, Tim, 'Reading Jeanette Winterson Writing', 'I'm telling you stories': *Jeanette Winterson and the Politics of Reading*, Amsterdam: Rodopi, 1998, 1–12.

IRIGARAY, Luce, 'Ce sexe qui n'en est pas un', *Le Corps des femmes*, Les Cahiers du Grif, Paris: Éditions Complexe, 1992, 57–68.

LAURETIS de, Teresa, 'Sexual Indifference and Lesbian Representation', *The Lesbian and Gay Studies Reader*, H. Ablove, M. A. Barale, D. M. Halperin (eds.), New York/London: Routledge, 1993, 141–158.

MARKS, Elaine, 'Lesbian Intertextuality', *Homosexualities and French Literature*, G. Stambolian & E. Marks (eds.), Ithaca: Cornell University Press, 1979, 353–377.

MÖSSINGER, Ingrid, *Picasso et les femmes*, Cologne: DuMont, 2002.

PEARCE, Lynne, *Reading Dialogics*, London: Edward Arnold, 1994.

PICASSO, Pablo, *Collected Writings*, trans. Carol Volk & Albert Bensoussan, New York: Abbeville Press, 1989.

PICASSO, Pablo, *Excerpts from The Burial Of The Count Of Orgaz & Other Poems*, trans. Jerome Rothenberg & Pierre Joris, Ubuclassics, 2004.

SAPPHO, *A New Translation of the Complete Works*, trans. Diane J. Rayor & André Lardinois, Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

RICH, Adrienne, 'Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence', H. Ablove, M. A. Barale, D. M. Halperin (eds.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York/London: Routledge, 1993, 227–254.

ROTHENBERG, Jerome, *A Paradise of Poets, New Poems and Translations*, New York: New Direction Books, 1999.

STOWERS, Cath, 'The Erupting Lesbian Body: Reading Written on the Body as a Lesbian Text', 'I'm telling you stories': *Jeanette Winterson and the Politics of Reading*, Amsterdam: Rodopi, 1998, 89–101.

The Bible. Authorized King James Version, Oxford: Oxford University Press, 1998.

VIVIEN, Renée, *Sapho*, Cassaniouze: ErosOnyx, 2009.

VORAGINE, Jacques de, *La légende dorée*, Seuil, 1998.

WINTERSON, Jeanette, 'The Poetics of Sex', *The World and Other Places*, London: Vintage, 1999, 31–45.

WOLFE, J. & PENELOPE, Julia, Introduction, *Sexual Practice, Textual Theory: Lesbian Cultural Criticism*, Oxford: Blackwell, 1993, 2–38.

WOOLF, Virginia, *A Room of One's Own*, Oxford: Oxford University Press, 1992.

Paintings

PICASSO, Pablo, *Tête de femme*, 1903. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489645> last accessed on 22nd July 2022.

PICASSO, Pablo, *Deux figures et un chat*, 1903, Catalogue de l'exposition 'Bleu et rose' du Musée d'Orsay, Paris : Hazan, 2018.

PICASSO, Pablo, *Les Deux amies*, 1904, Gary Tinterow, 'Master drawings by Picasso', Cambridge MA: Fogg Art Museum, 1981.

PICASSO, Pablo, *L'Acteur*, 1904–5, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488690> last accessed on 22nd July 2022.

PICASSO, Pablo, *Deux femmes courant sur la plage*, 1921, <https://www.museepicassoparis.fr/fr/deux-femmes-courant-sur-la-plage> last accessed on 22nd July 2022.

NOTES

1 'Thy cheeks are comely with rows of jewels, thy neck with chains of gold' (*The Bible*, Song of Sol., 1.10), 'Thy two breasts are like two young roes that are twins, which feed among the lilies' (Song of Sol, 4.5), 'His hands are as gold rings set with the beryl: his belly is as bright ivory overlaid with sapphires./ His legs are as pillars of marble, set upon sockets of fine gold' (Song of Sol., 5.14–15).

2 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489645> (last accessed on 22nd July 2022).

3 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488690> (last accessed on 22nd July 2022).

4 <https://www.museepicassoparis.fr/fr/deux-femmes-courant-sur-la-plage> (last accessed on 22nd July 2022).

5 The Evangelist Saint Mark is symbolised by a generally winged lion with an aureole. The wings and the halo allude to spiritual elevation and holiness. The symbol of the lion links Saint Mark to many representations of Saint Jerome. This Church Father was celebrated for his major contribution to the

Vulgate, the Catholic Church's officially promulgated Latin version of the Bible. In the 13th century, Jacobus de Voragine imagined the lives of saints in the *Golden Legend*, and he depicted Saint Jerome saving a lion that was injured from a thorn stuck in one of his paws. After the episode, the lion remained on the side of Saint Jerome, who is therefore commonly represented with a lion lying at his feet. The sacred attributes that characterize the lion of Saint Mark differentiate him from the lion of Saint Jerome. The *Golden Legend* is a compilation of various texts and assimilated pagan sources in order to constitute what could be considered as a Christian mythology. Through the symbol of the lion, Winterson therefore uses two religious representations to unite a strictly sacred figure and one tainted with paganism (Voragine 627).

RÉSUMÉS

English

Is there such thing as a lesbian canon? Since the poetic works of Sappho, many pieces have celebrated love between two women and constituted a tradition far from being entirely known. Among this literary tradition, it seems inevitable to discuss the work of a writer who has contributed to laud lesbian desire to a great extent. Jeanette Winterson has been a well-established English figure since the publication of *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985), *The Passion* (1987), as well as *Sexing the Cherry* (1989). Yet it is a less famous piece that I shall consider here. In the short story 'The Poetics of Sex', Winterson proposes a complex reappropriation of eroticism from a feminine point of view. In order to make her contribution to the lesbian canon, Winterson celebrates the lesbian body by resuscitating the voice of the ancient Greek poetess Sappho, modernised under the features of a twentieth-century young writer. Intertextual roots intertwine in the text as Winterson also makes use of the figure of the painter Pablo Picasso, feminised under the traits of a female painter named Picasso, and thus spectacularises this lesbian body, emerging from the short story as an irreducible piece of art.

Français

Existe-t-il un canon lesbien? Depuis l'oeuvre poétique de Sappho, de nombreux textes célèbrent l'amour entre deux femmes et constituent une tradition encore méconnue à maints égards. Dans le cadre de cette tradition il paraît inévitable de s'intéresser à l'oeuvre d'une écrivaine qui a indubitablement contribué à louer le désir lesbien. Jeanette Winterson est une autrice anglaise de premier plan depuis la parution de *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985), *The Passion* (1987), et de *Sexing the Cherry* (1989). Toutefois, ce présent article examine un texte moins connu. Dans la nouvelle «

Poetics of Sex », Winterson propose une réappropriation complexe de l'érotisme d'un point de vue féminin. Sa contribution au canon lesbien et sa célébration du corps lesbien passent par le choix de ressusciter la voix de la poétesse de la Grèce antique, Sappho, ici actualisée sous les traits d'une jeune autrice du XX^e siècle. Le texte repose sur un entrelacs de racines intertextuelles puisque Winterson convoque également la figure de Pablo Picasso qui, dans la nouvelle, devient une artiste peintre nommée Picasso, ce qui spectacularise ce corps lesbien, lequel prend la forme d'une oeuvre d'art irréductible.

INDEX

Mots-clés

Winterson Jeanette, jouissance érotisme, intertextualité, corps lesbien, genre, ekphrasis, Picasso Pablo, Sappho, féminisme

Keywords

Winterson Jeanette, jouissance, eroticism, intertextuality, lesbian body, gender, ekphrasis, Picasso Pablo, Sappho, feminism

AUTEUR

Marion Letellier

has been teaching English at Nantes University at the Faculty of Psychology since 2020. She has studied the feminist dimension in the works of Jeanette Winterson as well as its link with self-reinvention and narrative therapy. In her thesis, entitled *Translating the Reappropriation of Emotions in The World and Other Places by Jeanette Winterson* (2020), she studied Winterson's collection of short stories from the perspective of translation studies. Aside teaching at Nantes University, she also leads translation workshops in secondary schools. She conducts experiments combining Psychology and Translation Studies at the Faculty of Psychology in order to study emotional commitment and the practice of translation.

Plus qu'un simple jeu : quelques conséquences du jeu vidéo sur l'objectification de la femme

Elisa Sarda et Clémentine Bry

PLAN

1. L'objectification
 - 1.1. L'objectification de la femme
 - 1.2. Les conséquences négatives de l'objectification de la femme
 - 1.3. Objectification et médias
 - 1.4. La représentation des personnages féminins dans les jeux vidéo
2. Que sait-on actuellement de la relation entre jeux vidéo et sexisme ?
 - 2.1. Les études expérimentales
 - 2.2. Conclusion sur les études expérimentales
 - 2.3. Les études corrélationnelles et longitudinales
 - 2.4. Conclusion sur les études corrélationnelles et longitudinales
3. Conclusion

TEXTE

L'inégalité entre les hommes et les femmes aujourd'hui

- 1 Aujourd'hui, nous entendons de plus en plus de phrases telles que « les hommes et les femmes sont égaux », « les stéréotypes de genre sont vraiment dépassés » ou encore « aujourd'hui, les femmes ont enfin les mêmes droits que les hommes ». Malheureusement, de nombreux événements quotidiens suggèrent que les hommes et les femmes ne sont en réalité pas encore sur un pied d'égalité. On peut par exemple penser aux différences dans les carrières professionnelles choisies par les femmes et les hommes, ou encore au fait que les femmes sont davantage réduites à des objets sexuels que les hommes (Kray -98 ; Lemarchant, 47-64 : Gianettoni & Guilley 11-25). Des cas encore plus graves d'inégalité entre les hommes et les femmes ont récemment été mis en lumière par le mouvement **#MeToo**, qui a permis de dénoncer plusieurs affaires de violences sexuelles. Récemment, un sondage d'Opinionway rapporte qu'une grande partie des femmes âgées de 18 à 30 ans déclarent avoir été

victimes de commentaires ou de comportements sexuels ou sexistes au moins une fois dans leur vie (Murat, 19-20).

- 2 Ces événements nous amènent ainsi à penser que la société actuelle est encore une société sexiste, marquée par la différence entre les hommes et les femmes. Dans les paragraphes suivants, nous allons essayer de mieux comprendre plusieurs concepts liés à l'inégalité entre les hommes et les femmes. Nous nous intéresserons tout particulièrement à l'objectification de la femme.

1. L'objectification

- 3 Quand une personne est objectifiée, elle est perçue et traitée comme un objet et non comme un être humain (Fredrickson & Roberts, 173-206; Nussbaum, 1995). La philosophe qui s'est le plus intéressée au phénomène de l'objectification est Marta Nussbaum (1995). Elle propose plusieurs caractéristiques qui définissent l'objectification, telles que : a. l'instrumentalisation (qui consiste à utiliser une personne pour atteindre ses propres fins, sans que ces fins soient pertinentes pour la personne objectifiée), b. le déni d'autonomie (qui consiste à considérer la personne comme si elle n'était ni autonome, ni autodéterminée), c. la passivité (qui consiste à considérer la personne comme manquant de capacité à agir), d. l'interchangeabilité (qui consiste à considérer la personne comme étant interchangeable avec d'autres personnes de sa catégorie ou bien avec des objets), e. la violabilité (qui consiste à considérer que la personne peut être agressée ou violée), f. la possession (qui consiste à considérer la personne comme pouvant être possédée, vendue ou achetée), et g. le déni de subjectivité (qui consiste à ne considérer ni la personnalité ni le point de vue de la personne). Selon cette philosophe, une personne qui se voit attribuer une ou plusieurs de ces caractéristiques est objectifiée ; la caractéristique la plus importante à ses yeux est l'instrumentalisation (Nussbaum, 1995).

1.1. L'objectification de la femme

- 4 L'objectification de la femme (également appelée objectification sexuelle) est un cas spécifique de l'objectification et elle peut être définie comme « le fait de voir et de traiter une femme comme un

objet sexuel ». Elle se produit lorsque les gens se concentrent sur l'apparence, le corps ou les fonctions sexuelles d'une femme, sans tenir compte de sa personnalité (Bartky - 63 ; Fredrickson & Roberts, 173-206). Aux caractéristiques décrites précédemment par Nussbaum, Rea Langton (2009) en ajoute trois autres pour pouvoir parler d'objectification sexuelle : a. la réduction de la femme à son corps (la femme est réduite à son corps ou à ses parties sexuelles), b. la réduction à l'apparence (la femme est réduite à son apparence physique), et c. la réduction au silence (la femme est traitée comme incapable de s'exprimer) (Langton, 2009). Lorsqu'une femme est objectifiée, sa valeur se limite donc à son apparence physique ou à sa capacité d'attraction sexuelle, à l'exclusion d'autres caractéristiques, comme ses compétences ou sa personnalité (Volpato, 2011).

- 5 L'objectification de la femme peut se manifester à travers des expressions hostiles et flagrantes, mais aussi subtiles (Loughnan & Pacilli - 21.3). L'une des manifestations les plus fréquentes et les plus subtiles d'objectification de la femme dans la vie quotidienne – et illustrant les principes de réduction au corps et de focalisation sur la sexualité – sont les regards objectivants (Fredrickson et Roberts, 173-206). Ces regards consistent en l'inspection visuelle parfois insistante du corps des femmes ou de leurs parties sexualisées. L'objectification de la femme peut se manifester également par des expressions explicites, comme des sifflements ou des commentaires à caractère sexuel, qui peuvent prendre la forme de propos sexuels ou d'évaluations du corps des femmes (Gervais et al., 2018). Mais cette objectification peut se manifester aussi par des expressions flagrantes et hostiles qui peuvent aller jusqu'à des avances sexuelles non désirées, du harcèlement sexuel ou encore un viol (Gervais et al., - 546). Dans ces derniers cas, la valeur des femmes est clairement réduite à leur corps, et elles sont considérées et traitées comme des objets sexuels.

1.2. Les conséquences négatives de l'objectification de la femme

- 6 Cette objectivation n'est pas sans conséquences négatives pour les femmes qui en sont la cible. Selon Fredrickson et Roberts (1997), l'expérience récurrente des comportements d'objectivation peut conduire les femmes à interioriser le regard des autres, ainsi qu'à

intérioriser l'injonction qui les conduit à considérer leur corps comme un objet sexuel. Ce phénomène est appelé auto-objectification. L'auto-objectification est caractérisée par la tendance à donner plus d'importance à son apparence physique qu'à ses compétences. Elle peut conduire les femmes à davantage surveiller leur corps, contrôler leur alimentation et leur poids, ainsi qu'à avoir honte de leur corps. Dans les cas les plus graves, l'auto-objectification peut même conduire à une augmentation de l'anxiété, de la dépression et des troubles alimentaires.

1.3. Objectification et médias

- 7 L'objectification de la femme est un phénomène bien ancré dans la société occidentale et, comme nous venons de le voir, elle peut s'exprimer de différentes manières. L'objectification de la femme est fortement véhiculée par les médias ; les programmes télévisés, les vidéos musicales ou encore les jeux vidéo donnent fréquemment une représentation de la femme sexualisée et réduite à un objet sexuel (American Psychological Association [APA], 2007). En raison de l'importance qu'ont pris les jeux vidéo de nos jours et de leur nature interactive, nous nous intéresserons plus spécifiquement à la représentation des femmes dans les jeux vidéo.

1.4. La représentation des personnages féminins dans les jeux vidéo

- 8 L'objectification de la femme est très présente dans l'univers vidéoludique ; elle se manifeste principalement par l'accent mis sur l'apparence physique des personnages féminins plutôt que sur leur personnalité (ou leurs compétences), ainsi que par une sexualisation évidente de leur corps. En 2010, Downs et Smith ont examiné le contenu des 60 jeux vidéo les plus populaires de leur époque pour étudier la représentation des avatars féminins et masculins (Downs & Smith, 721-733). Les résultats de cette étude montrent que 41% des personnages féminins sont habillés avec des vêtements sexy et provocants, contre seulement 11% des personnages masculins. De plus, les personnages féminins sont également représentés avec des proportions corporelles irréalistes, beaucoup plus que les hommes (25 % contre 2 %). On peut remarquer également un déséquilibre

entre le nombre des personnages féminins et masculins : parmi les personnages des jeux de consoles les plus vendus, seuls 14% sont féminins, contre 86% de personnages masculins (Downs & Smith, 2010). Une étude plus récente (Lynch et al.,- 564-584) s'est intéressée à la représentation de la femme dans 571 jeux vidéo sortis entre 1983 et 2014. Cette étude nous montre que la représentation des personnages féminins a changé au cours du temps : si les personnages féminins étaient très sexualisés entre 1990 et 2005, leur sexualisation a commencé à diminuer (tout en restant présente) après 2006. De plus, malgré l'augmentation du nombre de personnages féminins jouables, ces derniers continuent à occuper un rôle secondaire dans l'histoire du jeu. Dans l'ensemble, ces études nous montrent que l'objectification de la femme dans les jeux vidéo est encore un phénomène d'actualité. Dans de nombreux jeux vidéo, les personnages féminins ne sont pas seulement dépeints comme des objets sexuels, mais sont également traités comme des objets sexuels par/pour le personnage masculin. Par exemple, dans l'un des jeux vidéo le plus vendu ces dernières années (Grand Theft Auto - GTA), le personnage masculin peut aller dans des clubs de strip-tease, payer des femmes pour qu'elles se déshabillent, ou encore avoir des relations sexuelles avec des prostituées (tout en les frappant à la fin pour récupérer l'argent). Dans ces jeux, les femmes sont clairement réduites à des objets sexuels pour l'homme.

- 9 Si l'ensemble de ces études nous montrent que les personnages féminins dans les jeux vidéo sont traités comme étant des objets sexuels, la problématique centrale est alors de déterminer si oui ou non l'utilisation de ces jeux vidéo peut effectivement influencer la perception des joueur·euses vers une objectification sexuelle.
- 10 *Comment les scientifiques peuvent-ils/elles tester l'impact éventuel des jeux vidéo sur les comportements et pensées des joueur·euses ?*
- 11 Pour établir un lien éventuel entre les jeux vidéo à contenu sexiste et la perception des femmes, la recherche doit s'appuyer sur la méthode scientifique. En psychologie sociale, les scientifiques utilisent principalement la démarche expérimentale. Elle permet de conclure sur les effets causaux des jeux vidéo à contenu sexiste sur la perception de la femme. En général, quand les scientifiques réalisent une étude expérimentale ils/elles recrutent des individus représentatifs de la popu-

lation (des femmes, des hommes, des jeunes, des moins jeunes...). Ensuite ils/elles vont les répartir au hasard dans une des deux conditions : la condition expérimentale (qui est représentée ici par le fait de jouer pendant quelques minutes avec un jeu vidéo à contenu sexiste) et la condition témoin (qui est représentée ici par le fait de jouer pendant quelques minutes avec un jeu vidéo le plus similaire possible à celui de la condition expérimentale, mais à contenu non sexiste). Ensuite les individus des deux groupes doivent réaliser une tâche qui mesure leur propension au sexisme ou à l'objectification de la femme. Puisque les situations sont identiques en tout point, sauf pour le contenu du jeu vidéo, s'il y a des différences entre le niveau d'objectification des individus des deux groupes, ces différences seront imputables au type de jeu utilisé.

- 12 Une autre méthode utilisée est la méthode corrélationnelle. Dans cette démarche les scientifiques recueillent des informations sur le type de jeu vidéo utilisé par les individus, sur le temps moyen passé à jouer ainsi que sur leurs comportements et attitudes sexistes. Cette méthode permet d'établir s'il y a une relation entre le fait de jouer aux jeux vidéo à contenu sexiste et le niveau de sexisme des individus ; cependant elle ne permet pas de conclure sur le sens de cette relation. En d'autres termes, en utilisant cette méthode, les scientifiques ne peuvent pas savoir si ce sont les jeux vidéo qui augmentent le sexisme ou si ce sont les individus ayant un niveau élevé de sexisme qui jouent davantage à des jeux vidéo à contenu sexiste.
- 13 Dans la troisième démarche, dite longitudinale, les scientifiques recueillent les informations à plusieurs reprises auprès des mêmes individus. Par exemple les scientifiques interrogent des individus deux fois par an sur leurs conduites sexistes et sur leurs pratiques des jeux vidéo. Si les données indiquent que les personnes qui jouent le plus aux jeux vidéo sexistes lors du premier test ont des comportements plus sexistes lors du deuxième test, on peut supposer que les jeux vidéo sexistes augmentent les conduites sexistes.

2. Que sait-on actuellement de la relation entre jeux vidéo et sexisme ?

- 14 La relation entre jeux vidéo et sexisme a commencé à intéresser les scientifiques au cours de la dernière décennie, mais pour l'instant, relativement peu d'études ont été menées.

2.1. Les études expérimentales

- 15 Dans l'une des premières études (Dill et al.,- 564-584) les scientifiques ont étudié la relation entre l'exposition à des images d'avatars sexualisés et la tolérance vis-à-vis des conduites de harcèlement sexuel. Dans cette étude expérimentale, 181 personnes (des hommes et des femmes) ont été exposées à des images d'avatars sexualisés, ou à des images de sénateurs américains¹. Ils ont ensuite lu une histoire narrant le harcèlement sexuel d'un professeur d'université à l'égard d'une étudiante et ont répondu à plusieurs questions concernant leur tolérance vis-à-vis de ces conduites. Les résultats montrent que les participants hommes (mais non les femmes) qui ont été exposés à des photos d'avatars sexualisés sont globalement plus tolérants vis-à-vis des conduites de harcèlement sexuel que les hommes et les femmes exposés à des photos de sénateurs. Si les résultats de cette étude sont intéressants, ici les participant·es n'ont pas réellement joué avec un jeu vidéo, ils ont seulement été exposés à des images de personnages.
- 16 Plusieurs scientifiques ont manipulé le contenu des jeux vidéo en demandant aux sujets de jouer avec un jeu vidéo à contenu sexiste, ou non sexiste, pendant l'expérience. Par exemple, Yao et collègues, en 2010, ont demandé aux participants (des hommes uniquement) de jouer pendant 25 minutes avec un jeu vidéo à contenu sexiste (Leisure Suit Larry) ou avec un jeu vidéo à contenu non sexiste, où les personnages féminins ne sont pas représentés comme des objets sexuels et/ne sont pas victimes de comportements sexistes (Pac Man ou The Sims). Après avoir joué, les participants réalisaient deux tâches de décision lexicale. La première mesurait l'accessibilité des pensées sexuelles et la deuxième l'accessibilité des pensées objectifiantes

(l'accessibilité est la facilité avec laquelle on peut mobiliser et utiliser certaines cognitions plutôt que d'autres). Enfin, les participants remplissaient un questionnaire mesurant leur propension au harcèlement sexuel. Les résultats montrent que les participants qui avaient joué au jeu vidéo à contenu sexiste présentaient une plus forte accessibilité des pensées sexuelles et objectifiantes et étaient plus enclins à adopter un comportement de harcèlement sexuel que les participants qui avaient joué avec les jeux vidéo à contenu non sexiste. À notre connaissance, cette étude est l'une des premières à indiquer une influence causale de la pratique d'un jeu vidéo à contenu sexiste sur les attitudes négatives envers les femmes (Yao et al., 77-88).

- 17 De façon similaire, Driesmans et ses collègues (2014) ont voulu comprendre si l'utilisation d'un avatar féminin sexualisé pouvait conduire à l'augmentation de la tolérance vis-à-vis des conduites de harcèlement sexuel et l'acceptation du viol. Les scientifiques ont demandé à des élèves de collège, âgés entre 12 et 15 ans de jouer avec un jeu vidéo de combat (*The Story of Arado*) en utilisant un personnage féminin et sexualisé (condition sexiste) ou un personnage au sexe indéterminé (condition témoin). Les élèves devaient par la suite remplir deux questionnaires : l'un mesurant la tolérance envers le harcèlement sexuel et l'autre mesurant l'acceptation du viol. Les résultats ont montré que les élèves (hommes et femmes) qui avaient joué avec l'avatar sexualisé exprimaient des attitudes plus positives envers le viol et étaient plus tolérants vis-à-vis des conduites de harcèlement sexuel (Driesmans et al., 2015).
- 18 Ces études indiquent donc une influence des jeux vidéo sexistes sur les attitudes envers les femmes. Récemment, certains scientifiques se sont également intéressés à l'influence des jeux vidéo sexistes sur l'émission de comportements réels (et pas seulement sur les attitudes mesurées par un questionnaire). Plus précisément, Burnay et collaborateurs, en 2019, ont étudié si jouer à un jeu vidéo en incarnant un avatar féminin sexualisé ou non peut influencer la tendance à harceler sexuellement un partenaire masculin ou féminin en lui envoyant des blagues sexistes. Les 111 personnes (des hommes et des femmes) qui ont participé à cette étude, ont joué au même jeu vidéo (*Ultra Street Fighter IV*). La sexualisation était manipulée ici en changeant la tenue des avatars utilisés. Dans la condition sexiste, les avatars étaient habillés avec un maillot de bain ; dans la condition non

sexiste, les avatars étaient entièrement vêtus. Après avoir joué, les sujets effectuaient une tâche au cours de laquelle ils/elles avaient la possibilité de harceler sexuellement un partenaire masculin ou féminin en lui envoyant des blagues sexistes. Les résultats montrent que les participants hommes qui ont joué avec un personnage féminin sexualisé envoyaient davantage de blagues sexistes que les autres sujets (Burnay et al., 2019).

- 19 Si ces études semblent suggérer une influence des jeux vidéo à contenu sexiste sur les attitudes et le comportement des joueur·euses, des études récentes ont également cherché à comprendre les processus psychologiques responsables de ces effets. En 2016, Gabbiadini et ses collègues se sont intéressés aux mécanismes qui peuvent expliquer comment les jeux vidéo à contenu sexiste (et violent) influencent la vision de la femme, et qui sont les personnes les plus à risque d'être impactées par le contenu de ces jeux vidéo (Gabbiadini et al., 2016). Les scientifiques s'attendaient à ce que les joueurs masculins qui s'identifient davantage à l'avatar du jeu violent et sexiste puissent adhérer davantage aux normes masculines de genre et que cette adhésion puisse augmenter les attitudes négatives envers les femmes. Pour vérifier leur hypothèse, les scientifiques ont demandé à 154 élèves de lycée (des garçons et des filles) de jouer pendant 25 minutes à un jeu vidéo sexiste et violent (GTA) ou avec un jeu vidéo seulement violent (Half Life), ou encore avec un jeu vidéo au contenu ni violent, ni sexiste (Dream Pinball 3D). Ensuite, les sujets répondaient à un questionnaire mesurant l'adhésion aux normes masculines de genre et leur identification au personnage principal. Pour terminer, les sujets devaient indiquer s'ils/elles ressentaient de l'empathie pour une femme victime de violence. Les résultats ont montré que plus les participants hommes s'identifiaient au personnage du jeu vidéo sexiste et violent, plus ils adhéraient aux normes masculines de genre. De plus, l'adhésion à ces normes était associée à une plus faible empathie ressentie envers la femme victime de violence. Il faut souligner que ces résultats montrent un lien indirect entre l'utilisation de jeux vidéo sexistes et l'empathie ressentie envers la femme victime de violence (lien qui passe par l'adhésion aux normes masculines de genre).
- 20 De façon similaire, Sarda et collaborateurs (2021) ont testé si l'identification à un personnage masculin qui traite les femmes comme des

objets sexuels, peut accroître l'association implicite du concept de soi avec la masculinité (i.e. accroître la perception masculine de soi-même), ce qui devrait à son tour augmenter le comportement d'objectification envers les femmes. Les scientifiques ont réalisé deux expériences similaires sur 188 sujets (des hommes et des femmes) qui étaient répartis au hasard pour jouer pendant 7 minutes avec une séquence sexiste ou une séquence non sexiste du même jeu vidéo (GTA-V). Les sujets des deux conditions jouaient avec le même personnage qui devait se promener dans un club de strip-tease (condition sexiste), ou suivre un cours de yoga (condition non sexiste). Après la séquence de jeu, les sujets ont répondu à un test d'association implicite (IAT), mesurant l'association entre le concept de soi et la masculinité ou la féminité. Pour terminer, ils ont répondu à un questionnaire mesurant leur identification au personnage principal et à une tâche mesurant les comportements objectivants (ici les sujets devaient choisir un cadeau à offrir à une femme et pouvaient choisir un objet faisant référence à son apparence – par exemple un rouge à lèvres – ou à sa compétence – par exemple un stylo). Les résultats des deux études ont montré que les sujets qui s'identifient davantage au personnage de la condition sexiste associent davantage leur concept de soi avec la masculinité, mais ils ne s'engagent pas plus dans des conduites d'objectification de la femme (Sarda et al., 2021). En d'autres termes, dans ces deux études, les scientifiques ont constaté une influence des jeux vidéo sur la perception de soi des joueurs et joueuses, mais pas sur l'adoption d'un comportement qui réduit la femme à un objet sexuel.

2.2. Conclusion sur les études expérimentales

- 21 La majorité des études expérimentales suggère l'existence d'une relation de cause à effet entre la pratique des jeux vidéo à contenu sexiste et différentes formes d'objectification de la femme (l'acceptation du viol, la propension à s'engager dans des conduites de harcèlement sexuel envers les femmes, l'envoi de blagues sexistes). Cet effet n'est pas systématiquement observé (par exemple, l'étude de Gabbia-dini et collègues ne montrent pas d'effet direct des jeux vidéo sur l'empathie ressentie envers la femme victime de violence ; de même,

Sarda et ses collègues n'ont pas trouvé d'effet des jeux vidéo sexistes sur le comportement d'objectification des femmes). L'incohérence entre ces résultats peut être due à plusieurs facteurs méthodologiques, tels qu'un temps de jeu trop court, le choix d'une mesure d'objectification de la femme peu sensible, ou encore une taille d'effet très faible et peu détectable avec des échantillons trop petits.

- 22 Concernant les mécanismes psychologiques pouvant expliquer l'influence des jeux vidéo sur la vision de la femme, il semble que l'identification avec le personnage principal du jeu vidéo ainsi que l'adhésion aux normes masculines de genre puissent être des mécanismes pertinents pour expliquer cette relation. Concernant le sexe du joueur lui-même, pour le moment il est difficile de comprendre si les jeux vidéo ont une plus grande influence sur les joueurs masculins ou féminins ; en effet, certaines études montrent un effet uniquement sur les joueurs masculins (Gabbiadini et al., 2016 ; Burnay et al., 2014, 214-223), et d'autres sur les hommes et les femmes (Sarda et al., 2014, 1-16 ; Driesmans et al., 2014).

2.3. Les études corrélationnelles et longitudinales

- 23 Si les études expérimentales présentées jusqu'à maintenant montrent un effet à court terme des jeux vidéo à contenu sexiste sur des formes différentes d'objectification de la femme, peu d'études se sont pour le moment intéressées à l'influence d'une utilisation régulière des jeux vidéo à contenu sexiste sur la vision que les joueur·euses ont des femmes. Dans une des premières études réalisées en 2015, Stermer et Burkley ont demandé à 175 sujets (des hommes et des femmes) de remplir un questionnaire dans lequel ils devaient indiquer les titres de leurs trois jeux vidéo les plus utilisés ainsi que le niveau perçu de sexisme de chaque jeu. Les sujets devaient remplir par la suite un questionnaire mesurant leur niveau de sexisme hostile (une forme de sexisme agressif contre l'émancipation de la femme) et bienveillant (une forme de sexisme paternaliste et chevaleresque). Les hommes qui jouaient d'habitude avec des jeux vidéo perçus comme sexistes avaient un niveau supérieur de sexisme bienveillant par rapport à ceux qui jouent avec des jeux vidéo non sexistes. Dit autrement, les participants qui jouent habituellement avec des jeux

vidéo comme *Halo*, ou *GTA*, percevaient davantage la femme comme un être fragile ayant un constant besoin de l'homme, par rapport aux joueurs qui jouaient avec des jeux vidéo non sexistes. Ces résultats ont été les premiers à montrer un lien entre des jeux vidéo au contenu sexiste et le niveau de sexisme des hommes, mais, plus spécifiquement, ils montrent une influence de ces jeux sur des attitudes bienveillantes et plus subtiles, mais non sur des attitudes flagrantes et hostiles (Stermer & Burkley, 2015). Bègue et collaborateurs en 2017 se sont également intéressés à l'association entre le fait de jouer de façon habituelle à des jeux vidéo et l'adhésion au sexisme. Ces scientifiques ont réalisé une étude corrélationnelle sur un échantillon de 13 520 jeunes Français (des hommes et des femmes) âgés de 11 à 19 ans. Les individus ont répondu à un questionnaire mesurant leur utilisation habituelle des jeux vidéo, et leurs attitudes sexistes envers les femmes. Les résultats de cette étude montrent que l'utilisation des jeux vidéo était significativement liée au niveau de sexisme des jeunes, indépendamment de leur genre, de leur l'âge, ou encore de leur statut socio-économique ou de leur niveau de religiosité. Plus les jeunes (hommes et femmes) passaient du temps à jouer aux jeux vidéo, plus ils adhéraient au sexisme (Bègue et al.-466).

- 24 En 2015, Breuer et ses collaborateurs ont réalisé une des premières études longitudinales pour comprendre l'influence de la pratique régulière du jeu vidéo sur les attitudes sexistes (Breuer et al., 197-202). Les scientifiques ont ainsi recueilli des informations à plusieurs reprises auprès des mêmes personnes. Plus précisément, en 2011, 2012 et 2013, les scientifiques ont interrogé les mêmes personnes (des hommes et des femmes) qui jouaient à des jeux vidéo sur la fréquence à laquelle ils/elles y jouaient, leur type de jeu vidéo préféré (jeux de tir à la première personne, jeux de rôle, jeux d'action...) et leurs attitudes sexistes. Les données ne montrent pas d'association entre l'utilisation des jeux vidéo et les attitudes sexistes (ni pour les hommes ni pour les femmes). Les personnes qui ont passé beaucoup de temps à jouer à des jeux vidéo en 2011, ou en 2012, n'ont pas eu un niveau de sexisme plus élevé les années suivantes.

2.4. Conclusion sur les études corrélationnelles et longitudinales

- 25 Les quelques études présentées ici ne permettent pas de conclure clairement sur l'influence de la pratique régulière des jeux vidéo sur la vision des femmes. Si une étude (Stermer et Burkley, 47) suggère que le fait de jouer à des jeux vidéo sexistes augmente l'adhésion à des attitudes sexistes bienveillantes (mais non hostiles) chez les hommes, une autre étude (Bègue et al., 466) montre un lien entre le temps passé à jouer aux jeux vidéo et l'adhésion au sexisme, et cela pour les hommes et les femmes ; pour finir Breuer et collaborateurs ne montrent aucune influence de la pratique des jeux vidéo sur le sexisme. Il faut d'ailleurs souligner que les études de Bègue et collaborateurs (2017) et celle de Breuer et collaborateurs (Breuer et al., 197-202) se sont intéressées à l'impact des jeux vidéo en général et non spécifiquement à l'impact des jeux vidéo à contenu sexiste. Bien que la majorité des jeux vidéo ait un contenu sexiste, un contrôle sur le contenu du jeu vidéo aurait été préférable.

3. Conclusion

- 26 Dans l'ensemble, ces études laissent penser que le fait de jouer à des jeux vidéo au contenu sexiste pourrait renforcer une perception négative des femmes². Cependant ces études laissent encore plusieurs questions sans réponses : ces jeux vidéo ont-ils une influence sur les formes les plus hostiles, mais aussi les plus subtiles et les plus fréquentes d'objectification des femmes ? Les joueurs sont-ils vraiment plus influencés que les joueuses ? Le niveau de base du sexisme des joueur·euses peut-il interagir avec le contenu des jeux vidéo sexistes (en d'autres termes, ces jeux ont-ils une influence plus forte sur les joueur·euses qui ont déjà un niveau de sexisme plus élevé ?) ? Les futures recherches devraient explorer plus en détail ces questionnements afin de nous donner une vision plus globale de ce phénomène.
- 27 En outre, comme nous l'avons vu dans les paragraphes précédents, les études sur l'influence des jeux vidéo à contenu sexiste sont encore trop peu nombreuses et les résultats ne sont pas toujours cohérents

entre eux. Une étude méta-analytique regroupant toutes les études réalisées (publiées et non publiées) sur l'effet des jeux vidéo sexistes sur différents types de comportements négatifs envers les femmes permettrait d'avoir une vision plus globale et précise de ce phénomène.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTKY, Sandra Lee, *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*, Routledge, 1990.
- BÈGUE, Laurent, et al., 'Video games exposure and sexism in a representative sample of adolescents', *Frontiers in Psychology* 8 (2017) : 466.
- BREUER, Johannes, et al., 'Sexist games = sexist gamers? A longitudinal study on the relationship between video game use and sexist attitudes', *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking* 18.4 (2015) : 197-202.
- BURNAY, Jonathan, Brad J. BUSHMAN et Frank LARØI, 'Effects of sexualized video games on online sexual harassment', *Aggressive Behavior* 45.2 (2019) : 214-223.
- DILL, Karen E., Brian P. BROWN et Michael A. COLLINS, 'Effects of exposure to sex-stereotyped video game characters on tolerance of sexual harassment', *Journal of Experimental Social Psychology* 44.5 (2008) : 1402-1408.
- DOWNS, Edward et Stacy L. SMITH, 'Keeping abreast of hypersexuality: A video game character content analysis', *Sex Roles* 62.11 (2010) : 721-733.
- DRIESMANS, Karolien, et al., 'Self-objectification through avatars: An experimental study on the effect of video games on self-objectification among adolescents', *Etmaal van de Communicatiewetenschap*, Date: 2014/02/03-2014/02/04, Location: Wageningen, Nederland. 2014.
- FREDRICKSON, Barbara L. et Tomi-Ann ROBERTS, 'Objectification theory: Toward understanding women's lived experiences and mental health risks', *Psychology of Women Quarterly* 21.2 (1997) : 173-206.
- GABBIADINI, Alessandro, et al., 'Acting like a tough guy: Violent-sexist video games, identification with game characters, masculine beliefs, & empathy for female violence victims', *PLoS ONE* 11.4 (2016) : e0152121.
- GERVAIS, Sarah J., et al., 'The development and psychometric properties of the Interpersonal Sexual Objectification Scale—Perpetration Version', *Psychology of Violence* 8.5 (2018) : 546.
- GIANETTONI, Lavinia, & Edith GUILLEY, 'Sexism and the gendering of professional aspirations', *Gender and Social Hierarchies: Perspectives from Social Psychology*. New York: Routledge/Taylor & Francis Group (2016) : 11-25.

KRAY, Laura J., et al., 'The effects of implicit gender role theories on gender system justification: Fixed beliefs strengthen masculinity to preserve the status quo', *Journal of Personality and Social Psychology* 112.1 (2017) : 98.

LANGTON, Rae, *Sexual Solipsism: Philosophical Essays on Pornography and Objectification*, Oxford : Oxford University Press, 2009.

LEMARCHANT, Clotilde, 'La mixité inachevée', *Travail, genre et sociétés* 2 (2007) : 47-64.

LOUGHNAN, Steve et Maria Giuseppina PACILLI, 'Seeing (and treating) others as sexual objects: toward a more complete mapping of sexual objectification', *TPM: Testing, Psychometrics, Methodology in Applied Psychology* 21.3 (2014).

LYNCH, Teresa, et al., 'Sexy, strong, and secondary: A content analysis of female characters in video games across 31

years', *Journal of Communication* 66.4 (2016) : 564-584.

NUSSBAUM, Martha et Jonathan GLOVER, *Women, Culture, and Development: A Study of Human Capabilities*, Oxford : Oxford University Press, 1995.

SARDA, Élisabeth, et al., 'Some effects of sexist video games on self-masculinity associations', *Information, Communication & Society* (2021) : 1-16.

STERMER, S. Paul et Melissa BURKLEY, 'SeX-Box: Exposure to sexist video games predicts benevolent sexism', *Psychology of Popular Media Culture* 4.1 (2015) : 47.

VOLPATO, Chiara. *Deumanizzazione: Come si legittima la violenza*. Bari-Roma : Gius. Laterza & Figli Spa, 2010.

YAO, Mike Z., Chad MAHOOD et Daniel LINZ, 'Sexual priming, gender stereotyping, and likelihood to sexually harass: Examining the cognitive effects of playing a sexually-explicit video game', *Sex Roles* 62.1 (2010) : 77-88.

NOTES

1 Cette deuxième catégorie d'images permet la constitution d'un groupe de contrôle, servant de point de comparaison et permettant aux chercheurs de déterminer l'impact de l'exposition à des images sexualisées.

2 Dans l'ensemble, ces effets semblent être de taille « faible » à « modérée ».

RÉSUMÉS

Français

Aujourd'hui, les hommes et les femmes ne sont pas encore sur un pied d'égalité. Il suffit de feuilleter un journal pour se rendre compte que les femmes sont plus souvent réduites à leur apparence physique (elles sont objectifiées) que les hommes. Cette vision sexualisée et stéréotypée de la

femme est fortement véhiculée par les jeux vidéo, qui ont pris une place de plus en plus importante dans la vie de tous les jours. Si, dans les jeux des années 80, Monsieur Pac-Man – une boule jaune avec une bouche – se distinguait de Madame Pac-Man uniquement par un nœud sur la tête, aujourd’hui les personnages des jeux vidéo sont représentés de façon très détaillée et la représentation de leurs caractéristiques sexuelles secondaires est très marquée. Dans cet article, nous allons nous intéresser à la représentation des personnages féminins dans les jeux vidéo et rapporter les principaux résultats empiriques des études portant sur l’influence des jeux vidéo à contenu sexiste (les jeux vidéo dans lesquels les femmes sont représentées comme des objets sexuels et/ou sont victimes de comportements sexistes).

English

Today men and women are not on an equal footing yet. You only have to leaf through a newspaper or magazine to realise that women are more frequently reduced to their physical appearance (they are actually objectified) than men are. This sexualised and stereotyped vision of women is abundantly conveyed through video games, which have played an increasing part in everyday life. If in the 1980s you could tell Mr. Pac-Man (a yellow ball with a mouth) apart from Ms. Pac-Man simply because she wore a bow in her ‘hair’, today’s video game characters are portrayed in great detail and sexualised by sharply distinct features. In this article we will examine the representation of female characters in video games and will communicate the major empirical results of studies conducted on the influence of video games with sexist contents, namely games in which women are depicted as sexual objects and/or as victims of sexist behaviors.

INDEX

Mots-clés

objectification de la femme, jeux vidéo, sexisme

AUTEURS

Elisa Sarda

est maîtresse de conférences à Nantes Université en psychologie sociale, où elle donne des cours principalement en psychologie sociale. Elle fait partie du laboratoire LPPL et mène actuellement des recherches sur l’influence que les médias ont sur la vision des femmes, et également sur l’influence que ces médias peuvent avoir sur la perception que les femmes ont d’elles-mêmes et de leur corps. Elisa Sarda a réalisé sa thèse de doctorat à l’Université Grenoble Alpes sous la direction de Laurent Bègue et Clémentine Bry.

Clémentine Bry

est maîtresse de conférences à l'Université Savoie Mont Blanc, où elle donne des cours principalement en psychologie du sport au département STAPS. Elle réalise des recherches en psychologie sociale sur les effets d'amorçage, les effets de menace du stéréotype et les effets du sexisme. Elle s'intéresse également de plus en plus à la psychologie de la prévention.

Quelles formes linguistiques d'inclusivité pour le droit ?

Elena Mascarenhas

PLAN

1. Modélisations d'une langue juridique inclusive en droit du travail
 - 1.1. Présentation du corpus juridique
 - 1.2. Présentation de quatre formes linguistiques d'inclusivité
 - 1.3. Modélisations inclusives des articles du Code du travail
2. Analyse de l'égalité de genre à partir de modélisations inclusives
 - 2.1. Les mots unigenrés
 - 2.2. Le masculin générique
 - 2.3. Le champ lexical de la grossesse
 - 2.4. Différentes conceptions de l'égalité de genre et de l'inclusivité
3. Pour une transformation inclusive du droit : le principe de *Réduction au Critère Déterminant*
 - 3.1. Construction interdisciplinaire du principe de Réduction au Critère Déterminant
 - 3.2. Une transformation inclusive du droit par application du principe de Réduction au Critère Déterminant
4. Conclusion

TEXTE

Introduction : J'ai rêvé d'un droit inclusif

- 1 Depuis 2017¹, l'afflux de circulaires et propositions de lois visant à interdire l'usage de l'écriture inclusive dans le domaine public français conduit à interroger les conséquences que pourrait avoir l'adoption éventuelle d'une langue plus inclusive, en particulier dans les domaines administratif et juridique.
- 2 Rappelons qu'avec le paradigme philosophique butlerien, qui s'articule autour de la performativité du langage (Butler ; Haicault, 14), la langue est un champ d'analyse très favorable à l'examen de l'égalité de genre et à son évolution dans différentes structures sociales. Même en droit, les revendications d'égalité s'invitent jusque dans l'écriture des textes (Lessard et Zaccour 2017, 227). Puisque la structure juridique s'appuie massivement sur des énoncés (Amselek, 70, 298),

l'attention portée à la langue juridique est d'autant plus significative. Dans la mesure où la jurilinguistique a déjà fait état de l'importance de l'influence mutuelle qu'exercent la langue et son système juridique (Cornu, 15; Terral, 877), nous avons mené une recherche sur la langue juridique française. Nous l'avons interrogée non seulement comme révélatrice de l'état de l'égalité de genre et de l'inclusivité en droit, mais également comme motrice d'améliorations sur ces questions (Mascarenhas 2020).

- 3 C'est dans un cadre théorique non tenu au carcan binaire du genre que nous avons entrepris notre démarche : les identités trans (binaires et non-binaires), sont pleinement prises en compte dans notre examen de l'égalité et de l'inclusivité (par exemple, femme ou homme dont l'identité de genre ne correspond pas à la mention de sexe à l'état civil, mais également l'ensemble des personnes dont l'identité de genre n'est strictement ni femme ni homme). Au cours d'une recherche interdisciplinaire (linguistique, droit et sociologie) en 2020, nous avons eu l'occasion d'interroger la véritable représentation de toutes ces identités en droit, et la mesure dans laquelle cette représentation est égalitaire (Mascarenhas 2020). Nous revenons aujourd'hui sur cette problématique. Quels sont les impacts réels d'une langue juridique qui ne représente pas certaines identités de genre ? Quelles sont les pistes pour une meilleure prise en compte de ces identités ? Des changements jurilinguistiques doivent-ils être opérés ?
- 4 Pour répondre à ces questions, le séminaire PAGE (*Pratiques, discours et représentations de la norme : une Approche GenrÉE*) devient l'occasion d'emprunter une voie originale par rapport à notre recherche de référence. Plutôt que de chercher les limites de la langue juridique actuelle pour chercher ensuite d'éventuelles alternatives, nous choisissons dans cette présentation de repérer les différences entre, d'une part, les effets de la langue juridique actuelle sur l'égalité de genre et, d'autre part, les effets d'une langue juridique réécrite par nous-même à partir de formes linguistiques plus inclusives et déjà employées dans différents contextes sociaux. À cette fin, nous sélectionnerons des articles du *Code du travail* comme supports à partir desquels appliquer notre comparaison. Nous envisagerons différentes propositions de réécriture inclusive (I), avant d'analyser ce que cela apporte à l'analyse de ces textes en termes d'égalité de genre (II).

Enfin, ce travail permettra de soulever un argument interdisciplinaire majeur en faveur d'éventuels projets de transformation inclusive du droit (III).

1. Modélisations d'une langue juridique inclusive en droit du travail

- 5 Nous révélerons les lacunes d'un corpus juridique français de manière inédite : à partir de sa réécriture dans un format inclusif. Nous élaborerons à cette fin une comparaison entre la forme actuelle de la langue juridique et la forme qu'elle pourrait prendre à partir de différentes alternatives déjà employées en droit ou par ailleurs dans d'autres structures sociales. Cela permettra d'envisager concomitamment les insuffisances de langue juridique au regard des effets que cette dernière opère sur la structure juridique, ainsi que les pistes linguistiques inclusives qui s'ouvrent pour répondre à ces problèmes. À partir de trois articles du *Code du travail* (A), nous choisirons quatre formes linguistiques d'inclusivité (B) afin d'obtenir différentes modélisations inclusives du corpus juridique (C).

1.1. Présentation du corpus juridique

- 6 Pour interroger l'égalité de genre à travers la rédaction juridique, nous avons choisi trois articles successifs du *Code du Travail* qui prévoient un régime juridique spécifique pour la femme salariée enceinte. Dans les articles L. 225-3, L. 1225-4 et L. 1225-4-1, les thématiques de travail, de discrimination (et subordination), de grossesse et de parenté sont croisées avec des termes genrés. Ces articles sont donc propices à une étude de l'égalité au regard de la situation des femmes mais également des personnes LGBTQI+. En effet, le droit du travail français est un champ juridique dans lequel on observe de nombreux conflits relatifs aux discriminations. Par conséquent, c'est un champ dans lequel le droit sur les discriminations est particulièrement développé, notamment dans un objectif d'égalité de genre. Les articles sélectionnés portent de plus sur la grossesse et la parentalité, sujets profondément genrés en France. L'intérêt de choisir un corpus en droit du travail est également soutenu par

l'importance qu'a l'état civil dans ce domaine, ainsi que par la nécessité d'identification des personnes.

Articles L. 1225-3, L. 1225-4 et L. 1225-4-1 :

Lorsque survient un litige [...]. Lorsqu'un doute subsiste, il profite à la salariée enceinte.

Aucun employeur ne peut rompre le contrat de travail d'une salariée lorsqu'elle est en état de grossesse [...].

Aucun employeur ne peut rompre le contrat de travail d'un salarié pendant les dix semaines suivant la naissance [...].

- 7 Le principe des articles mentionnés vise à lutter contre une discrimination orientée à l'encontre des femmes. Il s'agit de protéger les femmes salariées enceintes contre le refus d'embauche au motif de leur grossesse, ainsi que de leur licenciement au même titre. Pourquoi examiner des articles destinés à favoriser l'égalité de genre ? Si les passer au crible du principe d'égalité de genre peut sembler paradoxal, cela est pourtant nécessaire. D'une part, ce n'est pas directement l'article ou son objectif que nous examinons, mais bien la langue dans laquelle il est écrit. D'autre part, comme nous l'avons rappelé, l'égalité de genre ne se mesure pas seulement au regard de la situation des femmes : les identités non-binaires sont également à prendre en considération.

1.2. Présentation de quatre formes linguistiques d'inclusivité

- 8 Le but étant d'examiner dans une démarche comparative la mesure dans laquelle ce corpus juridique répond au principe d'égalité de genre, nous proposons de dégager préalablement les formes linguistiques d'inclusivité à partir desquelles rédiger le support de comparaison. Nous relevons en particulier quatre formes linguistiques d'inclusivité aujourd'hui employées dans différentes structures sociales :
- 9 1) ÉPICÈNE

La forme épïcène, relativement courante en droit, repose sur « les mots qui peuvent avoir plusieurs genres mais dont la morphologie ne varie pas en genre » (Alpheratz, 269).

- On la trouve dans différents domaines du droit, par exemple dans le *Code de la santé publique* : « une diminution d'autonomie d'une personne » (Article R. 4311-3, Alinéa 1).

10 2) PARITÉ LINGUISTIQUE

- La parité linguistique, quant à elle, est la « juxtaposition systématique de la forme féminine et masculine » (Baurens, 364).
- Elle peut déjà être trouvée dans de rares énoncés juridiques, tels que : « L'exercice de la profession d'infirmier ou d'infirmière » (*Code de la santé publique*, Article R. 4311-1, Alinéa 1).

11 3) POINT MÉDIAN

- Le point médian est un signe typographique qui permet d'« insérer ou ajouter une marque morphologique d'un genre autre que celle du masculin au sein ou à la fin déjà fléchi à ce genre. » (Alpheratz, 227).
- Ainsi lit-on « cher·es étudiant·es » dans des messages électroniques envoyés par l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne.
- Le point médian est une forme qui n'apparaît cependant pas dans la langue juridique française, alors même qu'elle foisonne dans de nombreuses autres structures sociales : associations, administrations universitaires, et même dans la jurisprudence canadienne francophone (Lessard et Zaccour 2021, 131) !

12 4) SYSTÈME AL

- Le *Système Al* est une forme inclusive moins connue mais dont l'usage ne cesse de croître. C'est un système de langue française qui a vocation à n'inclure aucun mot genré concernant les personnes.
- Il est proposé par ² linguiste Alpheratz à partir de son travail d'observation, de répertoriage et de systématisation des occurrences linguistiques françaises non-binaires et dégenrées.
- Les communications employant ce type d'inclusivité s'inscrivent la plupart du temps dans des mouvements féministes et *queer*, dans le domaine associatif mais également universitaire.
- Quant au fonctionnement technique de cette forme inclusive, le *Système Al* allie d'une part des « flexions au genre neutre avec les morphèmes x, z, æ » avec d'autre part un « système de flexion qui

procède en dotant des suffixes qui varient en genre en français standard d’une variation morphologique de neutre en *a*, (*u*, *i* ou *o*) *al*, *an*, *ane*, *aine* ou *aire*. » (Alpheratz, 289).

- Nous pourrions citer à titre d'exemples les nombreuses occurrences relevées par Alpheratz dans son enquête de terrain sur l'utilisation de formes non-binaires et dégenrées, telles que : « Als cachent leur peine aux amiz » (2018, 381).

1.3. Modélisations inclusives des articles du Code du travail

13 Procédons à présent aux modélisations de réécriture inclusive des articles du *Code du travail* à partir de ces quatre formes dans le tableau suivant.

Tableau 1 : Modélisation de la réécriture des articles L. 1225-3, L. 1225-4 et L. 1225-4-1 du *Code du travail* selon quatre formes linguistiques d’inclusivité

Article du Code du travail	Forme de (ré)écriture	(Ré)écriture
Article L. 1225-3	Originale	Lorsque survient un litige [...]. Lorsqu'un doute subsiste, il profite à <u>la salariée enceinte</u> .
	Épicène	Lorsque survient un litige [...]. Lorsqu'un doute subsiste, il profite à la personne salariée enceinte.
	Parité linguistique	Lorsque survient un litige [...]. Lorsqu'un doute subsiste, il profite à la salariée enceinte ou au salarié –?–.
	Point médian	Lorsque survient un litige [...]. Lorsqu'un doute subsiste, il profite à la/au salarié·e –?–.
	Système Al	Lorsque survient un litige [...]. Lorsqu'un doute subsiste, il profite à lu salariæ enceinx.
Article L. 1225-4	Originale	<u>Aucun employeur</u> ne peut rompre le contrat de travail d' <u>une salariée</u> lorsqu' <u>elle</u> est en état de grossesse [...].
	Épicène	–?– ne peut rompre le contrat de travail d'une personne salariée lorsqu'elle est en état de grossesse [...].
	Parité linguistique	Aucun employeur, aucune employeuse, ne peut rompre le contrat de travail d'une salariée ou d'un salarié lorsqu'elle ou il est en état de grossesse [...].
	Point médian	Aucun·e employeur·euse, ne peut rompre le contrat de travail d'un·e salarié·e lorsqu'iel est en état de grossesse [...].
	Système Al	Aucan employaire ne peut rompre le contrat de travail d'an salariæ lorsqu'al est en état de grossesse [...].
Article		

L. 1225-4-1	Originale	Aucun <u>employeur</u> ne peut rompre le contrat de travail d'un <u>salarié</u> pendant les dix semaines suivant la naissance [...].
	Épicène	—?— ne peut rompre le contrat de travail d'une personne salariée pendant les dix semaines suivant la naissance [...].
	Parité linguistique	Aucun employeur, aucune employeuse, ne peut rompre le contrat de travail d'un salarié ou d'une salariée pendant les dix semaines suivant la naissance [...].
	Point médian	Aucun·e employeur·euse, ne peut rompre le contrat de travail d'un·e salarié·e pendant les dix semaines suivant la naissance [...].
	Système AI	Aucan employaire ne peut rompre le contrat de travail d'an salariæ pendant les dix semaines suivant la naissance [...].

2. Analyse de l'égalité de genre à partir de modélisations inclusives

- 14 Que nous révèle alors la réécriture inclusive de ce corpus, pourtant d'emblée destiné à limiter des inégalités de genre ? Les modélisations à partir des quatre formes linguistiques d'inclusivité nous permettent d'interroger le bien-fondé de l'utilisation de mots genrés (A), du masculin générique (B), mais également la manière de se rapporter à la grossesse (C). Cette analyse permet ensuite de souligner les différentes conceptions de l'égalité et de l'inclusivité dans la langue telles que reflétées par les différentes formes linguistiques d'inclusivité (D).

2.1. Les mots unigenrés

- 15 Dans les deux premiers articles, la rédaction épicène est marquée par la disparition des formes féminines (« la salariée enceinte », « elle »). Si le remplacement par le terme épicène « personne » semble nuancer le sens de l'énoncé sans réelle conséquence, il cache pourtant une différence véritable de représentation sociale, voire d'application juridique. Cette différence est flagrante si l'on s'intéresse à la réécriture des articles selon la parité linguistique (« la salariée enceinte ou au salarié —?— ») : la juxtaposition des formes féminine et masculine opère un contraste qui nous donne l'occasion de rappeler qu'en droit positif, les sujets ciblés comme pouvant se prévaloir de ces droits sont les femmes uniquement. Lutter contre des discriminations à l'encontre des abus liés à la grossesse est un droit genré au féminin. Qu'en est-il des personnes enceintes non-femmes ? Si l'égalité de genre semble être l'objectif des articles suscités en préve-

nant les discriminations à l'encontre des femmes, il apparaît néanmoins que le cas de certaines personnes n'est pas pris en compte dans cette notion d'égalité. C'est le cas des personnes dont le « sexe » mentionné à l'état civil n'est pas féminin, qu'il s'agisse de personnes trans pouvant être enceintes ou simplement de toute personne en mesure d'être enceinte sans pour autant être inscrite comme femme à l'état civil. Une telle diversité de situations personnelles peut notamment être rapportées aux procédures de changement de la mention de sexe à l'état civil qui diffèrent les unes des autres à travers le monde, mais également à la diversité des types de mentions qui peuvent figurer sur cet état civil (femme, homme, neutre, vide...). La binarité de genre est ainsi dépassée dans les structures juridiques suivantes : Allemagne, Australie, Bangladesh, Canada, Inde, Kenya, Malte, Népal, ou encore Pakistan (Moron-Puech, n. 12). Le droit français pourrait donc être confronté à des ressortissants·es de ces États, ce qui demande d'anticiper légalement ces situations.

- 16 Malgré cet argument de droit comparé, ne pourrions-nous pas rétorquer que si de telles situations se présentent, l'application des articles L. 1225-3 et L. 1225-4 serait élargie à toute personne enceinte, simplement grâce à l'interprétation qui sera faite de l'expression « salariées enceintes » ? Pourquoi ne pas laisser ce problème aux juridictions et au phénomène d'interprétation ? Rappelons même que l'interprétation est essentielle à l'application du droit au point parfois que certaines « différences d'énoncés » n'ont pas d'importance considérable « sur les sens et sur les comportements d'observance des acteurs juridiques » (Amselek, 69-70). Ainsi, ne serait-ce pas du pareil au même que d'écrire « salariée enceinte » ou « personne salariée enceinte » dans les textes codifiés ? Avant de conclure trop abruptement, il nous faut évaluer ce qui détermine la question de l'interprétation du texte. Selon le juriste Paul Amselek, l'interprétation juridique est soumise à trois types de « contraintes pesant sur les interprètes juridiques » (601) : premièrement les énoncés juridiques, secondement « la communauté de communication entre les interprètes et les auteurs des textes juridiques » (602), et troisièmement les contraintes sociales. En quoi consistent concrètement ces trois contraintes pour notre cas d'étude ? Premièrement, les énoncés de notre corpus juridique sont bien genrés au féminin, ce qui nous oriente plutôt vers leur application uniquement en faveur des

femmes. Secondement dans le même sens, l'objectif initial de ces textes rejoint une perspective de lutte contre les discriminations à l'encontre des femmes précisément. Nous pouvons l'induire de l'Article L. 1142-3 du *Code du travail*, qui dispose à l'alinéa 1 qu'aucune distinction de sexe ne peut être opérée dans des conventions, puis qui précise à l'alinéa 2 que cela ne s'applique pas concernant notre corpus juridique dans la mesure où cela concerne « la protection de la grossesse et de la maternité. ». Dans cette perspective, en droit du travail, la grossesse et la maternité revêtent donc bien une orientation féminine. Troisièmement, c'est au plan des contraintes sociales que l'orientation des articles pourrait être inverse : vers une extension à des personnes qui ne sont pas reconnues comme femmes à l'état civil. Ces contraintes sociales peuvent, en effet, englober l'évolution de la demande sociale en particulier féministe et *queer*. Nous avons mis en exergue dans une enquête sociologique cette montée de revendications féministes et *queer* pour l'inclusion de toutes les personnes dont les femmes trans et personnes non-binaires (Mascarenhas 2020)³. Compte tenu, d'une part, de la mise en lumière par le droit comparé de l'existence d'états civils sans mention ni femme ni homme, et d'autre part des trois types de contraintes appuyant l'interprétation dans des sens différents, il semble qu'il ne soit pas possible d'obtenir une véritable compréhension, ni une prévisibilité de l'applicabilité de la norme juridique liée aux énoncés genrés de notre corpus juridique. Nous pourrions alors nous interroger sur le risque de contrevenir au principe de sécurité juridique et d'obtenir un vide juridique. Or, la notion de vide juridique étant tiraillée entre une acception relative au « non-droit » (en théorie du droit et en sociologie) et une acception relative au « besoin de loi » (en politique et dans les médias, souvent en cas de nouvelles situations sociales) (Ho Dinh), l'argument du vide juridique peut se heurter à l'hypothèse selon laquelle l'étendue de l'application des articles du *Code du travail* revient aux juges, ce qui implique d'attendre qu'un cas se présente aux juges. Encore faut-il que des personnes osent saisir ces juridictions. Or, ce qui est davantage certain, c'est que le doute qui porte sur les textes codifiés du *Code du travail* (concernant l'étendue de l'application juridique de ces articles : à des hommes et personnes non-binaires) pourrait dissuader des personnes enceintes non-femmes de s'en prévaloir : soit parce qu'elles pensent être exclues des droits énoncés par la forme féminine (Mascarenhas 2020, 89), soit parce

qu'elles se doutent qu'elles devront redoubler d'efforts par rapport aux femmes (pour qui l'accès à ces droits est déjà semé d'embûches). Une codification législative plus inclusive est bien l'objet du manquement, pas seulement une décision juridictionnelle.

2.2. Le masculin générique

- 17 Outre les manquements repérés dans notre corpus juridique qui peuvent avoir des répercussions directes sur le plan de l'application via le processus d'interprétation juridique, la question de l'inclusion dans notre corpus peut également être l'occasion de rappeler sa corrélation avec l'égalité de représentation mentale et sociale des personnes. Plusieurs travaux ont notamment montré l'impact genré de l'usage du masculin générique en français : on peut citer les études de Pascal Gygas et Ute Gabriel, par exemple celle de 2008 intitulée « Can a group of musicians be composed of women? Generic interpretation of French masculine role names in absence and presence of feminine forms. ». En droit, une inclusion linguistique médiocre impacte aussi indirectement la pratique des personnes, notamment des juristes, parfois jusqu'à obtenir des expressions, des discours ou des applications sexistes dans les tribunaux et cours (Lessard et Zaccour 2017). Quels mots peuvent alors être supports à de tels manques dans le corpus juridique que nous étudions ?
- 18 Intéressons-nous de nouveau à la forme épïcène, cette fois-ci des articles L. 1225-4 et L. 1225-4-1. Bien que la réécriture épïcène permette d'indiquer le manque d'inclusion des personnes non-femmes en proposant des termes ne référant à aucun genre en particulier, ce qui apparaît néanmoins ensuite est l'insuffisance de cette forme de réécriture pour proposer des alternatives à l'ensemble exhaustif des termes genrés de la langue juridique. Ainsi se pose la question suivante pour notre corpus : par quoi remplacer « l'employeur » si ce n'est par de longues périphrases (comme, par exemple: « la personne juridique qui emploie » ou « la personne en qualité d'employer »...) ? La parité linguistique ne rencontre pour sa part pas ce problème ; c'est donc elle qui attire notre attention sur un manque au niveau du terme « employeur ». Il est en effet plus aisé de trouver les mots dans une réécriture paritaire dans la mesure où la parité linguistique consiste généralement à envisager un retour à des

mots oubliés ou expressément enterrés (par exemple : on peut penser à « autrice »), et rarement à quelques néologismes, comme l'explique sa défenseuse, l'historienne Eliane Viennot (106–107). En proposant d'ajouter la forme féminine « employeuse », la parité linguistique révèle une représentation inégalitaire entre les genres femme et homme. Il est à la fois étrange et banal qu'un énoncé juridique, initialement à vocation d'égalité femmes-hommes, ne respecte pas cette conception de l'égalité au plan linguistique. Enfin, si l'on en vient maintenant à la réécriture à point médian de ces articles juridiques, elle soulève la même insuffisance que celle de la parité linguistique, quoiqu'elle puisse être un peu plus inclusive. En effet, une personne non-binaire, interrogée dans le cadre d'un entretien semi-directif sur la rédaction de ces textes, avait précisé la chose suivante : à choisir entre parité linguistique et point médian, la seconde option est préférable car elle permet de combiner les marques féminines et masculines au point d'envisager des identités de genre non-binaires qui ne soient ni uniquement féminines, ni uniquement masculines (Mascarenhas 2020, 36). Cette personne illustre son propos de la sorte : dans ses messages écrits, le point médian lui permet d'afficher « une double identité masculine et féminine » : « *J'allais pas dire "je suis désolé et désolée" [rire]. Cela n'a pas le même sens.* ». Si cette différence pratique entre point médian et parité linguistique peut sembler anecdotique, elle permet pourtant d'obtenir une meilleure inclusion (de certaines personnes non-binaires). Il n'en reste pas moins que c'est seulement avec le *Système Al* qu'est rempli l'objectif d'égale représentation entre tous les genres quels qu'ils soient. Autrement dit, faute d'alternative proposée par la version épïcène pour le terme « employeur », seul le *Système Al* parvient à une réécriture complète des textes sans présomption de genre avec le terme « employaire ». Seul ce système permet donc de cibler les mots des énoncés juridiques qui manquent d'inclusion. Les autres formes de réécriture permettent néanmoins de présenter des manquements à l'égalité sous des conceptions différentes (par exemple : égalité seulement entre femmes et hommes pour la parité linguistique).

2.3. Le champ lexical de la grossesse

19 Enfin, nous pouvons dire quelques mots sur la terminologie relative au champ lexical de la grossesse. Dans la version originale du corpus,

nous trouvons les termes « enceinte » (Article L. 1225-3) ainsi que « en état de grossesse » (Article L. 1225-4). En passant à des versions plus inclusives, nous remarquons que seul le mot « enceinte » est modifié, tandis que le groupe de mots « en état de grossesse » est conservé. Que cela signifie-t-il ? D'abord, cela indique que les mots « en état de grossesse » sont déjà non-discriminants, n'excluant aucun genre, au contraire de « enceinte » qui est un adjectif accordé au féminin. Pour désigner un même état de la personne, l'utilisation de termes comme « en état de grossesse » semble être à privilégier dans l'objectif de l'égalité de genre. Ensuite, nous observons que les formes plus inclusives de « enceinte » conduisent à des difficultés. Si ce n'est pas le cas pour la réécriture épicienne « personne salariée enceinte », cela l'est davantage pour la parité linguistique et le point médian puisqu'on s'interroge sur la possibilité d'utiliser le terme « enceint ». Dans la mesure où cet adjectif est de plus en plus employé au masculin dans différents domaines (médias, associations...), une évolution linguistique est envisageable. Enfin, pour éviter toute présupposition de genre, la réécriture suivant le *Système Al* propose la forme « enceinx ». À moins qu'il s'agisse de visibiliser particulièrement la possibilité de l'application aux hommes des articles en apposant à la forme féminine la forme masculine (« la salariée enceinte ou le salarié enceint ») pourquoi ne pas s'en tenir à l'expression « état de grossesse » que le droit emploie déjà et qui, en ne préjugant d'aucun genre, les englobe tous ?

2.4. Différentes conceptions de l'égalité de genre et de l'inclusivité

- 20 En révélant les lacunes du corpus juridique, notre comparaison a dans le même temps mis en exergue les avantages et inconvénients des différentes formes linguistiques d'inclusivité alternatives. Il en ressort principalement que ce n'est pas la même conception de l'inclusivité ou de l'égalité qui est défendue, et cela illustre bien que l'inclusivité de la langue impacte l'égalité en droit. C'est ainsi que l'on en vient à interroger l'égalité de genre en droit suivant le principe d'inclusivité linguistique.

Tableau 2 : Visibilité et égalité de genre en fonction de quatre formes linguistiques d'inclusivité

Forme linguistique d'inclusivité	Visibilité des genres	Égalité de genre & Non-discrimination
Épicène	Non	Oui
Parité linguistique	Partiellement	Partiellement
Point médian	Partiellement	Partiellement
Système Al	Non	Oui

21 En envisageant une réécriture plus inclusive du droit, pouvons-nous relever des apports comparables à ceux que nous avons mis en évidence concernant les trois articles de notre corpus ?

3. Pour une transformation inclusive du droit : le principe de *Réduction au Critère Déterminant*

22 Quel est l'intérêt de passer l'ensemble de la langue juridique au crible du principe d'égalité de genre ? Nous proposons de montrer les questions qui doivent se poser, et qui justifient cette réécriture inclusive du droit. Concrètement, cela se traduira par l'élaboration d'un principe interdisciplinaire (A) utile pour planifier tout projet de transformation inclusive du droit (B).

3.1. Construction interdisciplinaire du principe de *Réduction au Critère Déterminant*

23 Nous articulerons notre propos autour d'un principe construit au croisement des disciplines que sont la linguistique, la sociologie et le droit : le principe de *Réduction au Critère Déterminant* (Mascarenhas 2020, 46). L'idée est qu'en adoptant une approche interdisciplinaire, nous puissions solidifier l'argumentation pour une langue juridique plus inclusive, et ce en s'intéressant à chaque fois aux objectifs de la

norme juridique soutenue par un énoncé. C'est ainsi que nous avons construit ce principe au croisement de trois disciplines.

1) SOCIOLOGIE

- 24 La sociologie est le point de départ de l'élaboration du principe de *Réduction au Critère Déterminant*. En parcourant les sites internet d'associations féministes et *queer* dans notre recherche antérieure, et en nous rendant nous-mêmes dans des espaces associatifs, nous avons pu relever une demande sociale concernant les énoncés juridiques. Cette demande est celle de faire lumière sur les marques de genre de la langue juridique qui ne semblent pas justifiées, et pourtant qui peuvent avoir des conséquences juridiques. Sans surprise, la maternité était particulièrement montrée du droit : pourquoi parler de femme enceinte alors que ce qui devrait déterminer l'application de la loi est le fait d'être enceint·e ? Mais également : pourquoi parler d'hommes et de femmes, et pas simplement de manière plus inclusive de personnes, d'êtres humains ou d'individus ? L'idée dénoncée est que les énoncés juridiques surabondent en sens par rapport à l'objectif des lois, ce qui met en danger l'égalité réelle de genre. C'est bien cette demande sociale, que nous avons repérée dans notre enquête sociologique qui initie dans un premier temps le questionnement de l'inclusivité de la langue juridique, et invite à le penser suivant l'idée d'une réduction au critère déterminant.

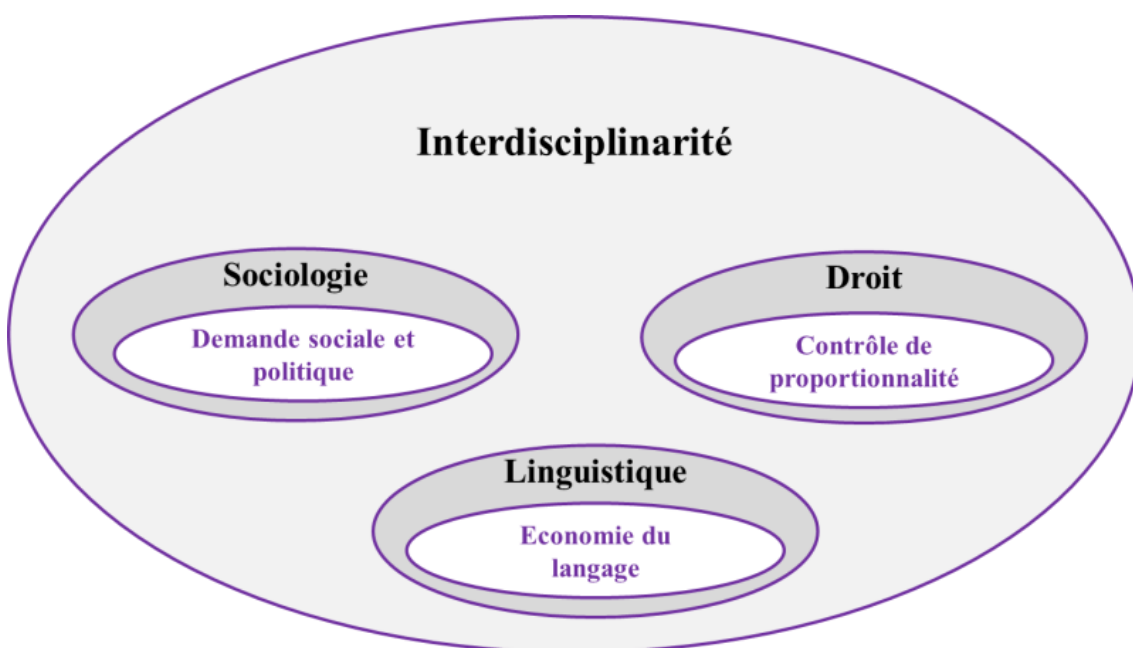
2) LINGUISTIQUE

- 25 Au plan, linguistique, c'est le principe d'économie du langage (Passy) qui nous permet de mettre en avant la demande sociale que nous venons d'évoquer. Ce principe linguistique consiste à faire état de la tendance de la langue à évoluer en se « [débarrassant] de ce qui est superflu [et en mettant] en relief ce qui est nécessaire. » (Passy, 227). L'exclusion du superflu peut renvoyer à ce qui ne détermine pas vraiment l'emploi de mots (par exemple : « enceint·e »), tandis que la mise en avant de ce qui est nécessaire peut renvoyer à ce qui détermine vraiment l'emploi de mots (par exemple : « femme »). D'une certaine manière, le principe d'économie du langage permet donc de redoubler l'argument sociologique présenté précédemment par un argument linguistique en faveur de la réduction de l'énonciation des normes au critère déterminant.

3) DROIT

- 26 Enfin, ce qui rejoint cette demande de réduction au critère déterminant est le contrôle de proportionnalité⁴ Ce mécanisme, particulièrement développé en droit européen, consiste à vérifier que les distinctions et catégorisations opérées ne doivent pas être effectuées de manière disproportionnée par rapport aux objectifs de la loi. On peut repérer une tendance à considérer la proportionnalité des lois au-delà de l'Europe. Précisément sur l'écriture genrée du droit, une décision a été prise par la Cour Suprême des États-Unis (*General Electric Company v. Gilbert*, 7 décembre 1976) par laquelle les termes « pregnant person » ont été jugés trop restrictifs par rapport à l'objectif d'étendue de la norme, en conséquence de quoi c'est le terme épïcène « person » qui a été mis en avant.

Figure 1 : Principe de Réduction au Critère Déterminant au croisement de trois disciplines



3.2. Une transformation inclusive du droit par application du principe de Réduction au Critère Déterminant

- 27 Avec l'ensemble des trois disciplines, on retrouve une considération importante pour ce qui détermine vraiment l'emploi de mots en droit. En construisant le principe interdisciplinaire de *Réduction au Critère Déterminant*, s'ouvre finalement la possibilité d'envisager une démarche qui soit applicable pour tout énoncé juridique. Cette démarche consiste à confronter les mots utilisés dans l'énoncé juridique avec les objectifs de l'élaboration de la norme, en vue de vérifier si les distinctions de genre sont justifiées. Cette justification s'appréhende de deux manières : en vérifiant que les mots n'outrepassent pas le but premier de la norme, et en érigeant uniquement des distinctions de genre qui ont été explicitement interrogées et choisies. Toute initiative consistant à favoriser l'égalité de genre en droit, et en particulier en jurilinguistique, peut s'inspirer de ce principe interdisciplinaire. Cela nous conduit ainsi à l'ébauche d'une méthode générale pour s'attaquer aux inégalités genrées du droit, et plus spécifiquement, à la transformation de la langue juridique.

4. Conclusion

- 28 Nous avons éclairci le principe d'égalité de genre par lequel interroger le droit au plan linguistique : il s'agit de le penser soit en termes de visibilité, soit en termes de non-discrimination. Rappelons qu'en traitant de principe d'égalité de genre, les différentes identités de genre doivent être prises en compte, qu'elles correspondent ou non à des normes sociales binaires. À partir du principe d'égalité tel que nous le délimitons, nous avons réussi à faire émerger des insuffisances dans la langue juridique française, et ce dans une démarche particulière : par contraste avec différentes réécritures inclusives du droit.
- 29 Cette comparaison par contraste a également permis de mettre en exergue des enjeux, avantages et inconvénients de chacune de ces formes inclusives. Ainsi, le principe de *Réduction au Critère Déterminant* permet de donner les moyens d'assurer davan-

tage la concordance de la langue juridique avec des objectifs juridiques, politiques et sociaux se rapportant à l'égalité, de donner des outils pour limiter l'arbitraire et solidifier le fondement des textes juridiques.

- 30 Bien que la comparaison des énoncés juridiques français actuels avec leurs différentes modélisations de rédaction inclusive se limite à un corpus juridique réduit⁵ et à des champs lexicaux restreints, elle réussit à offrir une approche originale de l'inclusivité du droit et invite à poursuivre les réflexions sur les possibilités de transformation plus inclusive du droit⁶ ses modalités et ses effets.

BIBLIOGRAPHIE

Sources académiques

ALPHERATZ, *Grammaire du français inclusif : littérature, philologie, linguistique*, Châteauroux : Éditions Vent solars, 2018.

AMBROISE, Bruno, « Judith Butler et la fabrique discursive du sexe », *Raisons politiques* 12 (novembre 2003) : 99-121.

AMSELEK, Paul, *Cheminements philosophiques dans le monde du droit et des règles en général*, Paris : Armand Colin, coll. « Le temps des idées », 2012.

BAURENS, Mireille, « Claudie BAUDINO, Politique de la langue et différence sexuelle, la politisation du genre des noms de métier, 2001, Paris : L'Harmattan, 364 p. », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* 21 (avril 2005) : 334-336.

BUTLER, Judith, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York : Routledge, 1997.

CORNU, Gérard, *Français juridique et science du droit : synthèse*, G. Snow et J. Vanderlinden (dir.), *Français juridique*

et science du droit, Bruxelles : Bruylant, 1995, 11-19.

GYGAX, Pascal. et Ute GABRIEL, « Can a group of musicians be composed of women? Generic interpretation of French masculine role names in absence and presence of feminine forms. », *Swiss Journal of Psychology* 67 (Septembre 2008) : 141-153.

HAICAULT, Monique, « Autour d'agency. Un nouveau paradigme pour les recherches de Genre », *Rives méditerranéennes* 41 (février 2012) : 11-24.

HO DINH, Anne-Marie, « Le « vide juridique » et le « besoin de loi » : pour un recours à l'hypothèse du non-droit », *L'Année sociologique* 57 (décembre 2007) : 419-453.

LESSARD, Michaël, et Suzanne ZACCOUR, « Quel genre de droit ? Autopsie du sexisme dans la langue juridique (Autopsy of Sexism in Legal Language) », *Revue de droit de*

l'Université de Sherbrooke 47 (2017) : 227-298.

LESSARD, Michaël, et Suzanne ZACCOUR, « La rédaction inclusive en droit : Pourquoi les objections ratent-elles la cible? », *Revue du Barreau canadien* 99.1 (2021) : 114-144.

MASCARENHAS, Elena, *Quelle langue inclusive pour le droit ? Étude comparative des intérêts et enjeux de l'utilisation en droit de quatre formes linguistiques d'inclusivité : les termes épiciens, la parité linguistique, le point médian, le système al.*, Mémoire de Master 1 en Études sur le genre réalisé sous la codirection de Enrica Bracchi et Angéline Étiemble, Angers, Université d'Angers, 2020, <https://recherche-en-son-genre.fr/2021/12/30/quelle-langue-inclusive-pour-le-droit-etude-comparative-des-interets-et-enjeux-de-lutilisation-en-droit-de-quatre-formes-linguistiques-dinclusivite-les-termes-epicenes-la-parite/>, consulté le 16 mai 2022.

MASCARENHAS, Elena, *Identités de genre et droit français*, Mémoire de Master 2 en Philosophie - Philosophie et Société réalisé sous la direction de Bruno Ambroise, Paris, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne (Non-publié), 2021.

MASCARENHAS, Elena, *Réécriture inclusive de la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*, 2022, <https://recherche-en-son-genre.fr/reecriture-inclusive-de-la-declaration-des-droits-de-lhomme-et-du-citoyen/>, consulté le 11 juin 2022.

MORON-PUECH, Benjamin, « Le droit des personnes intersexuées », *Socio. La nouvelle revue des sciences sociales* 9 (décembre 2017) : 215-237.

PASSY, Paul, « Étude sur les changements phonétiques et leurs caractères généraux », Thèse de Doctorat présentée à la Faculté des Lettres de Paris, Paris : Firmin-Didot, 1891.

SUDRE, Frédéric, « Le contrôle de proportionnalité de la Cour européenne des droits de l'homme », *La semaine juridique* 11 (mars 2017) : 502-513.

TERRAL, Florence, « L'empreinte culturelle des termes juridiques », *Meta* 49 (décembre 2004) : 876-890.

VIENNOT, Éliane, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin ! petite histoire des résistances de la langue française*, Donnemarie-Dontilly : Éditions IXe, coll. « Xx-y-z », 2014.

Sources juridiques

Code du travail, Paris, Dalloz, coll. Codes Dalloz, 2021.

Code de la santé publique, Paris, Dalloz, coll. Codes Dalloz, 2021.

Cour Suprême des États-Unis, *General Electric Company v. Gilbert*, 429 U.S. 125, 7 décembre 1976.

Premier ministre, *Circulaire du 21 novembre 2017 relative aux règles de féminisation et de rédaction des textes publiés au Journal officiel de la République française*, JORF n°0272 du 22 novembre 2017.

NOTES

- 1 En 2017, une première circulaire demande de ne pas utiliser l'« écriture inclusive » dans « les textes destinés à être publiés au Journal officiel de la République française ». Il s'agit de la *Circulaire du 21 novembre 2017 relative aux règles de féminisation et de rédaction des textes publiés au Journal officiel de la République française*.
- 2 « Lu » : déterminant non-binaire et dégenré proposé dans le Système Al.
- 3 Pour une analyse plus complète des contraintes juridiques et sociales qui pèsent sur les juges lors de l'application d'articles se référant explicitement ou implicitement à la mention de sexe à l'état civil, voir la troisième partie de notre mémoire sur le rapport entre les identités de genre et le droit français (Mascarenhas 2021).
- 4 Pour un détail du fonctionnement du contrôle de proportionnalité effectué par la Cour Européenne des Droits de l'Homme, se référer aux travaux de 2017 du professeur de droit Frédéric Sudre.
- 5 En raison du caractère réduit du corpus juridique analysé, nous avons récemment entamé en ligne un projet de rédaction alternative inclusive d'autres extraits de textes juridiques, tels que la *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* (<https://recherche-en-son-genre.fr/reecriture-inclusive-de-la-declaration-des-droits-de-lhomme-et-du-citoyen/>).
- 6 Pour une analyse anticipée des modalités pratiques de transformation de la langue juridique, se reporter à notre travail de référence (Mascarenhas 2020) dans lequel nous examinons plusieurs questionnements majeurs : Qui peut faire le choix de la forme inclusive à privilégier ? Qui peut effectuer ce changement ? Faut-il un changement transitoire ou radical ? Qui peut hiérarchiser les objectifs en jeu et mettre en balance les différents avantages et inconvénients des changements à opérer ?

RÉSUMÉS

Français

La multiplication de mesures gouvernementales et législatives visant à interdire l'usage de l'« écriture inclusive » dans le domaine public français depuis 2017 interroge l'impact que pourrait avoir l'adoption d'une langue plus inclusive en droit. Dans la mesure où la jurilinguistique a déjà fait état

de l'importance de l'influence mutuelle exercée entre le système juridique et sa langue, nous interrogeons la langue juridique française non seulement comme révélatrice de l'état de l'égalité de genre et de l'inclusivité en droit (en tenant compte de la diversité non-binaire des identités de genre), mais également comme motrice d'améliorations sur ces questions. La langue juridique devient une mesure de l'égalité de genre. Nous cherchons à tirer les enseignements qu'une réécriture plus inclusive du droit pourrait nous apporter concernant l'état actuel de l'égalité de genre en droit français. Nous modélisons pour ce faire plusieurs réécritures inclusives d'un même corpus tiré du droit du travail, à partir duquel nous examinons les manquements du droit actuel et les apports d'une langue juridique plus inclusive, ce qui dégage des pistes pour d'éventuels projets de transformation inclusive du droit.

English

The multiplication of governmental and legislative attempts to ban the use of gender-inclusive language in the French public domain since 2017 questions the impact that the adoption of a more inclusive language in law might have. As jurilinguistics has already pointed to the importance of the mutual influence between legal system and its language, we interrogate French legal language not only as revealing the state of gender equality and inclusivity in law (taking into account the non-binary diversity of gender identities), but also as a driver for improvements on these issues. Legal language becomes a measure of gender equality. We seek to learn what lessons a more inclusive rewriting of the law might bring about regarding the current state of gender equality in French law. We model several inclusive rewritings of the same corpus taken from labour law, from which we examine the shortcomings of the current law and the contributions of a more inclusive legal language, which opens up possibilities for future projects of inclusive transformation of the law.

INDEX

Mots-clés

écriture inclusive, langage juridique, non-binaire, neutre, égalité, genre, binarité, point médian, épïcène, discriminations

Keywords

gender-inclusive language, legal language, non-binary, neutral, equality, gender, binary, midpoint, epicene, discriminations

AUTEUR

Elena Mascarenhas

prépare une thèse philosophique et juridique sur le pouvoir des mots genrés en droit de langue française. Titulaire de diplômes en Philosophie, en Droit et en Pratiques interdisciplinaires de recherche sur le genre, Elena Mascarenhas interroge les rapports entre la diversité de genre et le droit (en particulier la langue juridique, les catégories de sexe en droit, le droit de la filiation et le droit du sport). Le genre est interrogé notamment à partir des principes d'égalité, de non-discriminations, d'inclusivité, d'ontologie sociale de performativité.