

Femmes scandaleuses : le pouvoir transformatif de la transgression chez Virginie Despentès,
Nelly Arcan et Aurélia Aurita

by

Marine Gheno

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

in

French Language, Literatures and Linguistics

Department of Modern Languages and Cultural Studies
University of Alberta

©Marine Gheno, 2016

Résumé

Dans cette étude, j'invite à penser le scandale au féminin, c'est-à-dire les remous médiatiques autour d'œuvres de femmes qui se montrent conscientes des oppressions vécues par les femmes. La subversion des normes opérée par les femmes scandaleuses qui abordent la sexualité, le plaisir et le désir, ainsi que le racisme et les identités hybrides, ou encore les rapports de pouvoir et de domination régissant tous les aspects de la vie quotidienne crée l'indignation dans la sphère publique car elle fait remonter à la surface du visible des malaises et des tabous qui dérangent. La transgression des femmes scandaleuses s'inscrit à la fois dans le principe de visibilité de la société actuelle et dans un engagement au féminin qui lutte pour inscrire les femmes dans la sphère publique. Les auteures Virginie Despentes, Nelly Arcan et aurélia aurita sont toutes les trois des femmes scandaleuses dans la mesure où leurs œuvres ainsi que leur personnage public ont été l'objet de polémique, de scandale ou de buzz médiatique. L'étude de leurs œuvres jugées scandaleuses en parallèle de leur réception selon un cadre de recherche informé par les structures de l'espace public et des champs artistiques dans le système médiatique contemporain ainsi que par la critique féministe permet de mettre en lumière les normes auxquelles sont soumises les femmes dans la sphère publique de même que l'engagement au féminin contenu dans l'articulation d'une agentivité féminine et d'une constitution du sujet femme incluses dans ces œuvres. La diffusion médiatique des scandales permet aux œuvres transgressives d'atteindre un public plus large et potentiellement d'initier des débats sur les tabous sociaux pour mieux transformer l'idéologie dominante. Les femmes scandaleuses dans les représentations culturelles et médiatiques ouvrent un espace de parole aux transgressives, aux excessives, aux décalées, aux minoritaires, aux insoumises qui bousculent l'ordre établi et créent de nouveaux possibles.

Abstract

This study focuses on scandals in the feminine, or the media turmoil triggered by women's writing demonstrating an awareness of women's oppression. Scandalous women subvert norms by addressing sexuality, pleasure, desire as well as racism, hybrid identities, and power and domination relationships engrained in all aspects of daily life. Their speech generates indignation in the public sphere as it brings to the surface taboos and uncomfortable issues. The transgression of scandalous women invokes both the principle of visibility of our current societies and the commitment in the feminine to fight for the inclusion of women in the public sphere. The three authors examined in this dissertation, Virginie Despentes, Nelly Arcan, and aurélia aurita, are scandalous women inasmuch as their works and their public persona have been the subject of polemic, scandal or media buzz. The study of their productions deemed scandalous alongside their reception according to a research framework informed by the structures of the public sphere and artistic fields in the contemporary media era as well as feminist criticism brings to light the norms imposed on women in the public sphere. This study also highlights the commitment in the feminine exemplified by the articulation of a feminine agency and the constitution of a woman subject in these works. The media coverage of scandals widens the public audience of those transgressive works and instigates, potentially, debates about social taboos, and eventually, the transformation of the dominant ideology. Scandalous women in cultural and media representations open up a space for transgressive, excessive, out of place, minority, and disobedient subjects to speak, shake up the status quo, and expand the possible.

Remerciements / Acknowledgments

Tout au long de mon programme de doctorat, j'ai fait des rencontres et des découvertes lumineuses qui m'ont permis de grandir et de toucher du pied ma place en tant qu'intellectuelle, travailleuse de l'écriture, collaboratrice, enseignante, militante féministe et entité connectée au monde. Je suis reconnaissante envers celles et ceux qui ont contribué au succès de ce projet.

En premier lieu, je voudrais remercier chaleureusement les membres de mon comité qui m'ont accompagnée tout au long de ce programme. Je remercie mon directeur de thèse Dr. Chris Reynolds-Chikuma pour son accueil et sa collaboration enthousiaste sur plusieurs projets, et qui m'a incitée à explorer de nouveaux médias. Je remercie ma directrice de thèse Dr. Marie Carrière de m'avoir initiée à l'écriture des femmes au Québec et de m'avoir fait remarquer la valeur de mon travail tout en étant exigeante sur la précision de ma pensée ; grâce à son influence, j'ai pu faire ressortir une voix forte dans mon écriture que je compte bien entretenir. Je remercie également Dr. Lynn Penrod, Dr. Patricia Demers, et Dr. Maïté Snauwaert pour leur engagement envers mon sujet durant la soutenance et pour leurs commentaires constructifs.

I am grateful for the support and expertise of our Graduate Advisor Eva Glancy and our Associate Chair for Graduate Studies Dr. Carrie Smith-Prei, especially at the end of the program.

Ensuite, je tiens à remercier mes collègues et ami.e.s à l'Université de l'Alberta avec qui nous avons construit un réseau d'entraide et de collaborations d'une valeur inestimable. Je tire mon chapeau à la communauté de femmes inspiratrices et innovantes au sein de laquelle je continue de grandir : merci Shanna Mumm d'être une guide, une amie, une collaboratrice et une sœur dans l'écriture, la poésie et la force de vie ; Catherine Serrand pour avoir été dans les premières heures une formidable amie et alliée ; sans oublier les beaux moments de complicité avec Andrea Hayes, Svitlana Panenko et Katia Carel entre salles de classe et détente méritée, ni le feu du trio Sidonie Labbe, Elodie Honoré et Charlotte Hugon. I thank Mansoureh Modarres for her creativity and immense generosity, as well as Elli Dehnavi for her political rootedness that I share with a passion and for being the best “unruly bunny” writing partner. Thank you Olga Ivanova for your pure energy and brilliance, Alix Guyot for your philosophical brightness and your invaluable friendship.

Thank you my dear partner in rhyme Lars Richter for your constant encouragement, and for being a badass vice-president, co-editor, colleague, and friend through this entire process and beyond. Merci Adrien Guyot pour ton humour à désarmer les pires épreuves, pour nous encourager à nous percevoir comme des intellectuels et pour être mon frère du Canada ; et Jérémie Pelletier-Gagnon pour ton énergie, tes convictions et ton amitié. I am grateful to have met a kindred spirit and a friend in Axel Pérez Trujillo Diniz who inspires me, along with Gabriela Diniz Trujillo Pérez to act on our beliefs to build strong communities rooted in respect for our environment and for humanity.

Du côté français, je voudrais faire un clin d'œil à Léopoldine, celle qui m'a lue *Baise-moi* pendant un séjour en caravane et sans qui je n'aurais probablement pas commencé à penser aux femmes scandaleuses, et surtout sans qui ma fibre littéraire aurait été bien moins nourrie pendant nos adolescences. Je remercie tendrement ma mère Éliane pour son soutien dans la distance et les nombreux cadeaux qu'elle continue de m'apporter, et je remercie mon père Alain qui, en traversant routes et rivières sinueuses, m'a toujours inspirée de tracer mon chemin avec ma force et ma voix. Merci à mes frères Pierre, Yann et Ilan et ma sœur Léna d'être la tribu éparpillée et pétillante que nous sommes.

Pour finir, je suis éternellement reconnaissante envers mon amour Nicolas qui m'a soutenue de mille manières possibles pendant cette traversée doctorale et au-delà, et avec qui la vie sourit tous les jours un peu plus fort.

Table des matières

Résumé	ii
Abstract	iii
Remerciements / Acknowledgments	iv
Table des matières	vi
Liste des abréviations	viii
Introduction : La spirale des fauteuses de trouble (en série).....	1
CHAPITRE 1—THÉORISER LE SCANDALE AU FÉMININ.....	6
Partie 1. Sphère publique et transgression.....	6
<i>La constitution de la sphère publique : public(s), visibilité et sphère privée.....</i>	11
1. La sphère publique.....	11
2. Qui est l’opinion publique ?	19
3. Régime médiatique et visibilité.....	24
4. La sphère privée s’infiltré dans la sphère publique	29
<i>Définir la transgression et son rôle dans le champ artistique.....</i>	33
1. Quelles distinctions entre scandale, polémique et buzz ?.....	33
2. La transgression en tant que règle dans le champ littéraire	37
3. Les limites de la création : l’extrême contemporain.....	39
4. Le scandale met en lumière l’idéologie : contribue-t-il à la transformer ?.....	41
Partie 2. Femmes scandaleuses : auteures engagées et féminisme contemporain.....	44
<i>Écriture engagée et féminisme contemporain : le métaféminisme</i>	44
<i>Note sur le popféminisme</i>	50
<i>Subjectivité et résistance : penser l’agentivité.....</i>	52
<i>Courte archive des femmes scandaleuses littéraires, intellectuelles et performeuses.....</i>	55
CHAPITRE 2—VIRGINIE DESPENTES : féminisme punk	65
<i>L’écrivaine scandaleuse : le personnage public « Virginie Despentes ».....</i>	67
1. <i>Baise-moi</i> : Les filles tueuses d’hommes	69
2. La réalisatrice censurée : adaptations au cinéma avec provocations petites et grandes.....	81
<i>L’écrivaine engagée : théorisation de la démarche artistique et féminisme contemporain.....</i>	96
1. <i>King Kong Théorie</i> : Les filles singes en révolte	96
2. <i>Mutantes</i> : Les filles aux commandes de leur sexe	101

CHAPITRE 3—NELLY ARCAN : image de la féminité brisée et libération dans l'écriture ... 106

<i>Les figures de la féminité (im)possible chez Nelly Arcan</i>	111
1. <i>Putain</i> : La prostituée et la sainte	112
2. <i>Folle</i> : L'hystérique avortée.....	117
3. <i>À ciel ouvert</i> : les Barbies, le photographe et le chirurgien	124
4. <i>Paradis, clé en main</i> : la suicidaire sauvée.....	132
<i>Le scandale : la marque au fer rouge d'œuvres dérangeantes</i>	139
1. Le scandale du corps séduisant de l'écrivaine	140
2. La femme qui dérange.....	142
3. L'affaire <i>Tout le monde en parle</i>	145
4. « La honte » au centre des regards	148
<i>Transgression politico-sociale et métaféminisme</i>	152
1. Ce corps qui parle	152
2. Écriture métaféministe	156

CHAPITRE 4—AURÉLIA AURITA : la bande dessinée érotique au féminin 163

<i>Bande dessinée au féminin en contexte</i>	163
1. Situer la bande dessinée franco-belge.....	163
2. Les femmes dans la BD.....	168
3. aurélia aurita : l'inscription de soi dans la limite du scandale	176
<i>L'érotisme du Je dans Fraise et chocolat</i>	180
1. La naissance du Je dans l'art : autobioBD, autofiction, subjectivité multiple	181
2. La sexualité comme personnage principal.....	187
3. Négociations et résistance à la domination du féminin.....	194
<i>Le buzz médiatique et la réponse avec Buzz-moi</i>	199
1. Réception médiatique : L'impudeur de soi.....	199
2. <i>Buzz-moi</i> : résister à la case « cochonne de service ».....	208

Femmes ingouvernables et pistes d'études futures 220

Ouvrages cités..... 230

Liste des abréviations

Pour faciliter la lecture, le titre des œuvres du corpus les plus citées sont raccourcis comme suit :

Virginie Despentes :

Baise-moi.....BM

King Kong théorie.....KKT

Nelly Arcan :

À ciel ouvert.....À

Folle.....F

Paradis, clé en main.....Pa

Putain.....P

aurélia aurita :

Buzz-moi.....B

Fraise et Chocolat.....F&C

Fraise et Chocolat 2.....F&C 2

Introduction : La spirale des fautesuses de trouble (en série)

[L]’art, étant le lieu par excellence d’application et/ou de jeu avec les normes, les codes et les valeurs, est aussi le lieu par excellence d’expérimentation et d’étude du scandale.

Nathalie Heinich. « L’art du scandale » (122)

Le scandale est un terme souvent utilisé dans les médias contemporains tant il attire l’œil des spectateurs et lecteurs, il aiguise la curiosité malgré son caractère éphémère et répété. Le scandale dans le domaine artistique met en évidence les normes, les codes et les valeurs de manière particulièrement forte car il intervient dans le domaine de la représentation, du symbole et du langage sur lesquels la société et la culture sont basées. Les transgressions de ces normes, codes et valeurs dans les productions culturelles ont alors un impact potentiellement bouleversant sur la manière dont nous envisageons le monde. Les scandales liés à des productions culturelles signées par des femmes amènent ainsi à réfléchir sur les tabous spécifiques aux femmes dans la sphère publique et sur les bouleversements que les femmes scandaleuses ont le potentiel de provoquer.

Semer le trouble, bousculer, subvertir les normes en place et transformer les discours sur les femmes sont les effets potentiels des scandales au féminin, c’est-à-dire autour d’œuvres qui démontrent une conscience des rapports de pouvoir et de domination nocifs aux femmes—et aux minorités. Le qualificatif *au féminin*, utilisé principalement au Québec et dans le Canada francophone, signifie un engagement conscient et critique sans pour autant nécessairement s’apparenter à une revendication politique féministe. Cela n’empêche pas l’écriture au féminin de contribuer au féminisme contemporain, comme nous le verrons.

Dans l’introduction de *Trouble dans le genre*, Judith Butler note que la notion de trouble rencontrée dans ses recherches fait souvent référence au féminin : « J’ai remarqué que le trouble était parfois un euphémisme pour parler de toutes sortes de problèmes, plus mystérieux les uns que les autres, et qui tournaient en général autour de ce mystère impénétrable qu’est le féminin » (51). La présence du féminin dans la sphère publique crée déjà un trouble étant donné les règles de grammaire qui déterminent que le masculin l’emporte, la lente féminisation des noms de professions en France, ou encore l’invisibilité du clitoris—organe du plaisir féminin bien plus élaboré que sa partie externe—dans les études médicales et la culture en général qui privilégie les organes et le plaisir masculin.¹

¹ Pour un retour sur l’histoire de l’absence du clitoris et ses effets désastreux sur la connaissance du corps féminin, voir *La revanche du clitoris* de Mazaurette et Mascret.

Le féminin troublant est scandaleux selon sa capacité de déstabiliser ; son intervention dans l'espace dominé par le masculin qui représente la norme remet en question la supériorité masculine, voire même la définition du sujet masculin : « pour le sujet masculin du désir, le trouble fait scandale quand un “objet” féminin, avec une capacité d’agir inattendue, fait irruption sans crier gare, soutient son regard, regarde à son tour, défiant par là la place et l’autorité du point de vue masculin » (51). Les femmes qui prennent la parole dans l’espace public, qui s’imposent et renvoient le regard qu’elles reçoivent sont alors défiâtes, troublâtes, perturbâtes, scandaleuses.

Les auteures de notre corpus, Virginie Despentes, Nelly Arcan et aurélia aurita, ainsi que leurs narratrices et personnages, sont scandaleuses parce qu’elles prennent la parole dans un espace public médiatisé à travers la fiction et l’autofiction, et par la presse, les journaux, la télévision et internet. Les auteures parlent à partir de leurs expériences des identités de genre et de la sexualité dans leur environnement contemporain qui est toujours construit et organisé selon les normes de rapports de pouvoir entre masculin et féminin. Comme nous le verrons, chez Arcan, la tension vers l’hybride et l’au-delà des limites de genres dans la sexualité est plus forte que chez Despentes et aurita, mais elles compliquent toutes les trois la notion de la subjectivité fixe et préfèrent étendre la conception de soi à des facettes multiples en devenir.

Le choix de ces trois auteures semble s’être imposé depuis mes recherches sur Despentes pour ma maîtrise et l’élargissement de ma perspective littéraire au contexte québécois et à Nelly Arcan. Les échos entre ces auteures au style pourtant très différent m’ont amené à identifier les similarités entre les expériences des femmes contemporaines et leur manière d’exprimer l’enfermement ou l’écrasement vécu au sein de sociétés néo-libérales et post-mouvement de libération féministe de part et d’autre de l’Atlantique. La parution de *Buzz-moi* d’aurita a ajouté à l’écho de *Baise-moi* et à l’idée d’une parole au féminin transnationale perçue comme étant scandaleuse, risquée et perturbatrice. L’ouverture de mon analyse littéraire à un autre média du livre, la bande dessinée, avec son contexte et son champ artistique spécifique permet d’observer les points communs entre auteures scandaleuses issues de différents contextes et de différents champs et donc de préciser le fonctionnement du scandale artistique et les effets du scandale au féminin. À la fin de la dissertation, je propose de poursuivre l’étude des scandales au féminin en incluant notamment les séries télévisées tant ce média est populaire et touche un public très vaste.

Le premier chapitre définira en premier lieu la sphère publique dans laquelle les scandales se produisent. En retraçant la genèse de la sphère publique à l’époque des Lumières qui

l'envisageaient comme un pouvoir de contrôle des actions du gouvernement et donc un outil démocratique pour rendre la voix du peuple (en réalité des citoyens hommes et propriétaires) audible et présente, jusqu'aux développements des médias de communication de masse et de la primauté de l'image, nous observerons comment le pouvoir circule entre publics, médias et politique. Au sein de cet espace structurant la société, la transgression est un élément crucial qui tantôt permet un contrôle social, tantôt génère des transformations. Nous prendrons pour exemple le champ littéraire examiné par Pierre Bourdieu dans lequel la transgression a été un moteur de renouvellement important qui se retrouve également dans le champ artistique de l'art contemporain tel que le démontre Nathalie Heinich. Cette dynamique de renouvellement des champs artistiques instaure dans le même élan un cycle de reconnaissance des œuvres qui étaient initialement scandaleuses et transgressives après un certain temps écoulé—le scandale ne peut alors qu'être éphémère.

La deuxième partie du chapitre 1 plonge plus précisément dans l'aspect féminin des scandales au féminin en abordant les questions d'engagement et de féminisme. Les notions clés du métaféminisme, de la subjectivité et de l'agentivité seront définies pour mieux contextualiser les œuvres choisies pour cette étude. Le féminisme contemporain met l'accent sur le mouvement, la pluralité et la prise de pouvoir sous une multitude de formes et de formats, et nous pouvons noter que la théorie et le radicalisme ne sont plus centraux au(x) féminisme(s) pratiqué(s) aujourd'hui dans des textes populaires et accessibles, y compris les médias de la bande dessinée ou de la série télévisée. Les trois auteures de cette étude exemplifient ce tournant du féminisme contemporain et de sa pratique à travers la création. En guise d'historique des transgressions au féminin et des femmes scandaleuses, le chapitre 1 se termine sur une vue d'ensemble non exhaustive de pionnières et de femmes subversives dans l'histoire littéraire en France et au Québec.

Le chapitre 2 est dédié à l'étude de Virginie Despentes, depuis *Baise-moi* et la polémique qui a accueilli son adaptation cinématographique, jusqu'à l'essai-manifeste *King Kong Théorie* qui précise son engagement militant féministe pro-sexe et queer, retrouvé également dans son documentaire *Mutantes*. Nous verrons que le personnage public de l'écrivaine française a considérablement changé depuis les débuts d'une romancière affublée des qualificatifs trash et vulgaire, jusqu'à ses articles parus dans *Libération* dans lesquels elle commente l'actualité en tant qu'experte de la culture populaire et des questions de genres. Sa lutte contre le système de domination et l'universalisme qui écrase les différences est particulièrement illustrée par son

attitude punk antisystème et son travail sur les identités hybrides entre masculin / féminin et au-delà, autant que les minorités sexuelles, raciales et de classes sociales.

Le chapitre 3 est consacré à Nelly Arcan, auteure québécoise scandaleuse dont le premier ouvrage *Putain* a marqué son personnage public d'une aura sulfureuse et troublante. Chez Nelly Arcan, le scandale est diffus et constant depuis la parution de son premier récit jusqu'aux annonces de son suicide, et continue avec la parution de son recueil posthume *Burqa de chair*. Arcan incarne le scandale du féminin dans un corps refait et modifié pour correspondre au carcan de beauté pourtant doté d'une parole critique et assurée contre la marchandisation du sexe et l'impossibilité de se constituer une subjectivité femme complète et satisfaisante. Ce paradoxe a soulevé un malaise tant il renvoie aux spectateurs/voyeurs un reflet de la mise en scène de la féminité douloureuse et impossible. Le modèle féminin cristallisé dans l'image immobile, le reflet de soi, la poupée désirable, tel que l'articule Martine Delvaux dans *Les filles en série*, se retrouve fracturé et décousu dès lors que les images se meuvent, que les poupées refusent d'être passives et se mettent à parler. C'est ainsi que les filles en série, celles qui négocient les impératifs de beauté, (toutes les femmes), ont le potentiel de faire trembler les fondations de l'idéologie en bousculant les structures de domination et de pouvoir qui les constituent.

Le chapitre 4 se concentre sur la créatrice de bandes dessinées aurélia aurita, auteure française d'origine sino-khmère qui signe son nom de plume en minuscules. Elle publie en 2006 le récit érographique *Fraise et Chocolat* qui se retrouve rapidement l'objet d'un buzz médiatique. Représenter une relation amoureuse à la première personne à l'aide de dessins érotiques esquissés à la manière d'un journal intime a valu à l'auteure d'être accusée d'exhibitionnisme, de manque de gêne, de vulgarité et de sensationnalisme. Le buzz s'est principalement construit autour de l'aspect « auto » de son autofiction et a fait l'impasse, comme pour les deux autres auteures de ce corpus, sur les réflexions sur la constitution du sujet femme en lien avec la sexualité ou les problèmes de racisme et de sexisme récurrents. La force d'aurita est de répondre aux manipulations du buzz avec un autre album, *Buzz-moi*, qui lui permet de reprendre la parole là où ses propos avaient été déformés, limités ou étouffés. Elle retranscrit son expérience du buzz médiatique et expose avec humour et critique le fonctionnement des médias ainsi que l'effet néfaste du principe de visibilité qui l'a surexposée dans les médias pour mieux promouvoir son livre, et bénéficier de l'audience du scandale.

Dans la conclusion, le potentiel de transformation des discours sur les femmes et des rapports de domination que possèdent les scandales au féminin sera mis en évidence à travers l'image de la femme ingouvernable, *the unruly woman* de Kathleen Rowe. Les femmes scandaleuses, insoumises, excessives dans le rire, la jouissance, la violence ou la colère ressortent dans la sphère publique, se font remarquer, et bousculent l'image des femmes passives, plaisantes, belles à regarder. Comme exemple de future piste à poursuivre, nous mentionnerons la série *Hard* dont le personnage principal Sophie se transforme en PDG d'une production de films pornographiques avec la volonté de créer de la pornographie pour les femmes. Le renversement du stéréotype des femmes dégoûtées par la pornographie et son désir d'explorer le plaisir des femmes et non leur exploitation sexuelle font d'elle une femme transgressive qui subvertit les codes de domination du féminin au cœur d'une industrie traditionnellement masculine.

De *Baise-moi* à *Buzz-moi* en passant par *Putain*, la boucle est bouclée. La subversion punk et violente des années 1990 rencontre l'émancipation assumée, répétée et sur le ton de l'humour d'une auteure du milieu des années 2000, en passant par le récit critique d'une ancienne prostituée. Cependant, l'image de la boucle se referme sur elle-même alors que la spirale continue de s'ouvrir vers de multiples possibles. Utilisons alors la spirale chère aux féministes québécoises des années 1970, en particulier Nicole Brossard dans *La Lettre aérienne*, pour visualiser l'héritage des luttes au féminin précédentes reçu par les auteures contemporaines qui continuent de repousser les limites selon le contexte dans lequel elles évoluent, toujours en semant le trouble.

CHAPITRE 1—THÉORISER LE SCANDALE AU FÉMININ

Partie 1. Sphère publique et transgression

Introduction

Le scandale est un phénomène culturel, social, souvent politique, voire économique, qui se produit dans la sphère publique, *au vu* et *au su* de *tous*. Le « vu », « su » ainsi que le « tous » doivent être définis pour comprendre les mécanismes du scandale dans l'ère contemporaine. La sphère publique est une notion difficile à définir tant elle est abstraite. Pourtant, c'est un espace auquel nous sommes tous affiliés en tant que citoyens, consommateurs et individus, et dans lequel nous interagissons de façon plus ou moins active. Dans ce chapitre, nous dessinons les contours de la sphère publique en tant qu'**espace matériel** de l'*agora*, terme grec faisant référence au lieu de rassemblement des individus ; en tant que **public**, voire publics, constitué(s) par les individus qui reçoivent l'information d'intérêt public dans l'espace public ; et en tant que **forum**, ou site d'interactions entre les individus.

Évidemment, le contexte médiatique actuel est aussi à prendre en compte dans la conceptualisation de la sphère publique. L'espace matériel de la sphère publique s'est élargi à un espace médiatisé du mot et des livres qui a servi le développement intellectuel, littéraire et politique de l'Europe depuis le dix-huitième siècle, et à un espace symbolique de connectivité par le biais d'internet et des réseaux sociaux. Ces plateformes de communication en ligne participent grandement à l'information des citoyens contemporains et permettent également de réagir, de commenter et de produire une partie de l'information. Selon le chercheur John Thompson des États-Unis et la sociologue française Nathalie Heinich, la notion de visibilité est cruciale pour aborder le fonctionnement de la société « en régime médiatique » (Heinich *De la visibilité*). Le principe de visibilité dans les médias contemporains implique que pour exister, il faut être visible. Parle-t-on de son visage ? De son nom ? Des détails de son identité (origine, genre, sexualité, classe sociale...) ? Nous explorerons ce que Heinich développe à propos de la célébrité à travers le principe de visibilité. Cela pose évidemment des questions cruciales telles que : Qui est visible, et pourquoi ? Et surtout, qui est invisible, et pourquoi ? La sphère publique dans laquelle les scandales émergent n'est pas nécessairement accessible par tous les individus d'une société, ni ne représente nécessairement ceux-ci. Quel impact peut avoir cette absence sur la réaction du public au scandale ? Ou encore, comment cette invisibilité influence les éléments qui provoquent le scandale ?

Le scandale est intimement lié à son contexte culturel, social, politique, historique et idéologique—chaque cas de transgression ne provoque pas de scandale dans tous les pays, ou en tous cas, potentiellement pas le même scandale. Dans le monde anglophone, les études se sont portées premièrement sur les scandales politiques qui traitent de pouvoir, de corruption, d'affaires sexuelles et de célébrité : *Political Scandal : Power and Visibility in the Media Age* de John Thompson ; *Power of Scandal : Semiotic and Pragmatic in Mass Media* de Johannes Ehrat ; ou *On Scandal : Moral Disturbances in Society, Politics and Art* d'Ari Adut. En France, les études sur le scandale semblent se porter principalement sur la littérature : la collection d'essais universitaires dirigée par Marie Dollé, *Quel Scandale !* ; le travail sur la littérature du dix-neuvième siècle par Nathalie Buchet Rogers, *Fictions du scandale : corps féminin et réalisme romanesque au dix-neuvième* ; ou le bref guide de lecture des scandales littéraires de Claire Julliard, *Les scandales littéraires*. Ces deux perspectives culturelles montrent qu'il existe des sujets à scandale plus ou moins saillants selon les contextes socio-historiques tout en abordant toujours les questions de pouvoir, de célébrité et de visibilité, ainsi que la transgression du privé dans l'espace public.

La visibilité pose également la question de la place du public : il devient alors observateur, voyeur, témoin... mais dans quelle mesure est-il aussi acteur ? Peut-on retrouver dans la sphère publique contemporaine en régime médiatique de visibilité le rôle démocratique de la discussion publique qu'entrevoyait idéalement Habermas ?²

Dans les cas choisis pour cette étude, les transgressions que contiennent les œuvres participent à une subversion des normes sexuelles et de genre ainsi que du discours implicite sur la pudeur attendue des femmes et sur le tabou de la sexualité féminine. Ces œuvres participent, comme nous le verrons tout au long de l'étude, à un engagement contemporain au féminin qui met en lumière des problématiques liées aux expériences des femmes au quotidien à travers des récits de l'intimité. Ainsi, le scandale provoqué par ces écrits mène à une discussion publique de la morale dans la sphère publique, ainsi que des discours généralement admis sur les femmes qui méritent d'être actualisés, voire transformés.

² Le principe de « publicité » énoncé par Habermas implique que les actions du gouvernement soient rendues publiques pour que des débats raisonnés parmi les citoyens prennent place et forment un contre-pouvoir démocratique. Selon cette perspective, les opinions exprimées et argumentées dans l'espace public provoquent des changements dans la politique du pays qui doit inclure l'opinion publique dans ses décisions. Cet idéal démocratique se retrouve rapidement en crise, tel qu'abordé plus bas, dû aux multiples pressions politiques, médiatiques et commerciales.

L'étude du scandale d'œuvres signées par des femmes mène à réfléchir à ce qu'il y a de particulièrement scandaleux chez les femmes. La figure de la femme fautive est ancienne, elle remonte notamment à l'image d'Ève dans la Genèse, la pécheresse originelle qui désobéit à la loi de Dieu et qui croque la pomme de la connaissance. Dans la société occidentale contemporaine, l'héritage du féminin fauteur de trouble, mystérieux (selon la formule consacrée de Freud), ou encore davantage porté sur les émotions que le rationnel a façonné l'espace public et l'espace privé selon les genres identitaires. Ainsi, il a fallu que les femmes sortent de l'espace du privé pour prendre la parole sur la scène publique et revendiquer leurs droits, ainsi que leur place égale dans la société, la politique, l'économie ou encore la pensée.

Dans le contexte français—mais sans s'y limiter—, les deux premières vagues féministes ont permis une avancée dans ce domaine avec, notamment, l'obtention du droit de vote pour les femmes pendant la première vague (premier quart du vingtième siècle, voir Bard 27-79) et l'évolution des droits des femmes dans le contexte du mariage, de l'avortement ou de la contraception pendant la deuxième vague (à partir de 1968).³ La troisième vague à partir de 1990 et la quatrième vague à partir de 2010, se concentrent moins sur des droits légaux à obtenir que sur des modifications culturelles du discours sur la sexualité, l'appropriation des représentations du corps et l'agentivité. La troisième vague fait retentir le terme *queer* et l'acronyme LGBTQ,⁴ tout en amorçant un travail féministe postcolonial et intersectionnel à partir des États-Unis⁵. À la même époque retentit le *girl power* avec le groupe Spice Girls qui associe pouvoir de consommation et libération dans l'espace public, phénomène populaire qui se transforme en popféminisme pour la quatrième vague. Le popféminisme contemporain mêle les méthodes de publicité médiatique et financière avec un *empowerment* ou une encapacitation (traduction trouvée dans *Trouble dans le genre* de Judith Butler) d'agir politique.

³ Nommer les mouvements des femmes identifiés sous forme de vagues permet de visualiser sommairement les combats principaux par époque mais nous reconnaissons les limites de cette catégorisation. Les vagues sont difficiles à délimiter dans le temps et dans l'espace tant les combats ici en inspirent d'autres à l'international et inversement, et de nombreuses actions féministes se produisent sans en porter le nom. Par exemple, si la première vague permet aux femmes des États-Unis et de nombreux pays d'Europe dont l'Allemagne, le Royaume-Uni ou la Norvège d'obtenir le droit de vote avant 1920, les Québécoises attendront 1940 et les Françaises 1944 pour obtenir ce droit. Ainsi, le combat des suffragettes a beau avoir eu lieu au même moment dans ces pays, la transformation nationale ne s'est pas faite au même moment.

⁴ Lesbiennes, gais, bisexuels, transgenres et transsexuels, *queer*.

⁵ À propos des études *queer* et LGBT, voir notamment les travaux de Judith Butler et Eve Kosofsky Sedgwick. Pour ce qui est du travail postcolonial et intersectionnel, voir Rebecca Walter, Patricia Hill Collins (en collaboration avec Margaret Andersen) et bell hooks.

Le célèbre slogan « le privé est politique » (traduction française de *the personal is political*) de la seconde vague met le doigt sur les difficultés que rencontrent les femmes et que l'on relègue au domaine du personnel et du privé : la contraception, l'avortement, le viol, les agressions sexuelles, les relations maritales, etc... (Picq⁶). Les femmes étaient, et le sont toujours à un certain degré, confinées à l'espace privé de la maison, de la maternité et de l'éducation des enfants selon des préjugés essentialistes infondés. Ces raisons étaient invoquées pour interdire le droit de vote aux femmes, et semblent implicitement limiter encore aujourd'hui la place des femmes dans les rôles de prise de décisions. La fonction reproductrice des femmes prise en main par l'État les empêchait également de disposer de leur propre corps et de faire le choix de ne pas avoir d'enfants (en effet, avant la loi Veil de 1974, l'avortement était passible de prison). Le corps est devenu un site politique de lutte pour l'émancipation et la liberté des femmes, depuis la contraception et l'avortement jusqu'aux lois sur l'égalité et la parité. Dans le contexte du scandale mettant en cause des femmes, la place de l'intimité dans l'espace public ainsi que du corps en tant que site de batailles politiques est une problématique primordiale.

La plupart des scandales dans cette étude sont de l'ordre de l'intimité : la polémique des scènes de sexe non-simulées dans *Baise-moi*, le récit de l'expérience de la prostitution par Nelly Arcan dans *Putain* ou le buzz médiatique autour du dévoilement explicite des débuts d'une relation amoureuse dans *Fraise et Chocolat*. C'est à chaque fois l'irruption de l'intime féminin dans la sphère publique, particulièrement de la sexualité, du désir et du plaisir, qui fait polémique, crée une controverse ou fait scandale.

Bien que les récits amoureux, érotiques ou pornographiques ne soient pas nouveaux, même écrits par des femmes⁷, la valeur de choc des représentations des actes sexuels depuis une perspective féminine ne manque pas de causer des remous, et en particulier des réactions négatives voire de jugement envers ces auteurs. J'avance, à ce sujet, que le scandale au féminin nous permet de mettre en lumière un malaise social. Si d'un côté, le scandale met sous les projecteurs

⁶ Françoise Picq revient sur le Mouvement de Libération des Femmes dans les années 1970 et sur la question du clivage privé-public. Le slogan féministe « le privé est politique » a permis de mener une lutte contre l'oppression des femmes au cœur de leurs vies quotidiennes et au sein de leurs corps, et qui a paradoxalement bloqué le mouvement. En insistant sur la dimension politique des choix privés (en lien avec la sexualité et la reproduction ou encore le mariage), ces derniers sont devenus un moyen de contrôle de l'espace privé des femmes, ce qui a constitué un blocage de la pensée féministe libératrice et qui a probablement contribué aux difficultés de reconnaissance et d'unité du féminisme depuis les années 1970 en France.

⁷ Depuis la poésie de Sappho, les textes de Louise Labé (dont on doute de l'existence aujourd'hui, voir Mireille Huchon), jusqu'à Pauline Réage et les récits d'Anaïs Nin. Voir *Écrire le désir : 2000 ans de littérature féminine illustrée* par Julia Bracher.

l'indignation causée par une transgression, de l'autre côté il met en évidence par contraste des sujets tabous ou sensibles, les ombres de l'espace public dessinées par des normes qu'il serait bon de débattre et de combattre.

La littérature et la création artistique sont des outils de résistance et de critique sociale qui permettent un champ de possibles :

The act of writing is but one site of resistance in the struggle to liberate women from the institutional structures, cultural myths, and philosophical discourses that continue to subjugate us as a group and that contribute to our historic sense of dispossession and exile. (Gould 50)

L'écriture au féminin est une lutte d'inscription du féminin dans la littérature dominée par le masculin sous prétexte de son universalité, et une résistance à l'absorption du féminin dans cette soi-disant universalité. L'écriture *au féminin* est une appellation principalement québécoise et franco-canadienne qui émerge après les années 1960, période de Révolution Tranquille, à partir de l'élan féministe de l'époque : « l'idée d'une écriture au féminin s'est d'abord élaborée dans le sillage du féminisme, avec des textes où les femmes affirmaient haut et fort leur altérité ». (Bordeleau 14) Selon France Théoret, écrivaine, militante et théoricienne active depuis les années 1970, « l'écriture au féminin propose l'émergence du sujet femme dans un langage conscient du fait que la langue patriarcale rend souvent invisible ce sujet féminin » (citée dans Bordeleau 16). Bien que l'écriture au féminin ne soit pas toujours utopique dans le sens d'une écriture de l'espoir, le lieu *autre* qui est ouvert par l'écriture au féminin peut se vouloir un site de renouvellement. Le scandale autour de la création au féminin a le potentiel d'augmenter la visibilité des obstacles quotidiens vécus par les femmes ainsi que le pouvoir de critique, de subversion et de transformation de la création au féminin.

En premier lieu, nous aborderons le site du scandale : la sphère publique. À travers des perspectives des sciences de la communication et de la sociologie, nous définirons le public, voire les publics, le principe de visibilité dans notre ère médiatique ainsi que les croisements entre privé et public.

Ensuite, nous ferons le point sur la transgression en tant qu'élément central du scandale. Nous définirons les termes « transgression », « scandale », « polémique », « buzz » et « subversion » pour mieux situer les cas de notre étude. Nous nous interrogerons sur la transgression en tant que moteur du champ littéraire et artistique avec l'aide de Pierre Bourdieu,

et en tant que révélateur des limites inscrites dans la société à l'aide d'études sur les scandales médiatiques.

Enfin, nous aborderons la question de l'engagement à travers le métaféminisme qui permet de penser l'écriture au féminin contemporaine et son héritage du féminisme, même si elle ne se revendique pas d'un mouvement politique ou militant. Le popféminisme fera l'objet d'une note sur un autre aspect du féminisme contemporain que l'on retrouve en filigrane dans les scandales au féminin mais qui ne prend pas le devant de la scène tant il est associé aux contextes allemand et américain. Nous remarquerons que le scandale *au féminin* se réfère à des œuvres spécifiques qui se montrent conscientes des oppressions vécues par les femmes et dont la subversion des normes (morales, sexuelles, sociales, raciales, de classes sociales...) crée l'indignation dans la sphère publique. La transgression des femmes scandaleuses s'inscrit à la fois dans le principe de visibilité de la société actuelle et dans un engagement au féminin qui lutte pour inscrire les femmes dans la sphère publique.

La constitution de la sphère publique : public(s), visibilité et sphère privée

1. La sphère publique

Penser la sphère publique, aussi appelée espace public, revient à penser l'espace commun à la fois matériel et symbolique au sein duquel les discours, les actions ou les décisions prises concernent la population entière. C'est-à-dire que dans les sociétés libres et démocratiques, il y a des actes, des paroles et des décisions qui sont envisagées comme étant du ressort de tous et qui appartiennent alors au domaine public. Le terme « envisage » possède une importante dimension idéologique, c'est ce sur quoi nous aimerions insister ici. L'aspect idéologique, parfois idéalisé, de l'espace public détermine comment cet espace est envisagé, pensé, et ce qui doit y figurer. Le théoricien allemand Jürgen Habermas insiste dans *L'Espace public* sur la dimension idéologique ainsi qu'idéalisée de cet espace en tant que garant de la démocratie. Pauline Johnson élabore une définition initiale de l'espace public selon le principe de solidarité et de vie commune partagé par chaque individu :

The modern public sphere suggests an evolved, democratized, interpretation of a modern humanist commitment to the production of self-directed, consciously

shaped, futures. Conditioned by the historical appearance of demands for political rights of equal and atomized individuals in a mass society, it is a mode of interaction guided by a learnt conviction that in principle equal, but in fact relatively powerless, individuals can give concrete shape to the hope for an autonomous, self-determining life as a shared project. The public sphere refers, then, to processes of rational consensus-formation whose normativity is tied to a democratic interpretation of the aspiration towards self-shaped futures in an egalitarian and pluralistic age. (1)

La base de la sphère publique—le mot « sphère » est préféré à « espace » en anglais—est une interaction entre des individus d'une même société qui vivent ensemble et partagent un avenir commun. Les individus d'une société sont interdépendants pour obtenir ce dont chacun a besoin et résoudre ses difficultés, ainsi le dialogue raisonné permet de façonner un idéal commun en tant que projet partagé au sein d'un système codifié qui garantit la liberté et le droit de chacun. Bien sûr, cela présuppose une égalité universelle ainsi que le pouvoir du peuple de modifier l'idéologie et la politique de la société. Habermas entrevoit très vite la crise de ce site d'enjeu idéologique avec la modification de l'espace public depuis le dix-huitième siècle.

Dans *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962), soit *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* en français (1978), Habermas décrit l'émergence et le déclin de l'espace public. Le théoricien fait une exploration historique de l'émergence du concept d'espace public et d'opinion publique en tant qu'utilisation raisonnée de la pensée pour discuter des affaires d'État et influencer les décisions gouvernementales. Ces délibérations se produisent grâce au principe de publicité qui impose aux gouvernements de rendre publiques leurs actions et décisions à travers des médias d'information. L'espace public dans ce sens est envisagé comme un contre-pouvoir qui permet de contrôler les sphères de décisions du pays et de garantir la démocratie.

Malheureusement, le développement industriel et économique européen vers l'accumulation du capital mène à un plus grand fossé créé entre les classes sociales, soit entre les propriétaires de bien ou les patrons, et les travailleurs et employés. Les écarts d'intérêts grandissent et ne peuvent être résolus dans l'idée d'une sphère publique de dialogue raisonné. De plus, les médias sont eux aussi soumis aux lois économiques du marché ce qui limite fortement le principe de publicité qui devait, dans l'idéologie dessinée depuis le dix-huitième siècle, imposer une transparence des actions du gouvernement. Pour ce faire, les médias qui diffusent les informations

doivent être libres et indépendants, ce qui n'est pas le cas quand les pouvoirs politiques influencent l'information et que la survie des métiers de la communication repose sur le nombre de lecteurs et de consommateurs. Habermas décrit alors l'espace public comme contre-pouvoir démocratique en crise, idée reprise par de nombreux sociologues, comme l'indique Pauline Johnson dans *Habermas : Rescuing the Public Sphere*. Après un retour sur les détails de la formation de l'espace public, nous exposerons les principales critiques apportées à ce texte et comment adapter la pensée de l'espace public à l'ère médiatique contemporaine où figure le scandale au féminin.

Comme nous l'avons remarqué plus haut, grâce au principe de publicité, terme qui est pris ici dans le sens de « rendre public », les gouvernements sont contraints de communiquer toutes leurs actions à travers les médias qui sont un moyen de transmission de l'information publique, pour que les individus dans l'espace public débattent et discutent des problématiques qui concernent la société. À l'époque de l'émergence des sociétés bourgeoises, on imagine l'espace public comme un site d'échanges raisonnés entre les individus qui vont, au final, exercer leur pouvoir de décision sur l'État. Selon un principe des Lumières, la Raison et la discussion deviennent le cœur de l'activité publique et politique.

Pour devenir un contre-pouvoir, selon Habermas, l'opinion publique—soit l'ensemble des jugements des individus qui constituent la sphère publique—doit être pensée en termes de raison et de dialogue public entre les individus qui constituent l'espace public. Evidemment, au dix-huitième siècle, les critères pour faire partie de l'espace public et former l'opinion publique sont plutôt limitants, même s'ils se veulent universels : être un citoyen (homme majeur) libre de tout asservissement (propriétaire et non travailleur). Même si Kant étend le principe de publicité à l'humanité entière, au monde, il faut rappeler que le monde capable de lire et de faire usage de la raison pour débattre avec un sens critique se limite à la sphère bourgeoise de la population : seuls les citoyens libres (propriétaires et non au service d'un autre) ont la capacité et le devoir de devenir éclairé par la raison et la délibération.⁸ Le principe d'universalité des Lumières n'est pas appliqué dès sa création, bien qu'il reste un principe crucial à la démocratie. Arlette Farge rappelle en 1992 que ce système met à l'écart les « masses populaires » (citée par Lits 78), soit les classes sociales

⁸ « This was not world in the transcendental sense, as the quintessential concept of all phenomena, as the totality of their synthesis and to that extent identical with 'nature.' Rather, 'world' here pointed to humanity as species, but in that guise in which its unity presented itself in appearance: the world of a critically debating reading public that at the time was just evolving within the broader bourgeois strata. It was the world of the men of letters but also that of the salons in which 'mixed companies' engaged in critical discussions; here, in the bourgeois homes, the public sphere was established. » (Habermas *The Transformation of the Public Sphere* 106)

les plus basses, ainsi que tous les groupes marginalisés dont les femmes qui ne sont pas représentées dans l'espace public et qui appartiennent à l'espace privé.

Karl Marx critique cette inégalité dans un contre-modèle qui abolit la propriété : ainsi les travailleurs sont libérés et l'espace public se soustrait de sa dépendance à la possession de biens. Chacun devient citoyen, à même de participer aux décisions de l'État. De plus, cela débarrasse la sphère privée de tout attachement économique ; sans le pouvoir et la reconnaissance accordés au propriétaire, les relations dans le couple et avec les enfants sont conçues sans lien économique et sans intrusion de l'État, ce qui donne son caractère privé à la sphère familiale. Ainsi, le public est constitué de citoyens privés qui participent de manière égale à la société et à la construction de l'État. La pensée de Marx permet d'entrevoir une critique des rapports de pouvoir qui existent entre le privé et le public mais aussi au sein de la sphère publique. Habermas n'élabore pas sur les rapports de pouvoir dans *L'Espace public* et cela constitue un des principaux écueils de son étude. Le théoricien y répondra dans l'introduction de 1990 à la réédition de *L'espace public* en remarquant que la sphère publique compte différents partis politiques ou groupes associatifs et sociaux qui forment des « intérêts irréconciliables » qui mènent à « la tyrannie de la majorité » (cité dans Lits 78-79). La théorisation de l'espace public apparaît alors restreinte et difficilement applicable dans les sociétés qui se sont développées sans bourgeoisie pour former un contre-pouvoir à la monarchie. Surtout, cet espace public ne rassemble pas l'opinion populaire mais seulement celle d'une élite masculine qui peut interagir entre pairs.

L'espace public semble être une notion compromise par l'économie et le système idéologique en place qui ne favorise pas l'usage de la raison pour critiquer les actions du gouvernement pour enfin les transformer selon l'opinion publique. Habermas n'est bien sûr pas le seul à annoncer la crise de l'espace public, voire son stade terminal : le sociologue Zygmunt Bauman avance que la société individualiste ne permet pas de reconnaître la dépendance mutuelle entre les individus puisque chacun est préoccupé par la gestion de son propre capital. Johnson paraphrase son argument ainsi : « encountered as the private trials of "failing" individuals, problems in the individualized society cease to be described as shared concerns amenable to political, rather than merely technical or administrative, solutions » (9). Une critique similaire émane de l'école de Francfort, avec notamment, Theodor Adorno et sa dénonciation des dangers des médias de masse et de l'industrialisation de la culture qui reproduisent dans leurs diffusions les rapports de pouvoirs en place et réduisent le public en une masse d'individus isolés et passifs

(Johnson 9-10). Cependant, il existe une tendance contemporaine chez les sociologues et d'autres adeptes de la pensée critique d'élaborer des solutions pour sauver l'espace public, *rescuing the public sphere*, à travers une critique du concept pour l'adapter à l'ère contemporaine.

Dans son article, Marc Lits rassemble les critiques faites à Habermas au sujet de l'espace public. Il commence par revenir sur les termes : *Öffentlichkeit* correspond à « l'opinion publique » ou « le public » en français, bien que ce soit « l'espace public » qui soit choisi pour la traduction du titre de la publication. Selon Lits, « la notion d'espace réduit le concept à sa dimension matérielle, en référence explicite à l'agora grecque, comme lieu fondateur (et mythifié) de la démocratie occidentale » (79). En anglais, comme nous l'avons vu, *public sphere* élargit le concept en désignant non seulement l'espace géographique et matériel de l'espace public, mais aussi l'aspect intellectuel et abstrait du terme. La *sphère publique* insiste davantage sur les interactions dialogiques entre les individus qui la constituent plutôt que sur le lieu de ces interactions. Ainsi, nous préférons l'utilisation du terme « sphère publique » pour notre présente analyse car il nous permet d'aborder la dimension communicationnelle du concept ainsi que le croisement de différentes sphères—et champs, pour reprendre le terme de Pierre Bourdieu—dans la société.

Pour une utilisation du concept dans nos sociétés contemporaines, plusieurs critiques depuis les années 1990 envisagent le *nouvel espace public*. L'espace public habermassien avant le déclin manque de considérer le poids des médias et de la médiatisation de l'information : les médias ne sont pas seulement des passeurs d'informations, mais des intermédiaires actifs dans le choix et la manière de donner l'information. Avec l'avènement des médias de masse, que ce soit la télévision, la radio ou internet, et le retrait progressif de la mainmise des pouvoirs politiques dans les décisions de diffusion de l'information (bien qu'officieusement ce retrait ne soit pas total⁹), les exigences économiques ont pris le pas sur les choix journalistiques et de communication (Champagne). Ainsi le nombre de publicités a augmenté ainsi que les programmes de divertissements qui invitent les politiques à partager des éléments intimes de leurs vies. Sans remettre en cause la liberté de la presse, Patrick Champagne invite à une critique interne de la pratique journalistique aidée d'analyses universitaires pour réorienter les médias vers une éthique de diffusion de l'information pour que les citoyens puissent faire usage de la démocratie. Entre

⁹ Voir les interférences de Nicolas Sarkozy dans la gestion des médias français (article de Kim Willsher dans le *Guardian*) ou encore les troubles de conflits d'intérêts de Pierre Karl Péladeau quand il était député et à la fois chef de la compagnie de médias Québecor (Robillard pour *Le Devoir*).

autres, Champagne critique l'uniformisation des informations dans tous les journaux et tous les médias (la même information est relayée sans différence de source ou sans regard critique) ou la pression d'obtenir le plus grand audimat ou nombre de lecteurs qui pousse à vulgariser l'information et à privilégier le divertissement.

Pour aller plus loin, il faut ajouter à la conceptualisation de la sphère publique contemporaine la transformation de la communication opérée par les réseaux sociaux qui facilite la publicisation d'informations individuelles et multiples. Le développement du web et des réseaux sociaux a multiplié les espaces de communications et avec eux, le nombre de sphères publiques qui agissent comme des plateformes de communication. Chacun peut exprimer un commentaire ou une réaction face aux médias (en utilisant les sections de commentaires ouverts aux lecteurs sur la plupart des journaux en ligne), voire informer les médias et le reste des lecteurs / internautes / sphères de communication en postant sur Twitter, Facebook ou Youtube un témoignage, une vidéo ou une image d'un événement marquant. Ainsi, la sphère publique contemporaine est formée d'une multitude de sphères qui s'entrecroisent et qui défendent de multiples intérêts entre le privé et le public. Les opinions raisonnées se retrouvent aux côtés des émotions et des réactions « à chaud » autant que les questions de société se sont élargies à l'identité, la sexualité, les religions, etc., domaines considérés comme appartenant au privé auparavant.

Marc Lits propose de penser l'espace public contemporain en termes de « sphères publico-privées médiatiques » : une multitude d'espaces de communication multimédiatiques qui suivent ou créent les tendances populaires de divertissement et de produits de consommation, mais qui permettent aussi un « investissement de citoyens actifs » qui critiquent et prennent position face aux injustices sociales (80-81). Les réseaux sociaux deviennent de plus en plus une source d'information pour les médias autant qu'un moyen d'organiser des actions politiques et de résistance à l'oppression du gouvernement (voir l'importance des réseaux sociaux pendant les révoltes en Tunisie, en Egypte et ailleurs à partir de 2010 nommées « Printemps arabe » (Faris) ou le mouvement #Occupy à partir de 2011 (Juris)).¹⁰ Bien que l'organisation sociale de revendications en réseaux existait avant l'arrivée de la technologie, Juris avance que les réseaux

¹⁰ Pour une exploration de l'impact du numérique et des réseaux sociaux sur le printemps arabe, voir l'ouvrage d'Yves Gonzalez-Quijano *Arabités numériques. Le printemps du Web arabe*. Voir également le livre de Manuel Castells qui analyse le rôle des réseaux sociaux dans les révolutions contemporaines (Printemps arabe, *Indignadas*, Occupy), *Networks of Outrage and Hope : Social Movement in the Internet Age*.

sociaux tels que Facebook ou Twitter ont donné une nouvelle forme au militantisme contemporain en utilisant des méthodes propres à l'ère numérique.

La sphère publique perçue en une multitude d'espaces de communication et d'action ressemble à la structure des champs du sociologue Pierre Bourdieu. Au lieu de visualiser la sphère publique comme étant unifiée par la raison ou le sens commun, voire le capital, Bourdieu envisage de multiples champs qui s'entrecroisent et s'entrechoquent au sein de la sphère publique. *Les règles de l'art* décrit l'émergence du champ artistique, en particulier littéraire, depuis la fin du dix-huitième siècle jusqu'à aujourd'hui. Nous reviendrons plus en détails sur la constitution de ce champ ainsi que son fonctionnement avec et contre d'autres champs dans la partie sur la transgression dans l'art. Pour ce qui est de la définition de la sphère publique, le concept de champ nous permet de penser les groupes sociaux ainsi que les institutions sociales et les médias en termes de pouvoirs et de contre-pouvoirs potentiellement en conflit ou, au contraire, associés.

Les rapports de pouvoir sont particulièrement à prendre en compte dans la constitution de la sphère publique. De nombreuses critiques féministes ont dénoncé l'impossibilité pour les femmes d'être incluses dans le modèle formulé par Habermas car à l'époque des Lumières, les femmes sont exclues de la vie politique, de la vie publique et des débats raisonnés.¹¹ Dans les critiques de Joan Landes et de Nancy Fraser, la sphère publique chez Habermas est masculiniste et implique une dichotomie genrée de la société : les hommes libres appartiennent à la vie publique, tandis que les femmes sont gardiennes de l'intimité et du soin dans le privé (Johnson). Même si Johnson défend Habermas en insistant sur l'aspect universel, en principe, de la sphère publique des Lumières qui n'exclut pas les groupes marginalisés ou les classes inférieures, en pratique, le système démocratique de dialogue raisonné reste fondé sur des exclusions et l'invisibilité du féminin dans la sphère publique.¹²

De là à savoir s'il est possible d'adapter cette sphère publique humaniste à un élargissement du public aux groupes jusqu'alors marginalisés, ou s'il faut changer de perspective pour sortir de l'universalisme masculin uniformisant vers la pensée de publics multiples, la question reste

¹¹ Les femmes étaient bel et bien présentes dans les salons littéraires, voire tenaient ces salons et invitaient autour d'elles penseurs, artistes et écrivains à débattre et s'instruire les uns les autres. Cependant, le rôle des femmes en tant qu'épouses et mères reste primordial et limite leur accès à l'éducation, ce qui fait que ces exceptions aristocratiques de quête de savoir représentent un balbutiement de transformation féministe de la sphère publique toujours en cours. Voir le travail très pertinent d'Anne-Marie Lugan dans *Ces dames au salon : féminisme et fêtes galantes au XVIIIe siècle*.

¹² Pauline Johnson dédie un chapitre de son livre *Habermas : Rescuing the public sphere* sur les réponses féministes à la pensée de Habermas et s'attache à nuancer leurs critiques (Chapitre 9, 152-165).

ouverte. Johnson semble promouvoir la première solution, qui, à mon avis, tend à préserver une pensée sociologique monolithique et hermétique à d'autres modes de pensée des sciences humaines. Au lieu de conserver la place centrale de l'universalisme, la multiplicité de publics ainsi que l'hybridité permettent d'aborder les complexités des réalités sociales et culturelles contemporaines. Je propose alors de partir de la notion de sphère publique en tant que lieux, groupes d'individus ainsi que forums d'interactions qui créent un espace de communication multiple avec un potentiel d'action sur la sphère politique et les gouvernements. La plupart du temps, ces communications dans la sphère publique sont façonnées par les demandes du marché qui imposent une consommation de masse ; dans ce contexte, la publicité ne fait plus référence au principe de transparence des décisions des gouvernements, mais seulement aux spots publicitaires. Cependant, l'éclatement des sphères publiques aux niveaux individuel et des réseaux sociaux connectés permet également une action politique de dénonciation et de critique des décisions des gouvernements ou des inégalités à combattre.

L'aspect le plus positif de l'espace public au niveau idéologique, voire idéaliste, est le suivant : la sphère publique en tant qu'espace de contestation qui s'oppose aux pleins pouvoirs du gouvernement, qu'il soit monarchique ou non. Comme nous l'avons vu, la pensée de l'espace public au dix-huitième siècle est liée à l'idée de libération et de contrôle des pouvoirs—en somme, donner le pouvoir au *peuple*, malgré les limites qu'impose ce terme à cette période de l'histoire.

À travers les transformations économiques, sociales, politiques et culturelles des sphères publiques au niveau mondial, penser la multiplicité des sphères publiques qui s'enchevêtrent permet de voir les diverses actions au niveau local qui résonnent au niveau mondial. Par exemple, la mise en doute de la parole des femmes accusant le présentateur radio canadien Jian Ghomeshi d'agressions sexuelles a encouragé la journaliste Antonia Zerbias à lancer le mot-clics #beenrapedneverreported sur Twitter en soutien à celles et ceux qui n'ont pas osé dénoncer leurs agresseurs. Des milliers d'individus ont repris le mot-clics en y associant leur expérience et ont contribué ainsi à une prise de conscience sur l'omniprésence des viols non dénoncés (Mulholland).

L'évolution des médias de communications au sein d'un système capitaliste néo-libéral a poussé à l'extrême l'utilisation commerciale de tout moyen de communication, mais a aussi démocratisé à l'extrême ces mêmes moyens qui mettent en place une possible solidarité transnationale et l'expression d'une voix collective dans certaines circonstances. Perçue ainsi, la

sphère publique contient toujours déjà un potentiel de transformation sociale à travers l'expression et la réception publique de toutes sortes d'informations.

Ceci amène une question centrale à l'étude des effets des scandales : quel potentiel de transformation attribuer au scandale médiatique quand il est lui-même aux prises avec les codes qui régulent la communication ? Est-ce que l'espace public peut encore avoir un rôle démocratique de dialogue social ? Ou est-ce que la manipulation des informations et des réactions publiques contrôle également l'indignation, les polémiques et les scandales au point de ne pas représenter l'opinion du public ? Tournons-nous maintenant vers cet inconnu anonyme qu'est l'opinion publique.

2. Qui est l'opinion publique ?

Pour Habermas, l'opinion publique est née du concept d'opinion qui a deux sens : celui du jugement d'un individu sur un sujet, ainsi que celui de l'ensemble des jugements qui forment la réputation d'un individu. L'idée de la réputation est intéressante pour nos observations sur la sphère publique qui est à la fois une plateforme d'expression et un site où se créent des personnalités, des vedettes ou des célébrités dont les caractéristiques sont propagées de médias à médias, et de bouche à oreille, comme une réputation. L'opinion publique, au sein de l'espace public, décrit l'ensemble des jugements que « le public » exprime. Le public est formé de l'ensemble des citoyens, ou d'une certaine sphère (comme nous l'avons vu avec la sphère publique bourgeoise par exemple) ou d'un certain groupe ciblé par l'information énoncée dans la sphère publique. En d'autres termes, *l'opinion publique* est difficilement cernable de façon universelle, même si l'expression est utilisée à mainte reprise par les médias.

Le chercheur Johannes Ehrat explique dès les premières lignes de son livre sur le scandale l'ambivalence du terme *opinion publique*. Si cette dernière est d'ordinaire comprise en tant que l'opinion *du* public, il reste difficile de recenser cette fameuse opinion exprimée par un public, ce dernier étant formé de multiples voix qui exprimeront difficilement *une* opinion commune. L'opinion doit être subjective pour pouvoir représenter le jugement personnel de l'individu ; comment est-ce que des opinions subjectives se fondent dans un seul discours dans la sphère publique ?

Une des solutions est d'utiliser des statistiques issues de sondages qui interrogent un échantillon représentatif de la population ; l'opinion majoritaire devient celle de « tous ». Cette

méthode sociologique pour générer l'opinion publique pose quelques limites dont le fait que ce ne soit représentatif que d'un échantillon de la population, et que les opinions similaires soient condensées en une voix uniforme de la majorité. Les opinions minoritaires sont exclues et donc non représentées. Bien que les sources des sondages proviennent d'individus bien réels, on obtient tout de même une construction d'un discours uniforme populaire.

Une autre façon de penser l'opinion publique est d'aborder l'aspect théâtral de la sphère publique. Parler d'opinion publique implique de penser le public en deux groupes distincts : ceux qui se représentent et agissent sur la scène publique, et ceux qui regardent et jugent les actions menées. Ehrat observe que cette perspective se rapproche du théâtre et que donc l'opinion publique se construit selon un spectacle—une scène et un public—et que l'idée de la représentation et de la mise en scène est indissociable de la sphère publique. C'est une idée intéressante surtout en termes de médias visuels contemporains qui insistent sur la mise en scène : le maquillage, l'angle de caméra, la lumière, les couleurs des vêtements portés ainsi que les termes et formules clés énoncés par les acteurs publics qui sont autant les journalistes présentateurs que les représentants politiques ou personnalités publiques invités sur cette scène publique. En observant le mécanisme de la création de l'information qui est diffusée en masse par les médias, il est évident que les informations sont mises en scène pour transmettre un message particulier. Dans ce cas-là, qu'est-ce que l'opinion publique désigne ? Est-ce qu'elle exprime un jugement libre sur les actions publiques ? À quel point est-ce que le façonnage des informations crée également « l'opinion publique » au lieu d'être le reflet des jugements du public et de la population ?

Nous l'avons vu, les médias de l'information ne se contentent pas de transmettre des faits ; les faits seuls n'ont pas de sens tant qu'ils ne sont pas contextualisés, insérés dans un récit ou un message. Les médias créent du sens à travers une narration des faits selon une certaine perspective. Mais si on prend en considération la mise en scène de l'information et le choix des sujets soi-disant d'intérêt public par les médias, l'opinion publique devient un outil qui informe les médias autant qu'il est conçu par eux. En ciblant une population particulière, les médias d'information créent leur public qui est pris pour *le public*, le fameux « tous », et suivant le ton utilisé et la perspective choisie dans la narration des faits, ils créent l'opinion publique qui est prise pour l'opinion exprimée par *le public*.

Les scandales sont construits dans les médias selon une idée prédéfinie de l'opinion publique, ou de ce qui choque de manière majoritaire le public. Dans ce sens, l'opinion publique

est un outil médiatique de construction de l'information qui ne peut se rapporter à l'opinion précise d'individus réels, mais qui constitue une image symbolique et abstraite de la société à un moment donné.

Dans ce contexte, il semble difficile d'accorder une voix au public qui satisferait son utilisation dans un argumentaire généralisant. Nous l'avons vu plus haut, la sphère publique contemporaine conçoit de multiples plateformes de communication qui permettent l'expression des opinions ; il faut alors plonger dans le détail des opinions de chacun et chacune pour identifier l'opinion publique. L'opinion publique est nécessairement plurielle, ce qui impose des nuances et des contradictions plus difficiles à aborder dans le temps accordé aux informations médiatisées.

Au sein même du public, nous pouvons trouver des contrepublics ; soit une pluralité de groupes d'individus qui n'adhèrent pas aux systèmes de normes de la majorité ou *mainstream*, et qui ont une portée transformative sur la sphère publique. Michael Warner décortique la constitution des publics, ou d'un public, qui se dissocie de cette fameuse somme de la population. Le fait de rendre quelque chose public crée, de fait, un public : un discours, un texte, une émission de radio..., tous présupposent un public. *Un public* est une entité discursive créée dans le discours par le fait de rendre quelque chose public ; on ne peut pas compter le nombre de personnes affiliées à ce public, on ne peut associer le public à une institution, un état ou une organisation. Les contrepublics se constituent de la même manière, la différence étant qu'ils s'adressent à des individus spécifiques qui désirent participer à ce contrepublic : Warner cite le contrepublic gay par exemple, qui constitue un public avec un langage et une visée transformative de la normativité sexuelle particulière. Ajoutons ici le contrepublic féministe issu de discours, de rassemblements, de plateformes d'information et de créations artistiques en présence ou en ligne qui mettent en avant une critique de la norme universelle masculine dominante au sein de la société et du cyberspace : le magazine en ligne *Guts*, les sites *Feministing* et *Je suis féministe* ou encore le blog « De colère et d'espoir ».

Dans cette perspective, ce public est *un public* et non *le public* : on sort des notions institutionnelles et étatiques. Les publics sont générés par l'attention prêtée aux discours publics : « Publics [...], lacking any institutional being, commence with the moment of attention, and cease to exist when attention is no longer predicated. They are virtual entities, not voluntary associations » (Warner 88). On devient membre du public dès lors qu'on écoute ou regarde, et ce faisant on participe à la circularité du discours. Le public existe dès lors que le discours est public,

mais le discours dépend également du public—et de son attention—pour exister. Dans ce cas, les publics sont actifs dans la constitution de leur environnement social : « The direction of our glance can constitute our social world » (Warner 89).

Grâce aux formulations de Warner, on arrive à une pensée du public qui n'est pas passive, bien au contraire. Les discours publics dépendent de publics réactifs convaincus de leur pouvoir de décision sur la présence et l'existence de certains textes, émissions de radio ou de télé, idées, discours... Dans ce sens, un public est une entité abstraite et floue, non définissable selon des critères institutionnels ou sociaux, et pourtant c'est cette difficulté à le définir qui lui donne tant de pouvoir et d'agentivité. Comme un individu, un public ou un contrepublic s'exprime et influence les discours publics, lit la société d'une manière particulière. Warner nous informe que les contrepublics sont des publics formés par des groupes souvent associés à des sous-cultures, telles que la culture gay et lesbienne, des groupes de femme ou la culture afro-américaine aux États-Unis. Ces publics ont une posture subalterne et en tension avec *le public*, et ils permettent de penser les politiques des identités différemment par rapport à la sphère publique—they démontrent à quel point la sphère privée est construite par la publique : « Counterpublics of sex and gender are teaching us to recognize in newer and deeper ways how privacy is publicly constructed » (Warner 62).

Est-ce que les contrepublics de Warner peuvent nous aider à conceptualiser les effets potentiellement transformatifs du scandale ? On peut avancer que les œuvres du corpus de cette étude font peut-être scandale lorsqu'elles sortent de l'espace du contrepublic dans lequel elles ont évolué jusque-là. Quand elles rencontrent *le public* généralisé, l'opinion publique normative réagit et s'indigne. Ainsi la transgression contenue par les œuvres n'est pas un critère de scandale au sein du contrepublic d'où elles émergent, seulement dans la sphère publique « générale ».

Dans l'exemple de *Baise-moi* de Virginie Despentes, cette observation semble valide : la sortie du roman ne crée pas de scandale, simplement quelques critiques négatives et d'autres plus positives. Par contre, à la sortie de l'adaptation cinématographique en salles quelques années plus tard, l'indignation publique soldée par la classification X du film (équivalant à une censure de l'État) a causé une couverture médiatique importante qui a élargi le public à une vaste partie de la population. Le débat qui a suivi à propos des limites de l'art et de la représentation de la sexualité et de la violence à l'écran a opposé différents publics et contrepublics jusqu'à la ressortie du film avec une interdiction de -18 ans mais sans classification X. Même si le contre/public initial

constitué à la sortie du roman est difficile à cerner précisément (mélange d'amateurs littéraires, de lecteurs de polars et potentiellement de membres de la sous-culture punk), il est évident que le scandale intervient quand la création transgressive est transposée dans le média visuel potentiellement plus populaire du cinéma. Le scandale permet une rencontre de divers publics et contrepublics qui amorcent une discussion sur la valeur de l'art et ses limites aboutissant à un changement de réglementation.

Ainsi, le scandale amplifie la couverture médiatique et élargi les publics susceptibles d'interagir avec l'œuvre transgressive. L'agentivité des publics et contrepublics au sein d'une sphère publique qui permet le dialogue a le potentiel de transformer des discours voire des lois mis en place par l'État. Évidemment, les critiques présentes dans le travail de Desportes visent des transformations sociales plus importantes qu'un rétablissement de la catégorie – 18 ans par le conseil d'État : le récit de violence féminine contre les limites imposées sur le corps des femmes par le patriarcat appelle à des changements profonds des rapports de pouvoir dans la société française qui s'opèrent sur des décennies. Cependant, nous pouvons envisager que les créations scandaleuses de Desportes contribuent à ces transformations idéologiques sur le long terme à travers leur engagement littéraire au féminin et leur renouvellement de la pensée féministe.

Pour les deux autres cas de notre étude, le scandale intervient également lorsque les œuvres transgressives atteignent un large public mais il est impossible de déterminer un contre/public initial dans lequel ces œuvres ne font pas scandale. Nelly Arcan publie *Putain* aux éditions du Seuil en France ce qui le rend disponible à un large public en France et au Québec immédiatement. Le choc et l'intérêt des critiques pour le livre amplifient la médiatisation de l'œuvre et de l'auteure autour de son récit de prostitution mais également de son apparence séduisante qui semble contredire son discours anti-industrialisation de la sexualité. Chez Aurélia Aurita, la présence de nudité dans son œuvre déclenche également le buzz médiatique trop souvent grivois et de mauvais goût. La bande dessinée érotique de l'auteure a beau provenir de la culture (voire sous-culture?) de la BD, elle atterrit directement dans les rayons des bestsellers des librairies et ce sont même les critiques spécialistes de BD qui décrivent le livre le plus féroce—au lieu de faire partie du public initial dans lequel l'œuvre ne serait pas scandaleuse.

S'il nous est impossible de définir un public ou contrepublic initial pour lequel nos œuvres transgressives ne seraient pas scandaleuses c'est qu'elles dérogent à plusieurs normes de la sphère publique en abordant la sexualité de façon ouverte, directe, parfois crue, érotique ou violente. La

transgression déborde plusieurs publics et contrepublics tant elle provoque un malaise au niveau des tabous sociaux autour du féminin, de sa présence dans la sphère publique, et surtout de la présence de sa sexualité, de sa violence ou de son plaisir. Cependant, ce malaise amplifié par la médiatisation qu'apporte le scandale permet aux publics et contrepublics de se rencontrer et d'engager une discussion sur de nombreuses questions amenées par ces œuvres. Évidemment, ces discussions ne mènent pas toujours à des changements directement observables de discours publics ou même de lois, mais c'est un pouvoir discursif qui se crée à partir de l'éclatement du scandale et qui mène, petit à petit, à des changements dans la société.

Si la polémique autour de *Baise-moi* a entraîné des modifications de la réglementation, les discussions amenées par Nelly Arcan et aurélia aurita ont trait au fonctionnement des médias qui se nourrissent de l'attention négative portée sur des célébrités ou personnes publiques, et qui exploitent la sexualité pour augmenter leur audimat et lectorat. L'apparence et la mise en scène de la féminité sont des thèmes centraux aux travaux de Nelly Arcan tandis que *Buzz-moi* d'aurélia aurita est une réponse directe au traitement qu'elle a reçu pendant le buzz médiatique qui l'a à la fois encensée et insultée en tant que femme et artiste. Dans les deux cas, le principe de visibilité occupe une grande place dans la formulation de leurs scandales tant au niveau de l'attention médiatique reçue que des questionnements présents dans les œuvres et mérite que nous nous y arrêtions pour mieux le définir.

3. Régime médiatique et visibilité

Selon Nicole Aubert et Claudine Haroche, l'avancement des technologies de la communication et l'arrivée de la télévision et d'internet ont transformé une société de la parole en une société de l'image. Nous pouvons rapprocher cette perspective des remarques de Habermas sur la pensée idéologique de l'espace public comme espace de dialogue et de parole. À la fin du dix-huitième siècle, la parole, la raison et l'argumentation sont valorisées pour la constitution du sujet en tant qu'individu éclairé et libre. La parole reste privilégiée avec le déploiement de l'industrie de la presse et de l'information, mais se porte de plus en plus sur l'abondance d'information et la représentation visuelle. Avec la multiplication des moyens de communication depuis le milieu du vingtième siècle, l'image prend de plus en plus d'importance. Cette dernière sert le message, ou parfois devient le message lui-même avec un court texte explicatif en légende (Dakhli).

Dans le régime médiatique, tel qu'articulé par la sociologue Nathalie Heinich dans *De la visibilité : Excellence et singularité en régime médiatique*, l'image est devenue centrale dans tous les moyens de communication, et avec elle, l'importance de ce qui est vu, montré, et aussi de ce qui reste invisible. Heinich aborde en particulier l'aspect de la célébrité basée sur le principe de visibilité : plus un visage est reproduit et distribué, plus le public est à même de l'identifier, de le reconnaître, voire de le connaître, sans jamais avoir rencontré la personne. Il suffit d'observer le vocabulaire que nous utilisons pour parler des « personnes connues » ou de la légitimité associée à ce qui est « vu à la télé ». Certaines personnalités sont érigées au rang de célébrités ou de stars en particulier par leurs fans, car ce sont ceux et celles qui reçoivent ces images qui permettent la célébrité de quelques-uns. L'abondance de termes d'origine anglophone : fan, star, groupie, glamour, people... qui ont intégré la culture française depuis la fin du dix-neuvième siècle montre à quel point le phénomène est récent et afflue depuis les États-Unis (Heinich « De la visibilité » 22).

Pour certains, la visibilité permet un élargissement de l'espace public : le principe de visibilité s'appliquant à tout le monde, il mettrait sur un pied d'égalité tous les individus appartenant à la même sphère publique. La visibilité pourrait-elle rendre son aspect universel et inclusif à la sphère publique ? Si tout le monde a accès aux mêmes technologies de communication, alors tout le monde a les mêmes chances de faire partie de ce monde riche et célèbre—voire seulement célèbre. Jamil Dakhli, dans l'ouvrage d'Aubert et Haroche, va jusqu'à énoncer que l'idéologie de la célébrité met en scène « une réussite fondée sur la seule popularité, par-delà les distinctions de genre, sexualité, classe sociale, revenu ou ethnie, et donn[e] ainsi une visibilité potentielle à tous types de citoyens » (185).

Cependant, cette perspective de *réussite* individuelle est basée sur un système commercial de distribution de son image en tant que produit qui génère du capital (et probablement pas pour l'individu principalement intéressé), et sur un système de valorisation du plus méritant. Nous l'observons au quotidien, le régime médiatique n'est pas égalitaire dans ses choix de représentations : la plupart des célébrités et des personnalités publiques appartiennent à une classe sociale plus élevée que la moyenne des citoyens, les femmes sont sous-représentées dans tous les domaines—il n'y a jamais eu de femme présidente en France, une seule premier¹³ ministre, et au

¹³ Si au Québec la féminisation des noms de métiers et de fonctions est courante, elle ne l'est pas encore en France où on préfère utiliser l'expression « madame le premier ministre ».

Canada, une première ministre fédérale et une première ministre du Québec—, et dès que le présentateur d'un journal télévisé a la peau noire, c'est cet aspect-là qui est remarquable avant ses compétences journalistiques (l'arrivée d'Harry Roselmack en 2006 pour présenter le journal de TF1). Ces exemples dans les fonctions publiques politiques et journalistiques montrent tout de même que les distinctions de classe, de genre et de couleur ne sont pas transcendées. Malheureusement, le principe de visibilité a de nombreux effets peu encourageants sur la constitution du sujet ainsi que sur la formation des politiques identitaires.

La visibilité entraîne de nombreux paradoxes au niveau de la reconnaissance ainsi que de l'authenticité, en particulier parce qu'elle est nécessairement *médiatisée*. Le média médiateur permet l'accès à l'image, et donc à la personnalité connue, mais il est aussi un écran qui impose une distance entre le spectateur et le visage médiatisé. Selon Heinich, « toute médiatisation est par définition ambivalente, en tant qu'elle permet le lien avec la chose même tout en nous séparant d'elle » (*De la visibilité* 30). En cherchant l'authenticité, la vérité de la personnalité que l'on peut scruter jusqu'au moindre détail, on n'obtient qu'une image construite et maquillée. Heinich résume le principe de visibilité ainsi : « la reproduction technique des visages à grande échelle, génératrice d'une quête de mise en présence avec l'original—quête constitutive de la valeur d'authenticité » (*De la visibilité* 32).

À ce niveau-là, la reconnaissance de l'autre n'implique pas nécessairement d'être en présence de l'individu en question. Selon le principe de visibilité, être « quelqu'un » et non « n'importe qui » désigne « quelqu'un qu'on a “déjà vu,” et qu'on verra sans doute encore, non pas comme un simple passant mais comme quelqu'un qui appartient au même monde ; au monde où l'on n'est plus expressément “présenté” les uns aux autres [...] » (Heinich *De la visibilité* 57). Les spectateurs ou le public en général peuvent identifier et reconnaître l'importance ou la valeur d'un individu selon son capital de visibilité : sa présence ou son absence dans les médias sert à mesurer ce capital. Cela crée une représentation d'un monde du visible peuplé de visages connus sans jamais avoir été en présence de ces individus, et appartenant à une élite des célébrités et des personnalités importantes. D'ailleurs, la valeur associée à la visibilité peut aussi devenir une antivaleur selon l'aspect négatif de la « peoplisation » (c'est-à-dire traiter médiatiquement les personnalités politiques ou journalistiques en tant que célébrités dont la vie intime doit être dévoilée) ou du vedettariat (culte voué aux vedettes) qui tantôt vulgarise une élite riche, bourgeoise et influente, tantôt élève au rang d'élite des personnalités qui s'associent à la culture populaire

(venus de la télé-réalité par exemple). Dans tous les cas, la visibilité est basée sur un système d'exclusion : que ce soit le public « non visible » ou les manques de visibilité de certains groupes sociaux.

La visibilité au sein de l'ère médiatique prend le dessus sur tous les autres moyens de communication, ce qui entraîne des conséquences lourdes pour l'invisibilité qui est devenue « l'une des formes de pauvreté » (Heinich *De la visibilité* 67).

Symétriquement, c'est l'invisibilité qui devient dans cette perspective une antivaleur, une infraction éthique préjudiciable. Il s'agit alors moins d'une invisibilité réelle, où la personne ne serait pas vue du tout, que d'un « déni de regard », dont la sociologue Claudine Haroche estime qu'il est « susceptible de provoquer la perte de l'intériorité et de déposséder la personne de ses attributs les plus fondamentaux ». (496)

Le déni de regard est alors bien plus important qu'une simple absence dans les médias ; il rejette et annihile les individus rendus invisibles. Les effets perçus au niveau psychologique de la reconnaissance et de l'estime de soi sont aussi ressentis au niveau politique et social. Une absence de représentation revient à une annihilation des individus ou des groupes d'individus rendus invisibles. Olivier Voirol voit dans le fonctionnement médiatique actuel une « fétichisation de l'information » qui met en scène des interactions instrumentales entre des individus selon des critères majoritairement marchands. L'espace de visibilité ne permet pas (ou plus) de reconnaissance de l'autre et de soi-même dans un monde commun ; il vide ce dernier de sa dimension collective en inscrivant des acteurs visibles dans une logique d'échange commercial, mais ils sont, au final, invisibles les uns aux autres et à eux-mêmes.

Dans une société de la visibilité, les invisibles sont particulièrement indicateurs des malaises sociaux. Dans ce sens, l'ère médiatique de la visibilité n'offre pas toujours un élargissement de l'espace public de façon égalitaire et devient un site d'autant plus crucial de pouvoir et de contre-pouvoir potentiel. La question de la couleur de peau, souvent ramenée à l'ethnicité dans le parler politiquement correct, revient à la notion de « race » qu'on se refuse d'aborder, comme l'avancent Éric Fassin et Didier Fassin. Les notions de « race » et de racisme généralisé sont taboues, ce qui rend d'autant plus invisibles les inégalités et discriminations qu'elles entraînent et les individus non-blancs dans la sphère publique médiatisée.

Dans leur ouvrage *De la question sociale à la question raciale* réédité en 2009, les deux chercheurs s'attachent à poser ensemble la question sociale et la question raciale pour aborder la problématique de la « race », puisqu'il y a racisme. Les termes utilisés, qu'ils soient « couleur » pour indiquer une différence visible du « blanc » (couleur tout aussi imaginaire), ou « ethnicité » qui rassemble dans le volet de la culture et des coutumes toutes sortes d'individus qui ne partagent pas forcément un héritage commun (immigrés d'origine maghrébine, Français de Guadeloupe...) évitent le mot « race » puisque sa véracité a été démentie scientifiquement et que son utilisation contribuerait au racisme. Cependant, écarter le mot ne suffit pas à éliminer le problème discriminatoire.

Comme Voirol le souligne, la conséquence de l'invisibilité a des effets politiques importants sur la représentation des groupes marginalisés et a ouvert la voie à des « luttes pour la visibilité » :

On qualifiera ainsi de 'luttes pour la visibilité' cette dimension spécifique de l'agir qui, partant d'un vécu de l'invisibilité ou de la dépréciation symbolique, déploie des procédés pratiques, techniques et communicationnels pour se manifester sur une scène publique et faire reconnaître des pratiques ou des orientations politiques.
(108)

À travers le principe de visibilité et en utilisant ses méthodes, certains groupes d'« invisibles » entrent dans l'espace public grâce aux réseaux sociaux, ou à l'utilisation de tracts et de médias moins dominants. Il faut tout de même avoir suffisamment de compétences informationnelles et connaître les formules qui accrocheront le regard journalistique pour que le message soit diffusé à grande échelle, et pris en compte. Selon cette perspective, le principe de visibilité peut devenir un outil d'élargissement de l'espace public de manière subversive et transformative.

C'est alors que la question de la visibilité féminine prend toute sa portée politique. Représenter les femmes dans des fonctions et rôles divers, contre l'objectivation des corps, et surtout dans une pluralité de subjectivités est une lutte pour le changement de l'imaginaire social et du monde visible qui sculpte cet imaginaire. Nous verrons plus en détails dans la dernière partie sur les « Échos passés : regard historique sur les transgressions féminines dans l'art » le faible nombre de femmes dans l'histoire littéraire, ainsi que les manques de visibilité des femmes dans l'art. Un tel manque dans la sphère publique actuelle mène à penser que les auteures qui abordent la situation et l'expérience des femmes de la société contemporaine, et qui apportent ainsi leur

contribution à la critique féministe, font preuve d'un engagement au féminin, en tout cas d'une agentivité importante vers une transformation de la société.

Les femmes scandaleuses participent à la lutte pour la visibilité des femmes et de leur parole dans la sphère publique en s'imposant corps et voix dans un environnement qui les identifie en tant que perturbatrices. En créant dans leur production culturelle des représentations taboues de subjectivités féminines sexuelles et critiques, les femmes scandaleuses rendent visibles des sujets et des individus d'ordinaire invisibles et cantonnés à l'espace privé. Cependant, les femmes scandaleuses accomplissent ce fait en utilisant la visibilité que le scandale leur a octroyé. Ce n'est qu'au travers des méthodes médiatiques et commerciales de visibilité que le scandale et ses effets peuvent avoir lieu. Ces remarques sont particulièrement valables pour les exemples de Nelly Arcan et Aurélia Aurita qui ont à la fois subi des manipulations médiatiques abaissantes et bénéficié du large public que l'exposition médiatique permet d'obtenir. Ces deux cas correspondent particulièrement aux transformations contemporaines des troisième et quatrième vagues féministes dans lesquelles les auteures, performeuses ou artistes amènent débats, inquiétudes et critiques liés à l'identité féminine au cœur des mécanismes médiatiques qui leur apportent également popularité et capital culturel.

La représentation de l'intimité est centrale au scandale des femmes ainsi que les questions de sexualité, de désir et de plaisir. Les auteures scandaleuses transgressent la limite entre le privé et le public et troublent la sphère publique en mettant en lumière des aspects de la vie privée dans le domaine public. Observons de plus près la manière dont la sphère privée est définie et comment elle peut devenir un site de résistance important.

4. La sphère privée s'infiltré dans la sphère publique

L'intimité et les notions de public et de privé sont inculquées dès le plus jeune âge, pendant l'apprentissage de la toilette, comme le rappelle Michael Warner dans son ouvrage *Publics and Counterpublics*. À ce moment-là, les enfants apprennent ce qui est de l'ordre de l'intime et du privé, et ce qui est de l'ordre du public en rapport avec les parties du corps. C'est alors que le sexe, les fesses et la poitrine (plus souvent pour les filles) deviennent privés et cachés. D'autres époques et d'autres cultures tracent cette limite à différents endroits du corps ; la cheville, les genoux, les épaules... exclusivement pour les filles et les femmes. Les vêtements permettent la publicité du corps : on peut cacher et préserver ce qui est privé. Très vite, la division corporelle du privé et du

public est associée à la dénomination de l'identité (homme/femme, et ensuite la sexualité), à l'intégrité de sa personne (dignité, honte, vulnérabilité) et la notion de « soi » (subjectivité). De la même manière, chaque comportement est conditionné par la division entre le privé et le public, et associé à la masculinité ou à la féminité.

Il faut noter ici que l'expression de la masculinité ou de la féminité est acceptée publiquement seulement si elle est performée respectivement par un homme ou par une femme. Si une voix plus aigüe ou une accentuation des formes du corps par les vêtements sont acceptées pour des femmes, elles le sont beaucoup moins pour des hommes. Adopter des comportements « féminins » pour des hommes revient à une déclaration d'homosexualité qui dérange le schéma du masculin patriarcal dominant et entraîne, espérons de moins en moins souvent, insultes et attaques. Ces distinctions sont dues à des associations entre genre et rôle dans la société que les féministes ont critiquées depuis bien longtemps, c'est-à-dire la place des femmes dans le domaine du sentiment et du soin, et des hommes dans la sphère publique : « Masculinity, at least in Western cultures, is felt partly in a way of occupying public space ; femininity, in a language of private feeling » (Warner 24).

Ainsi, le corps n'est pas le seul site de division du privé et du public ; toute action ou sentiment est catégorisé selon cette division. Étymologiquement, le mot public vient du latin *poplicus*, le peuple, qui évolue en *publicus* en lien avec *pubes*, dans le sens d'homme adulte : la participation à la sphère publique est liée à la maturité et, plus précisément, au fait d'être majeur indiqué par la puberté.¹⁴ Cette division confirme une définition initiale qui associe le privé avec le foyer et le public avec ce qui se passe à l'extérieur du foyer. Cependant, les valeurs associées à une sphère ou à l'autre ont quelque peu changé : si le privé était autrefois par définition ce qui n'a pas de valeur dans la sphère publique, « conceived as the negation or privation of public value », il est aujourd'hui valorisé dans de nombreux domaines en tant que liberté, individualité, voire une marque d'authenticité (Warner 28).

Une consultation du site informatif vie-publique.fr mis à disposition par le gouvernement français indique que la protection de la vie privée est garantie par certaines lois : des lois qui interdisent l'accès au domicile par la police sauf selon certains cas, qui garantissent le secret médical et professionnel, qui interdisent la reproduction de l'image sans autorisation et qui

¹⁴ La citation originale : « The word “public” [...] derives from the Latin *poplicus*, for people, but evolves to *publicus* in connection with *pubes*, in the sense of adult men, linking public membership to pubic maturity » (Warner 23).

protègent l'intimité pour que la vie amoureuse et les préférences sexuelles ne soient pas révélées. La vie privée va au-delà du foyer ou du domicile, mais reste associée au corps et à l'identité qui sont considérés comme personnels, intimes et privés.

Cependant, les distinctions entre privé et public ne sont pas si simples. Même dans cet exemple juridique, on voit l'enchevêtrement du privé et du public dans tous les domaines : le droit à l'image s'applique à tous, mais il est difficile à réguler dans le domaine public. Sur le même site du gouvernement français, voici comment le droit à l'image est résumé :

il est interdit de reproduire l'image d'une personne sans son autorisation. Cette règle concerne tout le monde et pas seulement les « personnes publiques ». Il existe néanmoins des limites tenant au cadre dans lequel une image a été réalisée. La protection n'est pas la même pour une photographie prise lors d'une réunion publique (ex : réunion politique).

Il est alors de plus en plus difficile de séparer la vie publique de la vie privée, en particulier dans les fonctions d'état, pour les personnes « visibles », qu'elles soient des personnalités politiques ou des célébrités. John Thompson rappelle que le développement des médias de communication amène ce type d'intrusion dans l'espace privé des personnes visibles parce que la limite entre ce qui relève de l'information publique (abus, corruption...) et ce qui ne l'est pas (relations intimes...) devient de plus en plus difficile à tracer. Cette limite est d'abord le devoir éthique des travailleurs des médias avant d'être un souci légal, mais comment résister aux scandales croustillants en tant que média ?

Dans ce cas de prise de droit par les médias d'envahir la vie privée des personnes visibles, notamment les personnalités politiques, ce n'est pas la sphère privée qui s'infiltré dans la sphère publique, mais bien le public qui envahit le privé. En parlant des scandales politiques de l'affaire Clinton-Lewinsky entre autres, Thompson démontre que, grâce à la disponibilité de toute sorte de matériel de surveillance à distance et de technologies de communication, des conversations et des images privées peuvent être enregistrées et livrées au public avant même le filtre de la loi. Dans de nombreuses autres instances, la sphère publique s'impose dans la sphère du privé, ne serait-ce qu'avec la popularité de réseaux sociaux tels que Facebook qui peuvent tracer le quotidien d'un individu qui partage les événements de sa journée. Au final, la transformation médiatique et médiatisée de la conception du privé et de l'intime semble justifier des discours publics de contrôle et de surveillance sociaux selon le principe « s'il n'y rien à cacher, quel est le problème ? ».

D'un autre côté, l'irruption du privé dans la sphère publique peut aussi être un instrument de lutte pour la reconnaissance de problématiques rangées dans le domaine privé en tant que question d'ordre public. La sphère privée est un site politique de lutte de pouvoir individuel et collectif tels que de nombreux mouvements de libération l'illustrent. La critique féministe, avec les autres mouvements d'identités politiques des années 1970 tels que les mouvements de libérations gay et LGBTQ, et les mouvements des droits civils aux États-Unis, ont permis de questionner les délimitations du privé et du public de manière discursive. Au sujet des femmes, aborder la violence domestique et le droit à l'avortement selon des revendications politiques met en lumière la construction discursive de ce qui constitue le domaine privé selon une certaine idéologie—ici la domination patriarcale. De la même manière, annoncer et célébrer publiquement l'homosexualité et les autres dénominations identitaires liées à la sexualité transforme le discours qui les définissait en tant que pratique sexuelle privée en revendication identitaire constitutive d'une subjectivité, voire d'une sous-culture à part entière qui a des répercussions politiques et publiques. Il en va de même avec les identités racialisées, les minorités visibles, marquées discursivement d'une origine ou d'une couleur de peau, qui sont réappropriées et politisées pour pointer du doigt une discrimination taboue et systémique.

Ainsi, le basculement de notions privées dans la sphère publique et politique initié par des groupes marginalisés et alternatifs permet de mettre en évidence comment le privé est publiquement défini de manière discursive. L'intimité est devenue un site crucial de combat contre l'injustice et la discrimination, pour l'articulation de subjectivités autres et en dehors de la norme, et de critique du manque de visibilité et de représentation de certaines identités et de groupes minoritaires.

La notion de visibilité dans une discussion du privé paraît contradictoire, puisque le privé est souvent rapporté à ce qu'on ne voit pas et ce qu'on ne montre pas : « A public act is a visible act, performed openly so that anyone can see ; a private act is invisible, an act performed secretly and behind closed doors » (Thompson 36). Pourtant, comme nous l'avons déjà abordé, l'intimité est du plus croustillant pour les médias : elle suscite l'attention du public. Nous mentionnions plus haut l'idée d'authenticité associée à l'intimité et au privé ; on retrouve le même principe dans l'exposition de détails intimes des célébrités, des personnes visibles, et même des « personnes ordinaires ». Les éléments de la vie privée identifient *qui* est vraiment l'individu, permettent d'atteindre l'autre à travers les écrans des médias. Les réseaux sociaux fonctionnent selon ce

principe, autant que les journaux à sensation et les médias d'information : les photographies en milieu familial sont prisées, tout comme les détails sur la vie amoureuse ou les émotions vives. Chacun de ces médias fonctionne différemment et s'adresse à un public différent, mais l'utilisation de l'intime et du privé est la même. Elle permet de rompre cette distance entre vu et voyeur, entre spectateur et acteur—en écho à ce que Heinich nous indiquait plus haut sur le principe de visibilité.

Il semble alors couler de source de faire de l'intimité un site de révolution des notions d'identité, de subjectivité et de dénominations. C'est ainsi que nous pouvons comprendre l'importance des scandales liés à l'intime : l'attention suscitée par de telles révélations intéresse les médias qui diffusent largement l'information et la transgression des codes sociaux qui régulent ce qui est acceptable en public et permet d'engager des débats, discussions et potentiellement des changements sur la façon dont on vit ensemble. Ils sont d'autant plus importants provenant de milieux marginalisés et ostracisés puisqu'ils mettent en lumière des questionnements sur les dénominations du privé et du public qui mènent à des injustices et des discriminations au quotidien.

Définir la transgression et son rôle dans le champ artistique

1. Quelles distinctions entre scandale, polémique et buzz ?

Les distinctions entre le privé et le public mettent en évidence une frontière entre ce qui est accepté en public et ce qui ne l'est pas. On retrouvera dans la catégorie de l'intime tout ce qui a trait au corps, à la sexualité et au désir qui, la plupart du temps, ne se retrouve pas dans la sphère publique. Mais les comportements, sujets exprimés ou représentations placés d'un côté ou de l'autre de la frontière privé/public oscillent selon les transformations de la société : comme nous l'avons vu, les avancées des droits des femmes au niveau de la contraception et de l'avortement ont mis sur la scène publique des questions considérées jusque-là privées et intimes. Dans d'autres domaines, en particulier celui des arts pour notre étude, la frontière entre ce qui est acceptable ou adéquat dans la sphère publique est constamment transgressée, défiée, renouvelée et transformée. Pour clarifier le sens du scandale et d'autres termes associés, nous commencerons par définir ces termes et situer nos utilisations de ces derniers dans l'étude.

Transgresser se définit par enfreindre un ordre, une loi ou une règle définie, aller « au-delà des limites permises ; passer, franchir les bornes » selon la définition du *Grand Robert*.¹⁵ La transgression implique un cadre ou des limites plus ou moins rigides à enfreindre. Dans notre discussion du scandale et de la sphère publique, le cadre enfreint est d'ordre discursif : les limites morales, éthiques, parfois légales transgressées. Dans notre cas, la transgression s'opère au niveau symbolique de la sphère publique non pas en tant qu'espace matériel, mais en tant que site délimitant ce qui est permisible au vu et au su de tous, et ceux qui peuvent s'exprimer dans cet espace. Cependant, la transgression définie ainsi ne signifie que le dépassement de ces limites et non les conséquences ou les effets de ces dépassements.

La subversion, en revanche, implique d'autres éléments d'ordre politique : un « bouleversement, renversement de l'ordre établi, des idées et des valeurs reçues ». On peut imaginer alors que la subversion est une transgression ayant pour but la transformation du statu quo. « Alors que subversif s'emploie surtout en parlant des idées, des opinions, subversion désigne souvent les tentatives de bouleversements politiques ». On pourra qualifier de subversifs de nombreux cas présents dans cette étude, tels que *Baise-moi* de Virginie Despentes qui présente un renversement des situations admises dans les romans noirs ou polars en donnant le rôle violent et dominant de criminelles vengeresses à deux femmes, ou dont le film a entraîné des changements de régulation de la censure par le Conseil d'État.

La transgression et la subversion sont des concepts utilisés dans les études féministes, de genres et queer. Judith Butler démontre à quel point la répétition de la norme avec changements permet de subvertir cette norme. Elle prend pour exemple les transformations des drag-queens qui reproduisent les normes féminines de beauté, de maquillage, de silhouette mais en exagérant ces traits, de sorte qu'ils mettent en évidence la construction de ces normes de beauté et la performativité de ces attributs. Heinrich le précise : « Le corps est un objet de transgression privilégié, parce qu'il incarne la frontière mouvante entre ce qui relève de la personne humaine en général, des hommes ou des femmes en tant que "sexe" (au sens de "genre"), et du "sexe" en tant que sexualité » (*Le triple jeu* 153-154).

Les théoriciennes féministes des années 1970 opéraient déjà une transgression dans le langage pour subvertir la domination masculine inscrite dans les mots et les discours. Luce Irigaray et Hélène Cixous (en France) ou Nicole Brossard et France Théoret (au Québec) ont joué de la

¹⁵ Toutes les définitions citées dans cette partie proviennent du Grand Robert en ligne.

forme de la langue pour mettre en lumière son empreinte idéologique et faire ressortir une écriture féminine, une subjectivité-femme (Carrière « Writing in the Feminine » ; Gould).

L'utilisation du même langage, au lieu d'en chercher un autre, est répétée et creusée pour faire apparaître la domination qu'il contient et parvenir à l'émergence d'un sujet *autre*, voire d'un sujet multiple, fragmenté qui cherche son centre (voir par exemple *La lettre aérienne* de Brossard). La transgression à différents niveaux du langage (discours publics, expérimentation théorique et poétique, récits) et du corps est un outil libérateur utilisé par les femmes.

Le scandale nécessite une transgression qui était privée et qui va être rendue publique pour causer l'indignation du public. En premier lieu, le scandale a un sens religieux : le premier scandale est une transgression des règles divines. Bien que cette note soit importante pour situer l'origine moralisante des effets des scandales, ce n'est pas le sens courant relié au scandale aujourd'hui. Avant de prendre racine dans le monde médiatique actuel, le scandale est un « désordre bruyant » et « un choc » ou une « émotion indignée ». L'idée de bruit, de tapage dans la sphère publique est bien présente dans la définition du scandale médiatique, sauf que nous avons déplacé le sens de l'ouïe à celui de la vue étant donné les médias de communications mondialisés qui permettent de voir—et d'entendre—les scandales à l'autre bout de la planète.

Le scandale tel que nous le connaissons dans l'espace public est récent puisqu'il dépend de la communication de masse : « For scandal to mature comprehensively as a social concept (...) it needed a development in communications that was at the heart of early modernity—the birth of the publishing industry and the subsequent introduction of the popular press » (Lull et Hinerman 7). L'émergence de l'espace public décrit par Habermas est également le site historique d'un moment propice pour la popularité des scandales comme divertissement et attrait des journaux à sensations : « To attract, inform and—not least of all—entertain readers, newspaper editorial practices were redefined to meet the growing demand. The tabloid press, complete with the sensational stories of “sin and corruption”, (...) made possible the very first media scandals (...) » (Lull et Hinerman 7).

Le sens courant du mot scandale se résume à une « grave affaire qui émeut l'opinion publique, à la fois par son caractère immoral et par la personnalité des gens qui y sont compromis » (*Grand Robert*). C'est donc le choc du public qui est mis en avant dans la définition du scandale, depuis la perspective du jugement sur la transgression révélée. On trouve aussi la perspective de ceux qui sont jugés avec la notion de « honte » mentionnée un peu plus bas dans la définition. Au

final, le scandale choque et indigné dû à l'aspect immoral de l'action dénoncée—cet aspect étant un élément donné, une évidence au centre de la définition du scandale.

Il est intéressant d'observer que la transgression ou l'acte immoral est placé comme étant une donnée immuable dans le discours officiel. C'est donc que cette transgression est compréhensible par le public parce qu'elle touche au sens de la morale, de l'éthique et de la normalité partagée, censément, par tous. Le scandale met en évidence cette règle morale et normative des comportements acceptés dans la sphère publique et privée—puisque la transgression est d'abord d'ordre privé avant d'être rendue publique. Évidemment, le sens du mot privé tend à varier selon la fonction étatique et officielle de l'individu transgresseur ainsi que la validité légale de l'action (la corruption et les abus de pouvoir, même s'ils se produisent dans la sphère privée, sont condamnables). La règle morale et normative qui apparaît dans le scandale tend à être renforcée par la circulation du discours d'indignation et de condamnation d'un tel acte.

Le buzz est un ajout contemporain au scandale et à la transgression depuis le développement des technologies numériques : « Rumeur destinée à susciter un effet dans l'opinion, à créer l'événement ». On retrouve alors la notion de « bruit » originelle au scandale, avec une nuance sur l'incertitude de la véracité des faits puisqu'on parle ici de « rumeur ». Le buzz tend à être très court dans le temps, il fait sensation tant que l'information semble être nouvelle, puis disparaît en ayant probablement beaucoup moins d'impact qu'un scandale, qu'il soit politique ou artistique.

Dans le domaine de la littérature, la polémique et la controverse sont particulièrement usités. La polémique et la controverse sont proches du scandale dans le sens où elles impliquent une réaction, mais elles tournent davantage autour d'une discussion et d'un débat. La polémique est définie comme un « débat par écrit, vif ou agressif (politique, religion, philosophie, littérature, etc.) » qui est synonyme de « controverse, débat, discussion, dispute » ou « querelle ». La controverse est une « discussion suivie (sur une question, autour d'une opinion) ». Parfois, la polémique et la controverse vont faire scandale, mais la plupart du temps, la polémique naît d'un scandale émergent des médias.

Nous l'avons vu, le buzz fait appel à l'aspect commercial des médias à sensation et n'encourage pas de débats, seulement une consommation des images et courts textes ou interviews accompagnant un titre accrocheur. Par contre, à travers le débat contenu dans le terme polémique, le discours sur la transgression scandaleuse peut circuler et se transformer dans les arguments

avancés et les opinions soutenues. En ce sens, la polémique encourage davantage l'aspect intellectuel de la sphère publique défendu par Habermas à travers l'usage de la raison et de l'argumentation pour influencer les décisions prises par les instances de pouvoir. Dans ce sens, la transgression est une composante importante de renouvellement des idées, particulièrement dans le champ littéraire.

2. La transgression en tant que règle dans le champ littéraire

Les règles de l'art de Pierre Bourdieu examine l'origine du champ littéraire en France ainsi que le culte de l'art à partir d'une approche sociologique et en dégage l'observation suivante : le fonctionnement du champ littéraire ainsi que de la structure sociale et culturelle de laquelle il dépend est basé sur la transgression. Au dix-neuvième siècle, le champ littéraire émergent évolue au sein des salons de la bourgeoisie, de l'institution de l'Académie française et des prix littéraires qui instaurent les règles des canons littéraires. C'est aussi à cette époque que des écrivains comme Gustave Flaubert, Charles Baudelaire ou Guillaume Apollinaire refusent les règles établies de reconnaissance et de légitimité des œuvres littéraires, malgré leur potentiel de capital symbolique, pour incarner une littérature libre et autonome. Curieusement, c'est la transgression qui est devenue l'avant-garde : au fur et à mesure, les marques de transgression ont obtenu une légitimité nouvelle et l'art pour l'art revendiqué par les auteurs a été reconnu et acclamé.

La transgression en tant que dynamique de création dans le champ littéraire décrit par Bourdieu est toujours présente dans la littérature contemporaine. L'exemple de Despentes est frappant ; autrefois auteure controversée, elle a inscrit un renouveau dans la littérature qui la consacre après deux décennies avec le Prix Renaudot en 2010 pour *Apocalypse Bébé*. Il semble paradoxal de passer par la transgression pour recevoir une reconnaissance publique, ou même de définir un fonctionnement créatif par le conflit. Pourtant, c'est bien dans la transgression, le jeu avec les limites définies et l'éclatement du cadre que le renouveau peut s'inscrire. Évidemment, cela ne peut être le seul processus de création, mais il reste une donnée importante dans le champ littéraire et artistique français.

La dynamique de la transgression dans la création artistique est reprise par Nathalie Heinich dans *Le Triple jeu de l'art contemporain*. Le « jeu » en question est d'élargir les « limites de l'acceptable » (81), que ce soit les limites de la morale ou de la conception même de la création.

Marcel Duchamp, par exemple, va provoquer le monde de l'art et le grand public en déplaçant un objet de la vie quotidienne, un urinoir, dans un musée et ainsi en faire une œuvre d'art, *Fontaine*.

Heinich énonce trois étapes dans la vie des œuvres de l'art contemporain dans la sphère publique : la transgression, la réaction et l'intégration. En premier lieu, ces œuvres transgressent des codes associés à des représentations sociales, à un canon artistique, voire la conception de ce qui est appelé « art ». La réaction du grand public est majoritairement négative, comme celle des administrateurs des lieux d'art et les critiques. Seule une minorité de critiques et d'artistes d'avant-garde soutiennent ce travail. Puis, avec le temps et l'évolution de penser l'art et la culture, la distance entre l'avant-garde et le grand public se réduit et les œuvres sont incluses dans la culture (voir le tableau récapitulatif des étapes, 43).

À ce moment-là, ces mêmes œuvres ne sont plus d'avant-garde « [c]ar la rançon de l'intégration, c'est qu'elle annule l'effet transgressif de l'avant-garde, assurant son assimilation dans la culture visuelle et rendant nécessaires de nouvelles transgressions, plus radicales (...) » (Heinich *Le triple jeu* 51). Si les artistes cherchent autant à faire partie d'un renouveau c'est qu'ils veulent être visibles pour être reconnus comme artiste. Sans réactions et sans transgression, les artistes prennent le risque de ne pas exister en étant invisibles sur la scène de l'art contemporain :

l'échec le plus grave n'est pas d'être vilipendé, rejeté voire moqué : il est d'être ignoré. C'est là un risque majeur « en régime de singularité », où le créateur n'est plus jugé sur sa connaissance des normes de la figuration et son habileté à les appliquer, mais sur sa capacité à les transgresser tout en faisant accepter et apprécier, à travers ses œuvres, sa propre conception de ce que doit être l'art, voire de ce que doit être un artiste. (31)

Ainsi, la transgression est un moteur de création pour un besoin de renouveau artistique, mais aussi pour une certaine visibilité qui s'est transformée en système de fonctionnement du champ artistique. Il faut non seulement se faire un nom, être visible et attirer le regard des critiques et des distributeurs d'art, il faut aussi attirer l'attention du public à travers les médias. Ce dernier critère de visibilité semble particulièrement s'appliquer aux écrivains et auteurs de BD qui participent, pour certains, à la culture populaire.

Si la transgression est devenue, depuis la création du champ littéraire et le développement de l'art contemporain, un moteur de création, elle est aussi devenue un système de fonctionnement des champs artistiques. Les performances qui amènent des artistes à suivre des inconnus et

documenter leurs faits et gestes (*Suites vénitiennes* de Sophie Calle) ou à placer trois jeunes femmes nues au Centre Pompidou (exposition « It's ok to say no » de Bernard Bazile) viennent provoquer la sensibilité et gêner le visiteur et le public de façon intime. Dans le milieu littéraire et au cinéma, la notion de « l'extrême contemporain » identifie particulièrement les œuvres les plus récentes et celles qui bouleversent les règles de ce qui est permis et acceptable.

3. Les limites de la création : l'extrême contemporain

L'« extrême contemporain » a été premièrement utilisé par Michel Chaillou dans la revue *Poésie* en 1987 pour faire référence à un groupe de poètes émergent (Durand et Mandel). L'extrême contemporain est devenu une expression consacrée pour parler des œuvres littéraires les plus récentes, celles parues dans les dix dernières années en France. L'aspect « extrême » de l'expression ne fait d'abord référence qu'à l'extrémité de la période contemporaine et non à un contenu particulièrement extrême, « trash » ou provoquant avant que la notion soit reprise au cinéma pour mieux cerner cet art de la transgression. Dans ce cadre, le terme « extrême contemporain » s'étend aux œuvres cinématographiques et littéraires qui ont attiré l'attention pour leur caractère choquant (voir les recueils *Le roman français de l'extrême contemporain* dirigé par Barbara Havercroft *et al.*, et *The New Extremism in Cinema. From France to Europe* dirigé par Horeck et Kendall). L'extrême contemporain s'opposerait à « l'ordinaire » de la démarche créatrice courante, il invoque l'idée de marge et de radicalité : il inscrit alors également ces œuvres dans la marge du champ artistique.

Parmi les textes étudiés dans l'ouvrage dirigé par Alain-Philippe Durand et Naomi Mandel se trouvent *Folle* de Nelly Arcan, *Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq ou *Windows on the world* de Frédéric Beigbeder. Au cinéma, l'extrême contemporain fait écho aux réalisatrices et réalisateurs Catherine Breillat (*Romance*), Gaspar Noé (*Irréversible*), ou Lars von Trier (*Dancer in the Dark*, *Nymphomaniac*) dont le travail va toujours plus loin dans ce qui est montrable et imaginable, de la même manière que *Baise-moi*.

Le terme renvoie au présent de l'écriture et de la création, indiquant l'aspect momentané de certaines œuvres en tant que réaction immédiate et inscription du moment présent dans leurs œuvres à travers le récit d'expériences vécues. Aborder le présent est une tentative difficile puisqu'on parle de quelque chose en formation, en création. La dénomination *extrême*

contemporain est aussi risquée que la création qui lui est associée : les thèmes sont divers et variés, les formes et genres aussi, et la popularité des productions culturelles n'est pas garantie.

Dans un sens, elle permet d'ouvrir une catégorie de lecture et de critique au sein de l'analyse littéraire canonique et classique sans laquelle de nombreux auteurs ne pourraient y figurer. Pour preuve, l'ouvrage *La littérature française au présent* réédité en 2008 par Dominique Viart et Bruno Vercier ne mentionne Despentès qu'une seule fois, citant son langage familier et ses descriptions crues de la sexualité et de la violence intérieure et extérieure. Elle apparaît sous l'en-tête « Écritures féminines » qui se solde par : « Du reste, le militantisme féminin connaît aujourd'hui dans le champ social des formes nouvelles qui ne passent plus par la mise en œuvre d'une littérature spécifique. Sans doute les femmes ont-elles désormais acquis, en littérature au moins, un **statut semblable à celui des hommes** » (340-341, je souligne).

Un tel commentaire après quatre courtes pages sur l'écriture des femmes contribue à un canon littéraire majoritaire qui englobe écrivains et écrivaines selon le principe d'universalité que nous avons pu observer dans la sphère publique. Les études littéraires se refusent de séparer l'écriture des marges dans des catégories distinctes, ce qui, dans ce cas, n'aide pas à une plus grande visibilité des femmes auteures ou de leurs thèmes. La littérature de Despentès appartient à une écriture au féminin engagée et également à l'extrême contemporain qui réagit de manière directe et brutale à la réalité sociale actuelle.

Selon les thèmes et styles abordés dans l'ouvrage de Havercroft *et al.*, l'exploration du roman contemporain se divise en plusieurs catégories : le jeu avec les formes littéraires et les contenus possibles (par exemple *La nouvelle pornographie* de Marie Nimier qui joue avec la prise de risque), l'écriture du réel et l'écriture de soi (que je rassemble ici) qui mêlent fiction et autobiographie (autofiction) pour aborder des expériences vécues et tenter de (re)formuler son environnement autant que sa subjectivité (notamment avec des études de textes de Camille Laurens, de Renaud Camus ou de Marie Darrieussecq), et enfin l'écriture des idées qui intègre des « problématiques sociales ou politiques » (10) pour provoquer la réflexion des lecteurs et « faire penser le roman » (ici les exemples sont de Marguerite Duras après les années 1980 ou François Bon).

En mêlant les deux notions d'écriture au féminin et d'extrême contemporain, commence une discussion des thèmes jugés « extrêmes » et des préoccupations des femmes à travers l'écriture. Barbara Havercroft signe un chapitre nommé « Irreverent Revelations : Women's

Confessional Practices of the Extreme Contemporary » analysant deux œuvres d'Alina Reyes et de Christine Angot. L'extrême de ces romans émane de la sexualité abordée : les plaisirs sexuels ou le traumatisme lié à l'inceste signalent une irrévérence et un dévoilement de l'intime au plus proche de la réalité du corps. Cet extrême contemporain-ci brouille les frontières entre les genres littéraires (le genre du roman et les confessions intimes) et provoque une réflexion du lectorat à propos de la construction et de l'identité du sujet-femme.

Peut-être que ces notions sont les plus pertinentes à propos de l'extrême contemporain : il entraîne un glissement des frontières de la création et de ses codes, et il provoque une réaction et des effets chez les lecteurs. L'extrême contemporain résonne avec le principe de transgression du champ artistique qui cherche constamment à élargir les limites de la création et à provoquer / stimuler / déranger le public qui reçoit les œuvres. Pour les créations au féminin, c'est à travers la transgression des genres, des styles, des thèmes acceptables et de l'exploration du corps qu'une agentivité peut se mettre en place. L'écriture et la création ont été depuis longtemps des sites d'émancipation et de prise de pouvoir pour les femmes, et pour les marges de la société : à travers les scandales produits par des transgressions, l'agentivité des femmes auteures prend une ampleur considérable dans la sphère publique et contribue, potentiellement, à la transformation des discours publics sur les femmes.

4. Le scandale met en lumière l'idéologie : contribue-t-il à la transformer ?

Selon Ari Adut, les scandales sont avant tout une question de moralité—la transgression au cœur du scandale est la subversion d'une norme morale. Évidemment, toute norme morale est située dans un contexte social, culturel, politique et historique précis qui définit les codes de ce qui est acceptable et de ce qui ne l'est pas. Pour Johannes Ehrat, la morale n'est pas suffisante pour expliquer les mécanismes du scandale justement parce qu'elle fait partie d'une construction culturelle d'un idéal. Ehrat défend que les médias sont au centre de la création de scandales parce qu'ils *créent* une histoire à partir de quelques éléments factuels (ou connus, perçus, voire fictifs) qui vont contrecarrer un idéal. Cet idéal n'est jamais défini avant le scandale, c'est plutôt ce-dernier qui le révèle. À travers les dénonciations de corruption financière et politique ou de scandales sexuels, on retrouve le dessin d'un idéal dans l'empreinte des morales enfreintes. Le scandale peut donc servir de mesure de l'idéal d'une société à un moment donné, en prenant en compte les enjeux commerciaux et publicitaires des médias qui publient et publicisent ces histoires scandaleuses.

Dans les deux cas, la morale est un point important mais n'est pas le centre du débat : en effet, la raison pour laquelle telle ou telle production artistique fait scandale va au-delà de la valeur morale transgressée.¹⁶ Le point de mire est alors le mécanisme médiatique de publicité, soit de rendre un acte public, d'une production ou d'une parole qui va susciter l'indignation. Le choix de cet acte par le média est crucial pour démontrer *ce qui* choque et *qui* cause l'indignation. De l'autre côté de cette même pièce se trouve le public : celui qui reçoit cette information et qui est amené à ressentir de l'indignation. En examinant le mécanisme médiatique de publicité à travers les conditions de l'utilisation de l'opinion publique nous observons un pouvoir de résistance et de transformation qui se trouve dans l'opinion publique et qui est représenté par son utilisation et/ou sa manipulation. Le scandale est un possible « social control mechanism » selon Adut (9) car les deux pôles de la communication (média/public) ont un pouvoir considérable—qu'il soit avéré, recherché ou manipulé. Nous avons déjà vu le potentiel d'agentivité que les contrepublics peuvent avoir.

Ehrat annonce dès la préface de son livre que les études sociologiques ont tendance à placer le scandale du côté du public—c'est l'opinion publique indignée par la transgression mise en lumière par les médias qui crée le scandale. Selon lui, le scandale est devenu une partie intégrante du travail de journaliste et de la production de l'information médiatisée par les médias de masse. Dans ce sens, la constitution, la formation et la dénomination de « scandale » ne se trouvent pas seulement du côté de la réception indignée, mais aussi du côté de la production et de la formulation des informations qui sont ensuite médiatisées dans la sphère publique.

Le principe de visibilité apparaît en tant qu'*injonction de montrer* actions et émotions sur les réseaux sociaux, dans les journaux *mainstream* et sensationnels, etc. Ce principe de visibilité valorise la manière de représenter une action—plutôt que l'action elle-même—et nécessite une mise en scène. Le contenu des informations diffusées ainsi que le format (image, longueur du texte, accessibilité du registre de langue, légèreté ou sérieux du ton, divertissement vs. analyse critique...) vont être conditionnés pour augmenter le nombre de lecteurs ou l'audimat et ainsi les ventes.

¹⁶ Par exemple, dans un régime de contrôle des publications outrant les bonnes mœurs, *Histoire d'O* de Pauline Réage paraît en 1954 sans être interdit. Il s'agit de l'histoire du personnage O, soumis aux traitements sadomasochistes et sexuels d'un maître. (Il recevra des plaintes sans suites et un prix l'année suivante). Pourtant, quelques années plus tard, Régine Deforges sera renvoyée au tribunal de nombreuses fois pour la publication dans sa maison d'édition de livres érotiques variés (Julliard).

Le scandale est construit par les médias dans le sens où il est narré selon une perspective particulière, présenté au sein d'un récit qui met en valeur une transgression reconnue par l'opinion publique : « All this is done via the media narrative, the story which frames the scandal, populates it with characters, gives it a structure and longevity » (Lull et Hinerman 3). Cependant, Warner nous a permis de voir que les publics qui reçoivent l'information sont loin d'être passifs, ou encore, uniformes. La mise en scène et en récit du scandale permet au discours promulgué par les médias de se propager et de gagner un public probablement de plus en plus large ; mais ce que ce public fera de ce discours est difficile à prévoir.

Dans la majorité des cas étudiés par Thompson, Ehrat et Adut, les scandales politiques de corruption et de relations sexuelles extra conjugales choquent l'opinion publique, au sens le plus vaste, et incitent à exiger une plus grande intégrité de la part des responsables politiques. Dans le cas des scandales dans la sphère artistique, même si l'intégrité associée au bon goût et à un canon artistique peut être demandée par les détracteurs, les auteurs et artistes ont une position sociale et culturelle particulière qui ne les attache pas à une fonction gouvernementale qui requiert un comportement particulier. Dans ce cas, les publics et contrepublics qui font circuler les discours du scandale d'ordre artistique et culturel ont une agentivité et un pouvoir de transformation de ces dits-discours plus importants qu'un simple appel à un retour à la norme.

Les auteures et artistes extrêmes, perturbatrices, transgressives qui osent sortir du cadre des canons artistiques et des normes sociales et qui utilisent la transgression en tant que moteur créatif de renouvellement du champ artistique tout en bénéficiant de l'attention populaire que le scandale leur apporte créent de tels remous dans la sphère publique car elles touchent à l'aspect idéologique de cet espace partagé. Les femmes scandaleuses dans le domaine de la représentation mettent en évidence les fondations de la société sur des inégalités et des exclusions systémiques qui permettent de maintenir la domination patriarcale blanche et capitaliste, et menacent de les faire tomber en modifiant certains de ses paradigmes. Si le plaisir des femmes n'est plus tabou mais source d'agentivité et de subjectivité, si la parole des femmes devient aussi proéminente que celle des hommes et apporte une critique sociale transformatrice, si les identités binaires homme/femme attachées aux définitions traditionnelles de la masculinité et de la féminité et du public et du privé sont questionnées et réenvisagées de façons hybrides et multiples, les fondations de la domination masculine basées sur des valeurs essentialistes s'effondrent, autant que les marchés économiques basés sur l'exploitation de l'image du corps des femmes. Le scandale lui-même ne permet pas de

transformer l'idéologie mais les femmes scandaleuses qui font irruption dans la sphère publique avec des problématiques liées à l'intimité et à l'agentivité touchent directement à l'idéologie et ont le potentiel de la transformer sur le long terme.

Partie 2. Femmes scandaleuses : auteures engagées et féminisme contemporain

Nous arrivons ici à la jonction entre la perspective sociologique de notre approche des femmes scandaleuses dans le champ littéraire et artistique dans le contexte de la sphère publique et du traitement de l'information par les médias, et l'engagement politique contenu dans certaines de leurs œuvres scandaleuses. La transformation des méthodes et pratiques féministes contemporaines permet de lire une contribution, si ce n'est un engagement affirmé, à la pensée féministe dans les œuvres des auteures scandaleuses de ce corpus. La première notion que nous allons aborder dans ce sens est celle du métaféminisme qui relie écriture au féminin et critique sociale en rejetant l'idée de postféminisme.

Écriture engagée et féminisme contemporain : le métaféminisme

Le métaféminisme est directement lié à l'écriture au féminin et se construit dès lors dans un héritage de l'engagement littéraire *au féminin*. Lori Saint-Martin affirme que, dans l'écriture au féminin, « il ne s'agit plus de figer et de définir la Femme, mais de dire et faire résonner le féminin, qui, d'éternel, se fait mouvant, mobile » et multiple (*Contre-voix* 45). Dans le scandale au féminin, c'est bien la préoccupation de se frayer une place en tant que femme dans la sphère publique qui résonne, une lutte pour la visibilité qui s'articule au sein de l'écriture et de la création. Si l'écriture au féminin découle d'un engagement féministe radical qui émerge dans les années 1960-70 au Québec, le métaféminisme rompt avec la revendication politique tout en héritant de cette posture. Nous verrons dans nos études de cas que le métaféminisme correspond à l'engagement des auteures de notre corpus qui ne se revendiquent pas féministes pour la plupart, mais qui illustrent leur propre héritage du féminisme à travers questionnements et quête d'agentivité.

Depuis 1992, le concept de *métaféminisme* lancé par Lori Saint-Martin dans son article « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec » est repris par plusieurs chercheuses pour parler de la littérature québécoise au féminin actuelle qui se détache de l'engagement politique féministe radical mais qui contribue à l'ouverture sur l'intime et la multiplicité du sujet-

femme (Carrière « Du métaféminisme » ; Oprea ; Fonteneau ; Boisclair et Dussault Frenette). Saint-Martin propose une continuité, une transformation du féminisme dans la littérature au féminin contemporaine contre l'idée de *postféminisme* qui fragmente le féminisme en mouvements temporels, le réduit à des acquis qui ne nécessitent plus de luttes (droits et égalité inscrits dans la Constitution), qui justifie l'antiféminisme contemporain en rejetant la notion de féminisme comme non-valide, et qui ne présuppose toujours pas la fin de la domination patriarcale.

Le « méta » du métaféminisme évoque la métamorphose et l'*après* du féminisme (radical ainsi que mouvement politique et social) dans une écriture qui intègre les approches et perspectives féministes et les complexifie, les met en dialogue avec l'époque contemporaine mondialisée, multiculturelle et médiatique. Ainsi, les textes au féminin contemporains « n'évacueraient pas le féminisme », mais « l'absorberaient, tout en l'interrogeant et le faisant ainsi "évoluer" » (Carrière 88).

Les œuvres métaféministes illustrent des questions féministes et leur modification, transformation ou adaptation selon des préoccupations individuelles. On imagine alors le féminisme dans un mouvement de spirale plutôt qu'un mouvement linéaire chronologique ou de vagues : la spirale¹⁷ symbolise un renouveau constant, on passe ainsi de critiques de la société individuelles (avant 1960) à un mouvement collectif politique (radical 1965-70) à un retour sur le corps et l'inscription de la subjectivité-femme (1970-80) puis une plongée individualiste qui élargit le champ à de multiples voix (à partir de 1990). On peut parler de régénération, comme l'indique le titre de l'ouvrage de Marie Carrière et Patricia Demers, qui joue à la fois sur la résurgence d'un engagement au féminin littéraire et artistique à l'époque contemporaine, et sur le terme *génération* qui ferait écho aux travaux féministes des générations précédentes tout en créant un mouvement propre à la génération actuelle.

Il semble important de se détacher d'équivalences binaires ou d'aprioris sur la génération d'auteurs actuelle qui supposeraient que « l'intimité supprime l'engagement, que la transculture préconise l'éloge du consensuel de l'altérité, ou que le ludisme soit forcément critique » (Carrière « Du métaféminisme » 89). Si dans notre corpus nous nous concentrons davantage sur la question

¹⁷ L'image de la spirale revient dans le féminisme québécois en particulier dans les textes de Nicole Brossard : « the progressive ascension and continually widening movement of the spiral evoke the expansive exuberance of the radical feminist text » (Gould 82). « Through the spiral, Brossard stresses her notion of writing in the feminine as a discourse of *ouverture*, an ever-expanding and unending ascension of a language always in process » (83-84).

de l'intimité, elle est loin de provoquer un désengagement des auteures de la question du sujet féminin, bien au contraire.

Au Québec, puisque le terme métaféminisme y prend ses racines, la poésie d'Hélène Dorion cherche l'origine du « je » écrivant et questionne le sujet féminin dans un retour sur l'intériorité (*Portraits de mers, Un visage appuyé contre le monde* ; voir Carrière « Du métaféminisme ») ; chez Denise Desautels, cette quête de l'origine en poésie se fait à travers la mémoire qui permet une exploration de soi (*Ce fauve, le bonheur*). L'écriture est un acte de récupération de la subjectivité qui inscrit une voix singulière dans un ensemble de voix multiples qui résonne plus ou moins fort chez chacune.

Les voix multiples se retrouvent dans *Soigne ta chute* de Flora Balzano qui parle, elle, de ses propres voix (multiples langues) et met en scène de multiples narratrices (fille, mère, grand-mère). Les relations mère-fille sont mises en avant, en particulier autour d'un abus de la mère par la grand-mère dans son enfance qui est la cause d'une souffrance et d'un exil de soi illustré par la toxicomanie. L'auteure aborde le déplacement, la migration, la fragmentation de l'être à travers les impossibilités d'appartenir totalement ni au Québec, ni aux lieux d'origine, ni au collectif féministe, tout en étant constamment tiraillée entre tous ces aspects de l'identité (Carrière « Du métaféminisme »).

L'écriture migrante a une part importante dans la littérature québécoise et contribue à l'écriture au féminin du sujet entre-deux et multiple. Chez Kim Thuy, migrante du Vietnam et survivante d'un voyage clandestin en bateau, l'entre-deux est exprimé aussi dans la notion d'accueil et d'amour. Dans *Ru*, la narratrice auteure donne cinq façons d'exprimer le mot amour en vietnamien, selon s'il est un sentiment amoureux, d'amitié, redevable ou charitable. Elle parle aussi de l'amour maternel, de l'expérience de la maternité qui lui a fait connaître vraiment l'amour. La maternité est un autre thème important de l'écriture féminine contemporaine, illustré par *Journal de la création* de Nancy Huston (auteure d'origine canadienne installée en France) qui traite de la conciliation entre création et procréation, travail d'écriture et maternité.

Nelly Arcan, à laquelle nous consacrons le chapitre 3, s'inscrit dans cette mouvance au féminin en abordant le lien avec la mère, l'avortement et son rapport aux hommes en continu dans toute son œuvre. Sa vision du monde semble en crise, comme si les libertés obtenues par les luttes féministes n'aidaient pas à évoluer dans le monde actuel de l'image et de la chirurgie esthétique. À travers des récits de prostitution, de transformations esthétiques et de suicide, sa critique du culte

de la beauté et de la folie qu'il renferme est inscrite dans l'écriture d'un soi blessé et déçu des manques vécus : manque de reconnaissance, de respect, d'amour, manque de l'autre, de totalité dans l'être et l'expérience quotidienne.

Ces quelques exemples illustrent les thématiques de quête de la subjectivité, de la reconnaissance d'un soi d'abord en soi-même puis au sein d'un collectif, d'un écho aux textes et démarches féministes passées qui ont laissé une trace dans l'écriture contemporaine. En France, nous pouvons également rapprocher une écriture des femmes contemporaine au métaféminisme.

Pour continuer dans le thème du corps et de la sexualité, Havercroft identifie une écriture confessionnelle dans les œuvres d'Alina Reyes et de Christine Angot (en mentionnant au passage Annie Ernaux, Catherine Millet et Marie Nimier). À travers le dévoilement du plaisir sexuel et du traumatisme de l'inceste, les auteures se réapproprient les discours sur leurs corps et en font un récit qui leur est propre : « they [...] exhibit an interrogation of the construction and identity of the female subject which claims the authority to **affirm itself and speak publicly about private, sexual matters while rejecting shame** » (Havercroft « Irreverant Revelations » 165, je souligne). Les « confessions » sont vidées de leur sens honteux en étant articulées au-delà des paradigmes moraux et sociaux ; les textes, comme les auteures, expriment une agentivité et une puissance d'agir sur leur propre monde et les représentations sexuelles s'y trouvant.

Le texte autobiographique de Jane Sautière *Nullipare* appartient également à cet élan confessionnel de l'écriture du corps en abordant le sujet tabou d'être une femme sans avoir porté d'enfant. L'auteure aborde l'appellation médicale « nullipare » qui la blesse et qui la ramène à un « nulle part » de son origine exposé par un « nulle part » de la descendance (Parent). Le texte est une discussion de la maternité comme normalité et de l'articulation de l'identité femme au négatif : non-mère, sans enfants. Une telle réflexion apporte une contribution notable à la pensée du sujet féminin contemporain.

L'écriture de soi est particulièrement présente dans les créations actuelles, notamment dans l'autofiction qui s'inspire d'expériences vécues pour créer des événements, personnages et situations fictionnels. Le travail de Camille Laurens est souvent cité dans cette catégorie ainsi que celui de Chloé Delaume. Cette dernière envisage sa démarche créatrice comme une expérimentation et une variation sur le thème « je » : « Faire un objet hybride, qui écrirait le Je en lui faisant incarner le plus de strates possibles. Auteur, narrateur directif, personnage, lecteur. Une forme d'autofiction interactive, qui se jouerait sur et à plusieurs niveaux » (Gaensbauer 212). En

rapprochant son travail de l'Oulipo, de Boris Vian et d'Antonin Artaud, l'hybridité de la forme du texte est aussi importante que le contenu qui travaille à plusieurs niveaux sur la conception de l'être dans son histoire et ses récits, et de l'autre.

Elle a commencé par créer son personnage d'auteure : Chloé Delaume est le pseudonyme de Nathalie Abdallah, migrante née à Beyrouth et vivant en France, qui a survécu à un père abusif qui assassine sa femme et se suicide quand elle avait dix ans. La création expérimentale permet de mettre en valeur la fragmentation du sujet fait d'éléments vécus, survécus, oubliés ou inventés.

La démarche de création autofictionnelle place les femmes auteures, narratrices et personnages au centre des mondes dans lesquels elles évoluent et des représentations qu'elles créent. Elles s'approprient leur histoire et leur origine, comme dans *Teen Spirit* de Despentes et *Comme un père* de Laurence Tardieu où c'est la fille qui permet au père une certaine légitimité après tant d'années d'absence : « it is now the child who grants the father legitimacy, and not the other way around » (Saint-Martin « Rediscovering » 95). C'est à travers un renversement des règles de dénomination et de pouvoir que les femmes s'approprient le monde qui les entoure pour s'y inscrire en leurs propres termes.

À travers la création, un engagement se dessine ; celui de s'inscrire, soi, dans le monde après avoir été censurée ou tue, et d'y inscrire ainsi les *femmes*, les *autres*, voire les pensées féministes venues d'ailleurs. Michèle Schaal démontre le lien entre le travail de création des femmes que nous associons à l'extrême contemporain et la pensée féministe, notamment entre Despentes et la troisième vague. Elle affirme que le travail de Despentes permet une circulation de la pensée féministe de la troisième vague des États-Unis à travers une relecture française (« Virginie Despentes »). Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, la littérature de Despentes, et particulièrement son essai-manifeste *King Kong Théorie* qui déconstruit, entre autres choses, la culture du viol et la masculinité dominante dépendante d'une soumission féminine, fait entrer une pensée queer et féministe pro-sexe en France déjà répandue dans les domaines anglophones depuis les travaux de Judith Butler, Theresa de Lauretis ou Eve Kosofsky Sedgwick. La distance entre féminisme et création littéraire semble bien courte dans ce cas-ci : le récit littéraire et l'éclatement des formes de l'écrit permettent une lecture différente des textes théoriques universitaires moins accessibles.

Les textes métaféministes sont variés et continuent d'explorer les possibilités de la création à travers des articulations de soi depuis l'intérieur, de soi en relation avec l'autre et avec le collectif

(les femmes, le féminisme, la nation...), et d'une conscience des inégalités ou malaises liés au féminin dans le monde actuel. L'écriture au féminin se démarque de l'écriture *féminine* qui évoque une textualité plus essentialiste et une inscription expérimentale du féminin dans le langage du texte. Elle se démarque également d'une écriture *féministe* qui implique une volonté contestataire en cela qu'elle désigne une démarche d'écriture consciente des significations du langage au sein d'une recherche d'écriture *autre* (Dupré). C'est ainsi que nous avons opté pour les termes de *scandales au féminin* pour identifier ces phénomènes à la fois médiatiques et sociaux autour d'œuvres d'auteurs métaféministes.

Précisons cependant que toutes les œuvres métaféministes ne créent pas de scandales, qu'ils soient au féminin ou non. Les œuvres sélectionnées pour notre corpus sont des exemples particuliers de remous médiatiques autour d'auteurs et de textes transgressifs dans leur contexte et leur époque spécifiques. Le métaféminisme nous permet de situer ces œuvres scandaleuses au sein d'une pratique artistique qui se soucie de la place et du rôle des femmes, ou de leur absence dans la sphère publique. Le scandale *au féminin* dénote alors cet échange entre écriture engagée et visibilité médiatique aigüe qui ne découle pas d'une évidence, mais qui ouvre la possibilité de penser le scandale au-delà de son aspect marchand (attirer plus de consommateurs) et même au-delà de son aspect de rappel à l'ordre. Les femmes scandaleuses le sont parce qu'elles abordent des tabous, parlent de sexualité, de jouissance, de violence et de viol, mais aussi parce qu'elles assument cette parole, cette voix féminine qui marque une dissonance et une dissidence dans la sphère publique. À ce titre, « l'émergence du sujet femme dans un langage conscient du fait que la langue patriarcale rend souvent invisible ce sujet féminin » de l'écriture au féminin (Théoret citée dans Bordeleau 16) rejoint la prise de position dans la sphère publique des femmes scandaleuses.

Certaines auteures et performeuses situent leur champ de création au sein même du régime médiatique et de ses codes de visibilité pour mieux affirmer un féminin et une agentivité à travers les codes normatifs et populaires de la sphère publique. Le féminisme « pop » ou le popféminisme en particulier en Allemagne, et de façon un peu différente aux États-Unis, incarne un mouvement contemporain de jeu entre culture populaire et féminisme qui permet à la fois une prise de pouvoir féminin et un risque de dissolution de ce pouvoir dans la reproduction de masse commerciale.

Note sur le popféminisme

Carrie Smith-Prei indique dans sa discussion du popféminisme en Allemagne dans les productions culturelles contemporaines l'importance du jeu et des transgressions des limites tout en signalant les questions d'identités genrées, de droit des femmes et des politiques du corps. La culture populaire, notamment la musique, les nouveaux médias et la mode, est utilisée et transformée dans la création d'une sous-culture critique et un site de résistance visible :

Popfeminism in its broadest sense playfully approaches traditional feminist interests by uniting gender issues, women's rights, and body politics with elements of popular culture inspired in particular by music, new media, and fashion. Popfeminism utilizes the symbols of global pop culture in order to create a critical, local, and individual subculture, a new public and visible space of resistance defined, not constrained, by gender. (Smith-Prei 20)

Le rapport entre féminisme et popféminisme se rapproche du métaféminisme en ce qu'il se distancie de la revendication féministe, ou de l'association à un mouvement féministe radical. Les popféministes allemandes renversent les notions de féminité, de sexualité féminine et même de féminisme à travers des représentations « pop » et sexualisées du corps qui promeuvent un désir et une exploration corporelle positive. L'idée est de se dissocier d'un féminisme de la seconde vague vieillot et strict pour accueillir les possibilités de libération à travers des éléments de la culture populaire. Le mot d'ordre est également de trouver individuellement ce qui résonne dans son propre corps pour redéfinir les normes sexuelles et genrées des représentations et des expériences des femmes.

Smith-Prei étudie trois exemples : Lady Bitch Ray—rappeuse provocatrice et doctorante à l'Université de Brême ; la présentatrice télé de musique underground Charlotte Roche—son roman *Feuchtgebiete (Zones Humides)* a provoqué un scandale à sa sortie en 2008 pour ses explorations du corps décalées de la norme de beauté féminine (il est question dès les premières pages d'hémorroïdes baptisées chou-fleur et de rasage anal) ; et Sarah Kuttner, autre figure de la télévision allemande—son roman *Mängelexemplar* (pas de traduction française) suit le quotidien d'une narratrice en pleine dépression et ainsi brise le silence sur les réalités de cette maladie mentale.

Ces exemples mettent en lumière la spécificité du contexte allemand où des jeunes femmes visibles dans la sphère publique prennent la parole pour subvertir les normes, les attentes de la

culture populaire, tout en parvenant à exister dans ce milieu. Cela crée bien sûr un paradoxe puisque la caractéristique pop et populaire du popféminisme risque de retirer, en tout cas d'amoinrir, son caractère subversif et décalé s'il est dilué dans la consommation de masse : « the danger that feminism's political message may be drained as the market consumes and subsumes popfeminist cultural production » (Smith-Prei 35).

Le terme « pop » en Allemagne est repris depuis les années 1960 pour désigner une critique de la culture populaire visuelle et médiatique. La création « pop » est un acte subversif et activiste, et c'est de là que le popféminisme prend ses racines. En anglais, le terme pop se réfère à la culture visuelle dominante et populaire et n'implique pas de dimension critique : « Unlike its Anglo-American counterparts, German pop is subversive, an irritant demanding not casual acceptance, but engagement as it negotiates between hegemony of (international) dominant culture and the diversity of German (local) subcultural identities » (Smith-Prei 22).

La culture populaire au féminin aux États-Unis est largement mondialisée, avec des superstars telles que Madonna, Miley Cyrus ou Beyoncé (dans le domaine musical). Le popféminisme dans ce contexte ne prend pas racine dans la subversion des normes ou un engagement politique des artistes comme il le fait en Allemagne. Dans l'exemple des Spice Girls, groupe artificiellement assemblé selon des critères marketing, il n'est pas évident de voir l'engagement ou le féminisme. Pourtant, leur slogan Girl Power a eu un impact important sur l'agentivité des filles et des jeunes femmes pour se libérer des rôles genrés restrictifs (Fritzsche). L'observation des effets de la culture populaire sur les comportements et les discours des fans met en évidence des pratiques de résistance et de libération au sein même de la culture dominante, et un potentiel féministe à ne pas ignorer.

Le champ de la culture populaire est le lieu de visibilité et de représentation du monde actuel ; en s'y inscrivant, les femmes et les jeunes filles reprennent à leur compte les discours sur les identités, le corps et l'apparence, les comportements acceptables et transgressifs, et permettent de se donner les moyens d'évoluer dans le monde actuel : « a recognition of the political potential of the empowerment conveyed by popular culture could be a precondition for a feminist strategy aiming to increase girls' possibilities in dealing with the demands of modern society » (Fritzsche 161). Évidemment, la culture populaire de masse est toujours à double tranchant ; les Spice Girls ont aussi eu un impact négatif en maintenant l'importance de l'apparence dans l'identité femme—

on retrouve alors le paradoxe du « pop » qui suit des règles commerciales avant un engagement politique.

Dans le contexte francophone, on ne trouve pas de superstars médiatiques et popféministes, mais l'influence des popféministes étatsuniennes se fait sentir dans l'éclatement des formes de la création dans les nouveaux médias tels que les sites web, les blogs, les vidéos et autres moyens visuels. De plus, les thèmes de l'exploration du corps et de la sexualité de façon provoquante et provocatrice, du décalage des codes normatifs de la beauté et de l'apparence féminine, sont autant de thèmes abordés par les auteures contemporaines francophones de ce corpus et au-delà. Dans le régime médiatique actuel, aucune auteure populaire ou scandaleuse ne peut échapper aux méthodes d'hypervisibilité de la culture populaire. Nous verrons spécifiquement dans les exemples des passages télévisés de Nelly Arcan et Aurélia Aurita la difficulté d'exprimer un message critique de manière crédible et non interrompu par un commentaire grivois et sexiste. Le popféminisme nous indique que certaines auteures et performeuses parviennent à utiliser des méthodes de la culture populaire à leur avantage et ainsi à faire avancer une nouvelle pensée féministe qui s'articule dans le néolibéralisme, tout en signalant le risque important de diluer et noyer cette pensée dans ce même système basé sur la consommation.

Subjectivité et résistance : penser l'agentivité

À travers notre court survol de formes de féminismes contemporains inscrites dans des expressions artistiques, nous pouvons déjà observer des reformulations contemporaines de la subjectivité-femme et de l'agentivité. Venant du terme anglais *agency*, l'agentivité désigne la « capacité d'agir », tel que trouvé dans le texte français de *Trouble dans le genre* de Judith Butler, ou le pouvoir d'agir en vue d'un possible changement. Dans *Ces corps qui comptent*, Butler précise que le sujet se forme dans l'assujettissement à la loi, à la norme, et que dans cet échange de pouvoir existe aussi une résistance (telle que formulée par Michel Foucault), une encapacitation (traduction de « empowerment » dans Butler), une **agentivité**. En 1999, Barbara Havercroft traduit *agency* par « agentivité », notion très en vogue chez les penseurs et penseuses anglo-saxons du féminisme et du genre dans les années 1990. Ces derniers et dernières abordent l'*agency* selon « le désir, le pouvoir et les moyens nécessaires pour effectuer des changements sociaux » (Havercroft « Quand écrire c'est agir » 94). L'agentivité ainsi conçue, poursuit Havercroft, « implique une interaction complexe entre le sujet féminin et sa société, dans la mesure où ses actions sont susceptibles

d'apporter des transformations sociales sur le plan des normes, des limites, des possibilités et / ou des contraintes ».

L'agentivité des femmes est ancrée dans une lutte discursive et politique qui a pour but l'autonomie du sujet-femme. Si la subjectivation se produit dans le langage, c'est-à-dire que le fait d'interpeller et de nommer crée de fait un sujet (Butler *Ces corps*), les femmes deviennent sujets au sein d'un système à dominante masculine. C'est alors que « l'*agency* renvoie [...] à une *puissance d'agir* qui n'est pas une volonté inhérente au sujet, plus ou moins attestée, mais le fait d'une individu(e) qui se désigne comme sujet sur une scène d'interpellation marquant la forte présence d'un pouvoir dominant » (Guilhaumou 27, italiques dans l'original). L'agentivité devient ici un acte de résistance aux discours dominants et d'auto-encapacitation de transformation de ces discours. Mais comment devient-on agentes ? À travers la seule prise de parole ?

Havercroft rappelle qu'être un sujet d'énonciation n'est pas suffisant pour être agent : les femmes peuvent tout-à-fait reproduire le système patriarcal dans leurs propres discours. Il faut ajouter au sujet une conscience des rapports de pouvoir qui se situent dans la langue elle-même et une critique des discours dominants et des normes qui limitent le sujet pour que le sujet féminin agisse sur le monde autour d'elle.

Dans le contexte de la littérature et des productions culturelles, la question de l'agentivité des auteures se pose également au niveau des textes : à quel point est-ce que les textes—le discours et la langue—peuvent agir sur le monde qui les reçoit ? Havercroft soutient que, sans se baser sur l'intention de l'auteure ni son engagement féministe :

la littérature au féminin possède un grand potentiel d'agentivité, non seulement parce que l'écriture littéraire est une forme majeure de représentation culturelle, mais aussi puisqu'elle accorde aux écrivaines l'occasion de décrire leurs expériences, de les critiquer ou de les reformuler, en même temps qu'elles se construisent comme sujets dans et par leur écriture. (« Quand écrire c'est agir » 97)

Si dire c'est agir, alors écrire aussi a un impact performatif qui peut enclencher des transformations potentielles. Ce sera la perspective que nous adopterons au long de cette étude sur les scandales des œuvres signées par des femmes. Nous soutiendrons que la création artistique au féminin, qui rend compte de l'expérience des femmes, de leurs subjectivités et de leurs contraintes, a une agentivité qui est potentiellement augmentée par le phénomène du scandale. Et pourtant, le scandale apparaît comme un phénomène négatif puisqu'il suscite une indignation en pointant du

doigt une transgression, un manquement aux codes établis. En changeant de perspective, en décalant son regard du discours public dominant, on trouve justement dans cette transgression un acte de résistance et une dénonciation de l'ordre établi, ce dernier ayant une fâcheuse tendance à effacer les femmes, les groupes sociaux marginalisés et les identités hors-normes.

Sara Ahmed amène une nouvelle perspective sur l'agentivité en jouant sur les significations de *willful*, un autre terme qui trouve de multiples traductions en français. On peut le rapporter à capricieux et opiniâtre, pôle plutôt négatif du terme, ou à déterminé et démontrant une certaine autorité, selon le pôle le plus positif et productif. Les sujets *willful* incarnent une volonté, une agentivité, qu'elle soit associée à une force négative ou au contraire à une encapacitation et une prise de pouvoir sur le monde qui les entoure. Ahmed défend l'idée que l'on associe plus souvent le côté négatif de cette définition aux femmes, par exemple celles qui se plaignent de blagues sexistes et qui empêchent les autres d'en rire ; les rabat-joie féministes (*feminist killjoys*) :

Feminist killjoys : those who refuse to laugh at the right point ; those who are unwilling to be seated at the table of happiness [...]. Feminist killjoys : willful women, unwilling to get along, unwilling to preserve an idea of happiness. [...] In witnessing the unruly trouble making of feminist killjoys, I caught a glimpse of how willfulness can fall, like a shadow on the fallen. (2-3)

Elle ajoute que les sujets *willful* partagent avec les rabat-joie féministes l'idée qu'elles sont là pour gâcher l'ambiance : « The willful subject shares an affective horizon with the feminist killjoys as the ones who “ruin the atmosphere” » (Ahmed 152). Les hommes sont plus souvent valorisés pour leur déterminisme et leur autorité que les femmes—ce qui semble se rapprocher de notre observation sur l'espace public et la prise de parole majoritairement masculine. Les articulations féministes telles que celles-ci contribuent à un contre-discours, une contre-voix (pour rappeler le titre de l'ouvrage de Saint-Martin), et à la création d'un contrepúblic qui construit sa résistance aux discours dominants et son agentivité.

En effet, Ahmed invite à renverser cette perspective qui prend pour centre un masculinisme stéréotypé et encourage une agentivité féministe opiniâtre et déterminée qui continue de critiquer le statu quo. Prendre la parole pour exprimer un désaccord ou agir de façon déterminée deviennent des actes de résistance à un ordre établi. Même si pour nos auteures dites scandaleuses la transgression dénoncée est parfois un effet de leur récit et non une intention de choquer ou de faire

du militantisme, les effets de leurs productions culturelles sur le public, les discours et les normes résultent de leurs perspectives critiques sur le monde et de leur prise de parole en tant qu'agentes.

Si, comme nous l'avons vu, la transgression est un outil de résistance et la prise de parole un chemin vers l'agentivité, d'autres auteures ont utilisé les mêmes mécanismes qui ont fait scandale par le passé. Explorons un court historique des femmes scandaleuses et polémiques en France et au Québec qui ont ouvert le pas aux fauteuses de trouble en série contemporaines.

Courte archive des femmes scandaleuses littéraires, intellectuelles et performeuses

La place des femmes dans l'histoire littéraire semble toujours minime voire inexistante. Christine Planté explique ce phénomène en signalant que dans l'histoire *culturelle* « on rencontre beaucoup de femmes, anonymes ou célèbres, elles surgissent quand on s'intéresse à l'histoire de la conversation, des salons, de l'espace public, de la traduction, de la lecture, de l'éducation... » (656) mais dans l'histoire *littéraire*, la rareté des femmes reste une donnée courante.

Force est de constater que les noms de femmes, aux quelques notables exceptions près que sont Mme de Staël ou George Sand, semblent rarement faire partie de ce qu'on s'attend impérativement à trouver dans une histoire littéraire condensée, ce dont on se dit qu'elle deviendrait incompréhensible ou inexacte si elle en était privée. (658)

Suivant ce constat, les scandales au féminin sont tout aussi rares dans les études littéraires. Claire Julliard dans son précis sur les scandales littéraires, court ouvrage qui présente seulement quelques cas, se consacre à des scandales bien connus tels que les pseudonymes de Romain Gary (Émile Ajar), Boris Vian (Vernon Sullivan) et Jack-Alain Léger (Paul Smaïl) qui ont créé des canulars, ou des coups de génie suivant les avis ; les plagiats et l'écriture des « nègres » de Dumas par exemple ; et les écrits érotiques de Régine Deforges et de Pauline Réage. Elle n'oublie pas les femmes, mais on constate toujours une présence limitée.

Si les femmes sont si rares, du fait de la perte des manuscrits et des traces écrites de leurs activités, ainsi que du manque de recherches pour recouvrer ce corpus, chaque femme créatrice apparaît comme scandaleuse et exprimant une agentivité. Le scandale n'est pas autour d'une œuvre ; le scandale, c'est la femme elle-même. Un travail complet sur l'art au féminin dans l'histoire et ses transgressions des règles canoniques littéraires, morales de l'espace public et des attentes genrées serait nécessaire pour situer le degré de lutte pour la visibilité menée par les

femmes. Étant donné nos limitations dans le cadre de la présente recherche, nous allons ici présenter quelques auteures et artistes qui nous semblent faire écho aux études de cas choisies pour le reste de l'étude, soit Christine de Pizan, Simone de Beauvoir, George Sand, Colette, Jovette Bernier, Anne Hébert et Régine Deforges.

Christine de Pizan, considérée « comme la première femme à vivre de sa plume » (Robin 85), est le nom de femme de lettres révolutionnaire au Moyen-Âge le plus connu. Ayant eu la « chance, » tel que l'exprime Clara Obligado dans son ouvrage *Pionnières et scandaleuses*, d'être élevée à la Cour de Charles V qui avait requis les services de son père savant et humaniste italien, et d'être mariée à un homme qu'elle aime (l'amour n'étant pas une donnée dans les arrangements matrimoniaux de l'époque), Christine reçoit une éducation intellectuelle exceptionnelle et produit à son tour des récits et des poèmes qui lui permettront de faire vivre sa famille une fois devenue veuve.

La Cité des Dames paru en 1404 est une œuvre utopique particulièrement en avance sur la pensée féministe où l'auteure et narratrice use de l'imagination pour recouvrer une « Histoire volée » (Robin 88) de femmes puissantes, gouvernantes et intellectuelles au-delà des limites patriarcales qui empêchent les femmes même de parler à l'époque : « Que les féministes des générations précédentes soient oubliées, de sorte que les féministes de chaque nouvelle génération doivent réinventer la roue, a été signalé déjà par Christine de Pizan ». Même si son nom est aujourd'hui une exception à l'absence des femmes dans l'histoire littéraire et artistique, voire dans l'Histoire telle que nous la connaissons, il suggère le nombre d'autres rebelles, scandaleuses ou auteures acclamées en leur temps qui sont tombées dans l'oubli.

L'utopie féminine et féministe de Pizan invoque une critique de la domination du pouvoir patriarcal et religieux de l'époque en s'écartant de la réalité pour imaginer un autre possible optimiste où les femmes en lien avec leurs racines de récits d'intellectuelles, de déesses et de dirigeantes peuvent participer à la création d'un monde partagé par tous. « Pour la première fois, une femme a osé contester la suprématie des intellectuels en se situant sur ce qu'ils estiment leur terrain : l'argumentation, l'histoire ; en usant de ce dont ils disent les femmes dépourvues : la raison » (Viennot 48). Pour le quinzième siècle, Pizan opère une transgression des plus risquées tout en nourrissant une pensée proto-féministe et tout à fait actuelle.

On retrouve un écho à l'utopie féministe au sein de la seconde vague dans les années 1970 : Louky Bersianik écrit *L'Euguélienne* en 1976, une utopie fictionnelle et parodique sous forme de

récit biblique de l'avènement de l'« anti-messie » extra-terrestre éponyme (terme de Bersianik dans l'ajout de l'édition de 1985). Ce texte québécois est à la fois une exploration de la forme et des genres littéraires au féminin—qui illustre une quête de la mémoire et du passé au féminin perdus—une réécriture intertextuelle de nombreuses références littéraire, théorique et symbolique, une inscription du féminin mythologique dans la culture judéo-chrétienne et un manifeste féministe. Dans l'écriture contemporaine, les textes sombres de Nelly Arcan abordant le culte de la beauté, la chirurgie plastique et la rivalité entre femmes paraissent plutôt comme une dystopie due à un potentiel échec de l'idéal féministe—en tout cas une critique de ce dernier difficile à appliquer dans le monde actuel.¹⁸ Chez Virginie Despentes, ce sera *King Kong Théorie* qui, sans dessiner une utopie, apporte un manifeste féministe contemporain qui appelle à ouvrir les rapports de force entre hommes et femmes pour laisser circuler les identités.

Christine de Pizan marque dans le temps une création féminine remarquable et particulièrement engagée qui souligne que « c'est la coutume, et non la nature, qui est à l'origine de l'infériorité des femmes » (Viennot 48). Simone de Beauvoir théorise le devenir femme, ou la construction sociale de l'identité femme avec *Le Deuxième sexe* paru en 1949. Comme Ingrid Galster le souligne, la parution de cet essai de près de mille page provoque de fortes réactions dans le milieu intellectuel, notamment par François Mauriac qui déclare : « Nous avons littérairement atteint les limites de l'abject » (Galster 76). Mauriac fait écho aux extraits publiés avant la parution de l'ouvrage dans la revue *Les Temps modernes* où Beauvoir parle de sexualité féminine de façon directe : la « sensibilité vaginale », le « spasme clitoridien » et l'« orgasme mâle » sont en question (Galster 76). Bien que le succès du livre soit important, l'impact féministe de la pensée avant-gardiste de Beauvoir ne sera reconnu que pendant les années 1970 et 1980, dans les mouvements de libération des femmes et les écrits théoriques de l'époque.¹⁹

La sexualité et l'expression de cette dernière, qu'elle soit théorisée ou romancée, tend à provoquer des scandales dans l'espace public. On imagine alors facilement l'effet que peut avoir l'utilisation d'un pseudonyme masculin et un jeu sur l'androgynie dans ce même espace. Si de Beauvoir prend une place singulière au milieu d'intellectuels qui soutiennent sa cause malgré les détracteurs, c'était chose difficile un siècle auparavant où George Sand, nom de plume d'Amantine

¹⁸ J'ai eu l'opportunité d'écrire un article au sujet de la dystopie chez Nelly Arcan : « Dystopie au féminin chez Nelly Arcan : lecture métaféministe » pour *Canada and Beyond*.

¹⁹ On peut noter que Beauvoir recevra davantage d'attention favorable aux États-Unis où sa pensée va influencer de nombreuses chercheuses et revenir en France à travers elles (par exemple Kate Millett et Betty Friedan).

Aurore Lucile Dupin, baronne Dudevant, utilise un pseudonyme masculin pour obtenir une crédibilité et reconnaissance dans la littérature. Le scandale éclate quand son genre est révélé : la publication d'*Indiana* en 1832 est un succès, mais les critiques positives se durcissent quand on apprend qu'une femme tient la plume. Le scandale est double selon Nathalie Buchet Rogers de par les désirs et la sensualité exprimés dans le roman (femme adultère) et le genre de l'auteure :

Il est donc scandaleux qu'une femme fasse état d'un tel désir, scandaleux aussi qu'elle usurpe une position normative aussi autoritaire, et fasse des observations aussi "vraies" sur la société de son époque. La publication d'*Indiana* s'inscrit ainsi sous le signe d'un scandale à la fois social, textuel et sexuel. (133)

L'engagement politique de George Sand fait exception à l'époque : elle soutient la République à partir de 1848 et aborde des sujets de société tels que la propriété, la religion ou le suffrage féminin (bien qu'elle pense qu'il soit trop tôt pour que les femmes votent, et que l'urgence selon elle soit plutôt d'éduquer les jeunes femmes et de les inclure dans les affaires publiques) de façon vocale et publique (Perrot). Cet engagement lui vaut de nombreux détracteurs et la baisse des ventes de ses livres. Elle est ramenée à sa condition de femme pour justifier l'argument que l'espace public n'est pas sa place. D'autres auteures s'exilent, George Sand ne le fera pas mais on imagine la solitude de son entreprise : « Les révolutions du XIXe siècle furent favorables au mouvement, à l'autonomisation des femmes, mais souvent dans la solitude » (Perrot 110).

L'indépendance de George Sand est marquée par son pseudonyme, son nom public, qui joue d'androgynie et surtout qui se détache de toute filiation paternelle ou conjugale. Nathalie Heinrich souligne le dilemme de « se faire un nom » quand son nom n'est pas le sien, qu'il est donné par le père ou le mari, qu'il indique une origine, un statut social, et surtout un genre (« Femmes écrivains » 149). La création de pseudonymes et même d'auteur.e.s de papier est une pratique que l'on retrouve tout au long de l'histoire, mais il semble que chez les femmes, le nom révèle une ambiguïté (androgynie), un genre masculin, ou simplement un prénom pour s'identifier soi avant un autre ou une origine.²⁰ La recherche de singularité individuelle chez les femmes

²⁰ Dans l'écriture contemporaine, l'utilisation de pseudonymes semble être moins nécessaire pour la reconnaissance des femmes mais reste une pratique courante pour les hommes et les femmes dans le média de la BD. Nous verrons l'exemple d'Aurélia Aurita dans le Chapitre 4, créatrice de bandes dessinées au nom de plume qui se rapporte à une méduse. Le pseudonyme permet dans son cas de créer une persona fictionnelle qui va mettre en scène une narratrice qui, elle, porte le vrai nom de l'auteure. Le jeu entre fictionnel et réel, processus narratif et vécu, identité en miroir et authenticité brouillent la fixité du Je qui s'écrit, au final, sous le signe du multiple.

auteures commence donc par se nommer, reprendre le droit du père et du langage sur soi, pour faire naître sa propre subjectivité autonome et indépendante.

Colette incarne cette indépendance moderne avant la modernité en vivant de son art sans renoncer aux plaisirs amoureux. Née Sidonie-Gabrielle Colette en 1873, elle inscrit dans son œuvre des expériences autobiographiques tout en les mêlant à de la fiction : Heinich rapproche son travail de ce qu'on nomme aujourd'hui « l'autofiction » (« Femmes écrivains » 148). Son nom de plume est donc son nom de jeune fille, qui s'apparente à un prénom mais qui cache en réalité le nom du père, sans être le nom du mari—de l'ex-mari—et qui fait de Colette une « femme non liée », indépendante, autonome (138). Colette, divorcée, qui se produit sur scène pratiquement nue, parvient à un affranchissement et une émancipation à travers son corps (performances publiques et liaisons amoureuses) et par son écriture. La rupture qu'elle opère avec « les états de femme » (fille, épouse, mère/domaine du privé...) lui permet, comme à d'autres auteures, de s'émanciper par l'écriture. Scandaleuse elle l'est, mais elle est aussi reconnue et reçoit la Légion d'honneur avant sa mort, ce qui montre une transformation de l'attitude institutionnelle et intellectuelle envers les femmes auteures.

L'écriture est une force émancipatrice importante au Québec où les écrivaines du milieu du vingtième siècle commencent à exprimer à travers métaphores et déclarations de dévotion leur exaspération de la mainmise religieuse et patriarcale sur le féminin. À cette époque, l'emprise du clergé au Québec est toute puissante et place les femmes dans les rôles d'épouses et de mères dévouées et sans autres penchants amoureux. Isabelle Boisclair cite un vers de Medjé Vezina de 1934 qui illustre la désillusion amoureuse et le dilemme de l'interdit : « Mon Dieu, c'est toi qui met dans notre chair hélas ! / L'ardent désir que tu ne permets pas » (92). Jovette Bernier est une autre de ces poètes femmes qui exprime frustration et amertume face à l'impossibilité amoureuse imposée par Dieu—le clergé et le patriarcat sont critiqués indirectement.

Elle écrit en 1931 *La chair décevante* qui est taxée d'« audace » et marque la critique littéraire de l'époque tant il « touche à des cordes sensibles » (93). L'« accueil de scandale » réservé à *La chair décevante* réagit à l'irrecevabilité sociale du personnage de mère célibataire de Didi Lantagne qui retranscrit dans ses carnets personnels ses interactions avec ses amants, son défunt mari, et son fils (Robert 105). La révélation de l'identité du père de son fils, un ancien amant avec qui elle n'a pu se marier, la fait sombrer dans la folie dû au poids du jugement réprobateur de la société de l'époque. Son indépendance des hommes ainsi que sa sensualité ouvertement vécue

lui sont reprochées durement (Rannaud), et la folie est le seul retranchement possible face à cette sévérité morale : « La folie est alors la marque douloureuse de l'autonomie de Didi » (Robert 107). Ce texte annonce la révolution féministe et le soulèvement direct, cette fois-ci, contre l'oppression exercée par les hommes sous couvert de religion ou de patriarcat.

Dans les années 1960 au Québec, la Révolution Tranquille amène des transformations sociales, une distanciation de l'emprise catholique, ainsi que l'idée d'indépendantisme national qui grandit dans les pensées politiques et modifie les notions de traditions et même de culture au Québec. Ce mouvement mène les femmes à leur propre transformation au sein de la société et de la culture dans des récits parus dès 1958 qui annoncent la révolution féministe qui s'en vient : « En inscrivant de nouvelles valeurs, de nouvelles façons de faire, de nouveaux modèles, ces textes sont porteurs d'une idéologie qui vise à révolutionner—voire à subvertir—le système patriarcal en place » (Boisclair « Ouvrir la voie/x » 20). Anne Hébert publie en 1958 *Les chambres de bois*, première œuvre féministe québécoise selon Boisclair, qui « illustre les étapes de l'émancipation que doivent traverser les femmes avant d'advenir comme sujet autonome » (20). Le personnage de Catherine doit franchir trois étapes pour parvenir à son émancipation : la sortie de la maison du père pour se marier, « mourir dans la maison du mari » et enfin habiter chez soi et se constituer comme sujet (Boisclair « Au pays » 119). Le roman démontre à quel point la femme est un objet d'échange entre le père et le mari, une femme-objet qui n'agit pas sur le monde autour d'elle, qui ne prend pas de décision et qui habite chez l'homme, de manière littérale comme figurée.

Cette fois, le patriarcat est critiqué ouvertement en tant que système oppresseur qui mérite de s'en émanciper, de la même manière que le Québec s'émancipe à cette période de la domination anglophone et de la toute-puissance du clergé. Anne Hébert est devenue une figure incontournable de la littérature québécoise, connue largement pour sa poésie (*Le tombeau des rois* de 1953) mais aussi pour ses romans plus contemporains (*Kamouraska* paru en 1970, *Premier jardin* en 1988). Anne Hébert n'est pas nécessairement associée à une écriture transgressive ou scandaleuse, mais elle est certainement une pionnière de l'écriture de l'émancipation féminine. À travers la poésie et la littérature, elle cherche à lever le mystère de l'être humain et cela passe par une exploration amoureuse sensuelle et sexuelle, bien que non-explicite (Brochu 15). La sexualité est au cœur de l'écriture au féminin en tant qu'outil de connaissance de soi, de réappropriation du corps féminin, d'émancipation, de critique de son exploitation, ou simplement de plaisir et de jouissance.

De retour en France, à la même époque, l'écriture de la sexualité explicite et érotique fait l'expérience d'un retour de la sévérité et de la censure. L'érographie est une pratique condamnée durement partir des années 1960 et Régine Deforges en paye le prix plusieurs fois (Julliard). Première femme éditrice en France, elle publie des textes érotiques malgré les sanctions et les passages devant les tribunaux qui la condamnent pour « outrages aux bonnes mœurs » à deux reprises et la privent de ses droits civiques. Jérôme Garcin, dans son hommage à Régine Deforges, relie ses activités scandaleuses et son insoumission à un événement traumatisant dans son adolescence : la jeune femme de quinze ans a été forcée de brûler ses journaux intimes où elle notait ses expériences amoureuses, notamment avec une autre jeune femme. Son cahier avait été volé et le contenu divulgué dans tout le village ; elle en fera plus tard l'objet du roman *Le Cahier volé* en 1978.

L'intimité volée, qui résonne avec l'histoire des femmes volée mentionnée plus haut, nourrit un désir de vengeance et de reprise de pouvoir sur son corps à travers l'écriture de l'intime dans les ouvrages qu'elle publie en tant qu'éditrice et plus tard en tant qu'érographe. Régine Deforges renverse le vol de sa sexualité et la mainmise sur ce qui est acceptable par une femme en une expression libre de son désir et de son corps dans la sphère publique. Elle publiera au début des années 1980 son grand succès, qui n'est pas érotique : la trilogie *La Bicyclette bleue*. Le roman suit les aventures passionnées de Léa Delmas sur fond politique à travers la seconde guerre mondiale, puis dans d'autres volumes, les guerres d'indépendance au Vietnam et en Algérie, la révolution cubaine, et enfin la poursuite des nazis en Argentine et en Bolivie. L'engagement de Régine Deforges semble s'ancrer dans la mémoire et l'histoire, qu'elles soient les siennes ou celles d'une expérience plus large du monde actuel, et constitue une inscription du féminin dans l'Histoire et les discours publics.

Cette courte rétrospective rappelle la contemporanéité de bon nombre de questionnements féministes depuis le Moyen-âge. En ce sens, les scandaleuses forment une série qui continue de manière différente suivant les époques, les évolutions des pensées et des mœurs, et le fonctionnement du système médiatique à bousculer l'ordre établi qui exclut les femmes et leur parole. L'engagement au féminin s'affirme dans une transformation du ton et style créatif des auteures contemporaines, et le scandale que quelques-unes provoquent indique le travail encore à accomplir dans le domaine.

Conclusion

Dans une ère médiatique où des scandales éclatent chaque jour pour mieux attirer le regard du public, et ainsi la visibilité des médias sensationnels et d'information, ils semblent un exercice en futilité. Quelle importance attacher à la vie sexuelle extra-conjugale d'une célébrité, ou même d'une personnalité politique ? À quel point sommes-nous encore choqués par la corruption et les abus de pouvoirs des dirigeants politiques ? Voire même par les scènes érotiques d'un film ou d'un livre ?

Tous les scandales sont définis de manière semblable : il s'agit d'une transgression rendue publique qui suscite l'indignation du public. Cependant, toutes les transgressions n'ont pas la même portée politique et critique, et tous les publics ne sont pas simplement passifs en recevant ce type d'information. Nous avons vu que les scandales sont des constructions narratives, des récits mis en scène par les instances de communication (de masse). Ils dépendent alors d'un contexte social et culturel, d'une connaissance de ce qui choque l'opinion publique et des limites qui sont transgressées. Ces limites sont particulièrement mises en lumière lorsque le scandale éclate : s'il y a transgression, il y a un code enfreint. Ce code peut être une limite morale, sociale, ou éthique, il peut être une norme ou un discours public.

L'intimité attire le scandale puisqu'elle rassemble les sujets liés au corps, à la sexualité, à l'identité ; en bref, ce qu'il y a de plus proche de soi et de la constitution du sujet. Ce domaine a tendance à susciter des réactions fortes de honte ou de fierté, d'indignation ou d'encouragement. C'est aussi le site de nombreuses luttes pour la reconnaissance et la visibilité, pour l'égalité, et pour l'exploration de soi et de ses limites. En effet, les sentiments de fierté ou d'encouragement s'associent aujourd'hui aux discours d'acceptation des identités LGBTQI, par exemple avec les Marches des fiertés annuelles, résultat de mouvements de lutte pour l'égalité des identités non-hétérosexuelles.

Les transgressions de l'intime, des représentations de la sexualité et de l'exploration du corps, participent dans certains cas à ces luttes. Les femmes ayant longtemps été associées à la sphère privée et à l'intimité, elles ont tendance à faire scandale dans ce domaine lorsqu'elles le rendent publique. Certaines pratiques féministes contemporaines utilisent les éléments du scandale

pour gagner en visibilité dans les médias et donner un poids plus importants aux problématiques sexuelles et identitaires en marge. Evidemment ceci comporte le risque de diluer le potentiel transformatif du scandale dans l'exploitation commerciale de la transgression comme attrape l'œil du consommateur et nous verrons que l'accusation de sensationnalisme fait également partie de la réception de quelques œuvres de notre corpus. Ce risque est négocié par les auteures qui naviguent la sphère publique et ses codes de visibilité (qui veulent se montrer pour promouvoir leur travail et obtenir une place dans l'espace public) mais aussi les jugements qu'elles apportent (la réception des œuvres scandaleuses à tendance à amalgamer l'œuvre avec l'auteure et donc à diriger les attaques directement sur la personne et non sur le travail qu'elle a rendu public).

Dans le cadre de l'art au féminin, les transgressions mettent en lumière les normes restrictives imposées aux femmes, ainsi que les stéréotypes féminins ou les attentes placées sur les femmes (définition de la féminité, normes de beauté, penchant pour la sentimentalité, sexualité taboue...). Les créations contemporaines au féminin jouent avec les normes et avec les limites et permettent aux auteures, ainsi qu'à leurs personnages, d'agir sur le monde dans lequel elles évoluent, et de se le réapproprier selon leurs termes. En conséquence, le scandale au féminin représente un potentiel de transformation des discours dominants sur les femmes en augmentant la portée des œuvres transgressives au féminin.

Ces œuvres ne sont pas seulement signées par des femmes ; elles participent également à une critique sociale et politique du statu quo basé sur une norme du masculin, elles attestent d'une conscience de la position marginale du sujet-femme et tentent de le réinscrire dans les représentations culturelles. Le métaféminisme et le popféminisme nous permettent d'articuler un engagement au féminin contemporain qui s'éloigne du féminisme radical des années 1970 et qui participe à une pensée féministe renouvelée qui négocie les circonstances économiques, médiatiques et sociales actuelles.

La présente étude analyse la dimension subversive que présentent les œuvres catégorisées dans le scandale, la polémique ou le buzz médiatique et qui démontrent une agentivité face à l'oppression et aux inégalités sociales contre les femmes. Chaque texte scandaleux de l'étude sera examiné pour déterminer la source de l'indignation—est-ce le ton et le choix de langage du livre ? le fait que l'auteure soit une femme ? les thèmes de l'intimité et de la sexualité ?—ainsi que la critique sociale et l'engagement au féminin contenus dans l'œuvre. En observant la réception critique des œuvres scandaleuses et le traitement médiatique de leurs auteures, nous mettrons en

évidence le rappel à l'ordre que le scandale contient, l'utilisation commerciale des connotations scandaleuses du dévoilement de l'intimité par les médias, ainsi que l'agentivité des auteures qui résistent et répondent aux discours sexistes à leur endroit.

Selon nos observations sur la sphère publique et de l'agentivité des publics et contrepublics, nous pouvons entrevoir le potentiel transformateur des œuvres scandaleuses au féminin qui viennent secouer l'ordre établi et questionner l'idéologie fondatrice des rapports de pouvoir et de domination dans la société. Le scandale est alors à la fois un outil commercial efficace qui reproduit le discours dominant, et un phénomène qui a le potentiel, surtout dans les textes des femmes scandaleuses, d'impacter les discours publics normatifs à travers une agentivité transgressive et dérangeante.

CHAPITRE 2—VIRGINIE DESPENTES : féminisme punk

Je me sens toujours légèrement décalée. Tout ce qui est à côté de ce qui est normal me ressemble.

Virginie Despentes en entretien avec Anne-Sylvie Sprenger

Le mot décalage est le fil rouge qui relie les œuvres et la parole de Virginie Despentes. À partir d'une posture de la marge, de la classe ouvrière, de la prostituée, de minorités ethniques et sexuelles, Despentes ouvre un espace dans l'imaginaire culturel pour que ces figures y existent. Marquée par l'esthétique punk et sa politique antisystème, elle creuse la norme et tout ce qu'elle a de plus dévastateur en mettant en scène des personnages hors-norme, complexes et multiples. La multiplicité de l'identité est travaillée dans le texte, le langage, contre l'idée d'une identité fixe, inhérente, immuable. Le mouvement, autant que le décalage, caractérise l'œuvre de Despentes.

Dans la sphère publique, Despentes est en décalage et l'a toujours été. Mais elle est aujourd'hui acclamée pour sa dissidence, ce qui n'était pas le cas à la sortie du roman *Baise-moi* ou pire, de son adaptation cinématographique en 2000. Le halo scandaleux autour du nom Despentes vient de là : d'une parole provocatrice et agressive au féminin qui met les spectateurs face à la violence, à la misogynie et au racisme quotidien que les individus en marge subissent d'autant plus fortement. Cependant, la polémique du film *Baise-moi* ne retient que les images de sexualité non simulée et passe à côté de la critique sociale présente dans le film.

Dans les corpus d'études littéraires françaises, Virginie Despentes est connue pour ses « romans à scandale » policiers et thrillers qui osent le « trash » et « la violence sans entraves du sexe et de la mort » (Viart et Vercier 340). Selon les spécialistes de la littérature contemporaine Dominique Viart et Bruno Vercier, les auteures d'aujourd'hui, y compris Despentes, s'inscrivent dans la littérature et ses genres sans « affirm[er] [...] leurs différences » ; elles « rivalisent avec les hommes sur leur propre terrain, machiste et cynique » (340). À l'inverse, Leila Wimmer affirme que justement, Despentes insiste sur la différence en particulier dans *Baise-moi*, quand elle bouscule l'universalisme français en marquant la différence ethnique ou « raciale ». Despentes ose des représentations crues et brutales de scènes de sexe et de violence ainsi que la mise en scène de personnages féminins « atypiques » ou « décalés » (Sprenger) dans des genres habituellement investis par les hommes : le polar, le roman noir, les films d'action... Elle ouvre un champ d'écriture qui subvertit un langage masculin (voire machiste parfois) et inscrit le féminin selon un principe d'hybridité.

Les protagonistes de *Baise-moi*, son premier roman, se vengent de la domination et de la violence machiste permanentes en incarnant une violence inversée dans une échappée meurtrière et suicidaire. Les deux personnages principaux Manu et Nadine jouent avec la performativité du genre et le caractère destructeur que peut avoir la domination masculine et l'abus du féminin au quotidien. Elles mettent en scène une féminité masculine, ou une virilité féminine, une hybridité identitaire au niveau sexuel, de genre, et d'ethnicité puisque Manu s'identifie à un monde franco-maghrébin dans le livre, et les deux actrices choisies pour tourner dans l'adaptation cinématographique sont d'origine maghrébine.

Les romans de l'extrême contemporain sont caractérisés par la violence et la destruction qu'ils présentent : « Novels of the contemporary extreme [...] are set in a world both similar to and different from our own : a hyper real, often apocalyptic world progressively invaded by popular culture, permeated with technology and dominated by destruction » (Durand et Mandel 1). *Baise-moi* ne décrit pas un monde envahi par la technologie ou la culture populaire, par contre, les lecteurs sont confrontés à l'hyper-réalisme de la violence destructrice ainsi qu'à l'absence d'issue pour les protagonistes. On retrouvera cette esthétique de la désolation et de la dureté du quotidien contemporain dans tous ses textes. La force des textes de l'extrême contemporain est de creuser la violence quotidienne au travers de la fiction : « they do not merely reflect on violence, they seek it out, engage it, and, in a variety of imaginative ways, perform it » (Durand et Mandel 1). Au-delà de la provocation, ces œuvres expérimentales et novatrices permettent de repenser la relation entre les spectateurs/lecteurs et les représentations culturelles auxquelles ils sont confrontés : ces œuvres interrogent et renversent « the notion of a passive or disinterested spectator » (Horeck et Kendall 2) et participent ainsi à un renouvellement et une transformation de la production artistique d'avant-garde.

Virginie Despentes est une auteure de l'extrême contemporain dans le sens où elle pousse constamment les limites de ce qui est acceptable de regarder, de représenter, et d'aborder, tout en s'adaptant à une société qui change. Les thèmes de son travail abordent la violence contre les femmes et la violence des femmes, le viol, la prostitution, la pratique de la pornographie de façon militante et féministe/libératrice, la lesbianité (dans *Bye Bye Blondie* et *Apocalypse Bébé*) et la précarité économique et sociale (depuis *Baise-moi* jusqu'au récent *Vernon Subutex*).

Après plusieurs romans, films, un prix Renaudot pour *Apocalypse Bébé* en 2010, un essai-manifeste féministe autobiographique, un documentaire, une nouvelle trilogie *Vernon Subutex*

« en passe de devenir un véritable phénomène de librairie », « un succès à la fois populaire et critique » (Beuve-Méry) qui va être adaptée en série TV, et une place dans le jury du prix Goncourt, le personnage public de Despentès a bien changé. Elle est maintenant une interlocutrice de choix pour aborder les questions féministes, politiques et sociales françaises, une écrivaine reconnue par l'institution littéraire et une artiste multiple qui touche à (presque) tous les médias et genres.

L'objectif de ce chapitre est d'abord d'explorer le scandale et la trace que le mot-clé « scandaleux » laisse sur l'auteure en particulier lorsqu'il est question de la réception de ses œuvres suivantes et la création de son personnage public. L'auteure scandaleuse apporte également bon nombre de réflexions sur la constitution du sujet femme ainsi que sur le système de domination en place, ce qui nous permet d'élargir l'étude du scandale à la prise de parole engagée et radicale de Despentès au fil du temps. Conformément à l'étude de l'art contemporain transgressif de Nathalie Heinich, les œuvres initialement scandaleuses prennent peu à peu de la valeur dans le champ artistique puis dans la sphère publique en général. C'est ainsi que nous pouvons observer la transformation du personnage public de Despentès et en parallèle, l'engagement inchangé de l'auteure qui poursuit expérimentations et tâtonnements qui mettent en évidence les rapports de pouvoirs dominants depuis une position décalée.

L'écrivaine scandaleuse : le personnage public « Virginie Despentès »

Dans la période d'une vingtaine d'année qui sépare *Baise-moi* d'*Apocalypse Bébé*, Despentès a fait scandale particulièrement avec l'adaptation au cinéma de *Baise-moi*, elle a contribué au renouveau du féminisme en France avec son essai autobiographique *King Kong Théorie* et son documentaire féministe pro-porno et punk *Mutantes*, et elle est devenue une interlocutrice de choix pour aborder les questions d'identité sexuelle et de féminisme contemporain dans les médias.²¹ Le personnage public au nom « Despentès » est ambigu, synonyme d'avant-garde novatrice et transgressive pour certains, de brutalité et de vulgarité pour d'autres—ce qui est particulièrement scandaleux venant d'une femme, comme nous allons le voir.

²¹ Virginie Despentès est interviewée à propos de l'actualité sociale, politique et féministe, par exemple sur les femmes au pouvoir et la campagne de Ségolène Royal en 2007 (Santucci), sur les oppositions entre pensées féministes (Daumas), ou encore en réaction à la polémique autour du film *Tomboy* de Céline Sciamma qui met en scène une petite fille qui préfère jouer au foot et porter ses cheveux courts (Reitzer). Elle intervient également dans l'espace public en signant des articles dans *Libération*, dont un entretien avec Angela Davis sur le mouvement « Occupy », les prisons américaines et le féminisme contemporain (« Angela Davis... »), ou encore un texte en soutien à Christiane Taubira contre des insultes racistes à son propos (« C'est vous, madame... »).

Le nom Virginie Despentes est associé à jamais au roman *Baise-moi* ainsi qu'au cru de l'expression du titre. *Despentes* résonne de connotations brutales et agressives en écho à la sexualité montrée et creusée sous les formes les plus désagréables et détestables, et marquées par un soi-disant féminisme anti-homme. Romain Blondeau du magazine *Les Inrocks* revient sur les idées reçues sur Despentes à l'occasion de la sortie du film *Bye Bye Blondie* :

Cette vieille rumeur médiatique, par exemple, qui en a fait l'écrivaine imprécatrice trash qui n'aime rien tant que gueuler contre le monde, les bourgeois, les hommes, les mauvais coucheurs – ce qui est sûrement un peu vrai, mais insuffisant. Ou cette autre idée, largement répandue depuis le scandale provoqué par son premier film-manifeste *Baise-moi* (réalisé avec l'ancienne porn-star Coralie Trinh Thi), selon laquelle le féminisme ne se formulerait chez elle qu'un flingue à la main, la censure en embuscade. (Blondeau)

L'image de la « râleuse » scandaleuse qui cherche la censure pour sa gloire personnelle se dissipe peu à peu depuis que l'auteure a reçu le prix Renaudot et avec celui-ci, une certaine reconnaissance du milieu littéraire et donc des hautes sphères de la culture française. Bien que la « râleuse » soit un rôle qui résiste au principe du silence des femmes dans la sphère publique et qui pointe du doigt les inepties discriminatoires du système idéologique sur lequel la société est basée, le mot n'est pas suffisant pour qualifier le travail de Despentes.

Despentes fait également partie d'une certaine avant-garde littéraire « trash » et osée que les médias aiment détester, tant les médias aiment le scandale en lien avec la sexualité. La plupart des scandales médiatiques qui éclatent encore aujourd'hui sur les réseaux sociaux et dans la presse sont en rapport avec la corruption politique ou le sexe, parfois les deux ensemble.²² Mais en général, le scandale rapporte à haute voix les indignations de l'opinion publique mais ne tend pas à creuser la raison pour laquelle les représentations de la sexualité hors cases hétérosexuelles normatives peuvent choquer. Et surtout choquer qui/bouleverser quoi. Le scandale associé au nom Despentes permet de faire ressortir les angoisses et tensions socio-culturelles au niveau de la sexualité des femmes et de sa représentation, ainsi que du décalage des identités sexuelles normées.

²² Le livre de John Thompson est une référence en la matière : *Political Scandal : Power and Visibility in the Media Age*. Il se concentre sur les scandales politiques aux États-Unis, du Watergate à l'affaire Monica Lewinsky avec Bill Clinton. En France, dans les médias, les scandales des dix dernières années incluent l'affaire DSK qui mêle corruption politique et question de viol et d'abus de pouvoir (Kauffmann), les romances du président Hollande (Matonti), ou encore les performances seins nus des Femen (Dalibert et Quemener).

Le scandale autour de Despentès nous amène à poser la question de ce qui choque depuis les vingt dernières années, ce qui détermine la frontière de la transgression, et quels sujets sensibles cela vient toucher dans la sphère publique.

Pour mieux comprendre le scandale associé au nom Despentès, nous allons d'abord retourner à la publication du roman *Baise-moi* en 1993. Une exploration des thèmes du livre ainsi que de sa réception permettra de situer en contexte ce que Despentès est venue bouleverser dans le champ littéraire français des années 1990 en mettant en scène des personnages féminins qui renversent les rôles de genres et prennent le pouvoir sur leur environnement. Ensuite, nous plongerons dans le cœur du scandale de l'adaptation cinématographique de *Baise-moi* censurée et fustigée par la critique pour sa brutalité, ses actrices X et son caractère expérimental. Enfin, nous terminerons sur le tournant opéré par Despentès et exemplifié par le film *Bye Bye Blondie* qui met en scène une romance lesbienne optimiste, la première de son genre dans le cinéma français, et qui, sans scandaliser l'opinion publique, continue tout de même de secouer les normes de représentation du féminin.

1. *Baise-moi* : Les filles tueuses d'hommes

Baise-moi est le premier roman de Virginie Despentès sorti en 1993 chez Florent Massot. Il met en scène deux jeunes femmes, Manu et Nadine, qui se rebellent contre la société et entament une cavale vengeresse dans l'excès de violence, de sexe, et de meurtre. Elles commencent par tuer pour se procurer de l'argent, puis continuent par plaisir, une extase qu'elles découvrent et dans laquelle elles se plongent. Nadine et Manu représentent des corps qui se rebellent face à la violence masculine qu'elles ont vécue, et des corps féminins violents qui sortent, de fait, des conventions sociales du *féminin*.

Le titre-même, *Baise-moi*, est une provocation, un renversement des rôles de genres : au lieu de subir la violence sexuelle omniprésente dans leur environnement quotidien, les protagonistes défient les autres personnages et les lecteurs de les « baiser », s'ils osent. Dès le départ, Nadine et Manu sont annoncées comme étant dangereuses, puissantes, et en contrôle de leur corps au lieu d'être des objets consommables, accueillants le désir masculin. Elles renversent la norme de la féminité passive et prennent le pouvoir de la domination masculine pour mieux le retourner contre les dominants. En effet, comme le souligne Nicole Fayard, leurs victimes ne sont

pas choisies au hasard : « they are all middle-class and characterized either by economic or patriarchal power and morals » (67).

Manu vit dans un quartier plutôt pauvre, de classe populaire, elle ne semble pas avoir d'emploi stable et boit beaucoup. Est évoqué à quelques reprises son activité d'actrice X dans des films pornographiques, mais aucun montant de salaire n'est indiqué. Elle vit dans un quartier franco-maghrébin et se retrouve confrontée à la violence criminelle, policière et raciale au quotidien. Le point culminant de la violence de cet environnement est la mort de son frère (pendu dans une cellule, sans doute une bavure policière camouflée en accident) et l'agression d'un de ses proches à l'acide par des trafiquants avec qui il faisait affaire. À ceci s'ajoute la violence misogyne, également journalière, qui atteint son paroxysme dans la scène brutale de viol où elle parvient à repousser ses agresseurs en s'abstenant de réagir—ce qui suggère que ce n'est pas sa première agression sexuelle. À ce moment-ci de sa vie, elle implose, se procure une arme et tue trois hommes pour venger son frère et son ami proche. Ces meurtres déclenchent sa fuite et c'est ainsi qu'elle rencontre Nadine, au même point de non-retour.

Nadine vit de son activité de prostituée, elle est amatrice de porno et de musique punk. Elle semble issue de la classe moyenne, et vit avec sa colocataire Séverine qui incarne la conformité aux normes féminines : « Elle s'entretient [...] la personnalité comme elle entretient l'épilation de son maillot, car elle sait qu'il faut jouer sur tous les tableaux pour séduire un garçon. Le but ultime étant de devenir la femme de quelqu'un, et avec le mal qu'elle se donne, elle envisage de devenir la femme de quelqu'un de bien » (*BM* 10). Nadine, dont l'identité se construit en opposition aux attentes sociales du féminin, ne peut plus supporter Séverine et l'étrangle. Après l'assassinat, elle rejoint son amant Francis qui, lui aussi, a commis un meurtre. Mais pour lui l'aventure est courte : il est tué par le pharmacien armé qui refuse de lui procurer du speed avec une fausse ordonnance. Témoin de la mort de Francis par la fenêtre de l'hôtel, elle court vers la gare pour fuir la ville, là où Manu attend un train pour s'enfuir.

La succession rapide des événements traumatisants suit la dynamique des polars à suspense tout en se concentrant sur l'oppression féminine et les circonstances les plus invivables qui inciteraient des jeunes femmes à prendre les armes. Le récit rassemble également deux identités inclassables dans la société, deux individus qui ne peuvent s'assimiler ou trouver leur place au sein des codes sociaux et qui optent pour la destruction. La façon dont les normes genrées attribuent des rôles et des comportements spécifiques aux hommes et aux femmes agit sous forme de loi

intransgressible qui ne laisse aucune place aux identités hybrides—femmes viriles, violentes, puissantes, ou libres sexuellement.

L'hybridité du genre littéraire de *Baise-moi* entre « le polar, le roman noir, le film d'action et la pornographie » (Schaal « Une nécessaire » 269) reprend des thèmes habituellement appropriés par les écrivains et les personnages masculins, dont le fantasme de la femme fatale, ou la violence à des fins de domination, et les met au service du féminin. Les deux femmes exercent une violence dominatrice habituellement vue chez des hommes, ce sont elles qui se retrouvent enfin « du bon côté du gun » (*BM* 176) et non l'inverse. Nadine et Manu inversent les rôles de genres. Entre masculin et féminin, ces femmes viriles phalliques qui pointent le canon du revolver et qui décident qui a accès à leurs corps mettent en avant une hybridité identitaire.

L'identité de Manu se construit en dehors de la féminité traditionnelle en étant « vulgaire, bruyante, excitée, assoiffée et affamée », en se tenant mal et en parlant mal (Sicard-Cowan 66). Elle incarne une hyperféminité, ou une féminité hyper-théâtrale calquée sur un modèle esthétique pornographique à certains moments, « sans toutefois s'y réduire » (67), et en y ajoutant une attitude confiante plus souvent prêtée au masculin. Son corps *racialisé* échappe au contrôle économique et social de la majorité masculine et *blanche*, mais aussi de la minorité musulmane, en prenant plaisir dans une sexualité libre tournée vers l'autosatisfaction et non pour servir les hommes. L'attitude de rébellion contre l'oppression et la domination genrée et *raciale* de Manu entraîne une évolution de Nadine « hors de la dépendance des hommes » (Sicard-Cowan 67) dont elle a de la peine à se détacher.

Nadine montre plus de retenue et moins d'excès—en tous cas au début du récit. Sa féminité est non conventionnelle dans le sens où elle met en scène sa sexualité pour ses clients, mais se soumet au désir masculin. Elle reconnaît la domination masculine, en témoigne son expérience masochiste avec un client qui lui a marqué le dos de cicatrices profondes (*BM* 98), voire l'envie, ce qu'elle met en scène en enfilant les vêtements de l'architecte à la fin du roman en se flattant de « ressemble[r] à un mec [...] avec une certaine classe » (235). Nadine « a intériorisé le masochisme qui fait le propre de la subjectivité féminine dans l'hétérosexualité normative » (Sicard-Cowan 67-68) et va au bout de son incarnation de la domination en performant la mise en scène du masculin. À travers sa rencontre avec Manu, Nadine se permet l'excès du meurtre et de la mascarade, et elle se détache peu à peu du poids des normes sociales en se prenant d'amitié pour une franco-

maghrébine de la classe ouvrière de laquelle elle avait précédemment honte²³, et en s'inspirant de son courage pour gagner « une force intérieure » de résistance à l'oppression jusque-là absente chez elle (Sicard-Cowan 68).

Le fait que les deux protagonistes incarnent des subjectivités différentes désigne le refus de Despentes de présenter des identités unitaires analogues (Sicard-Cowan 69) et, au contraire, le désir de favoriser les identités plurielles ainsi que les interprétations multiples à travers plusieurs points de vue (Schaal « Virginie Despentes » 43). Schaal souligne d'ailleurs que l'élan vers l'éclatement des identités féminines vers la multiplicité et l'hybridité correspond à un engagement féministe de la troisième vague marqué par l'intersectionnalité ou l'enchevêtrement des oppressions de genre, de classe, de race, liées à l'orientation sexuelle, le handicap, etc.

L'écrasement des femmes se produit au croisement de multiples rapports de pouvoir et de domination : sexisme, racisme, limites de classes, discriminations sur l'âge, l'alimentation ou encore le handicap. À travers l'évocation des banlieues, *Baise-moi* inclut dans l'oppression des femmes une dimension raciale ainsi qu'une dimension de classe sociale. Les banlieues sont des lieux cristallisés dans la culture française comme étant pauvres, dangereux, et peuplés d'« immigrants », même si ceux-ci sont nés en France et français. Pour les femmes, le système de domination dans les *quartiers* et *les cités* est complexe puisqu'elles sont à la fois dominées par les hommes, rabaissées pour leur couleur de peau, et présumées victimes de la culture arabe et musulmane par le reste de la société. Elles subissent donc une discrimination sexiste et raciste en même temps qu'elles doivent se défaire de préjugés sur leur incapacité à résister à la soi-disant violence musulmane.

Les discours sur la sécurité en France perpétuent le stéréotype de l'homme des banlieues d'origine maghrébine nécessairement barbare et machiste. Virginie Sauzon mentionne à ce sujet « l'instrumentalisation du discours féministe afin de justifier un appareil répressif et sécuritaire qui tient plus du racisme que de la lutte contre la domination masculine ». Ce rapprochement entre banlieue, sexualité et sexisme nuit davantage à la prise de parole des femmes des quartiers plus pauvres qu'à une libération de celles-ci à travers une assimilation à la culture dominante.

²³ « Nadine ressent [...] souvent l'écart qui la sépare de la bourgeoisie avec amertume et honte, surtout quand Manu l'accompagne. Cela s'explique par le fait que Manu est systématiquement vulgaire, bruyante, excitée, assoiffée, affamée, qu'elle se tient mal et parle mal. » (Sicard-Cowan 66)

Dans un tel contexte, la prise de parole des femmes est limitée. Les protagonistes articulent leur agentivité dans l'assimilation de la violence dite masculine pour s'appropriier au féminin des caractéristiques fortes, menaçantes, qui inspirent le respect. Manu inspire même la peur; son ami « la croit capable de lui fracasser la tête » (BM 15), et elle refuse l'aide d'un passant quand son petit-ami Lakim lui met une gifle en pleine rue : « Je suis encore debout et entière. Ça se voit, non? » (BM 39). Elle tient tête à la domination masculine dans son champ affectif ainsi qu'à la présomption qu'elle a besoin d'une aide extérieure au quartier pour être sauvée de la brutalité des banlieusards. Le pouvoir symbolique de Lakim qui « fait signe de dégager » au passant en voiture « qui obtempère » (39) est le même que cherche à obtenir Manu face à tous les hommes et la société en général qui plaque sur elle une image de victime impuissante.

La quête d'agentivité se poursuit dans le domaine privé de la sexualité amenée dans le domaine public de la pornographie ou de la prostitution. La sexualité est centrale dans le roman, c'est le site au sein duquel les relations de pouvoir s'établissent et ainsi peuvent se défaire. Nadine et Manu ont toutes les deux des expériences de prise de pouvoir dans leurs activités sexuelles rémunérées ; puisqu'elles ne peuvent échapper à l'objectification de leurs corps, elles s'en servent pour devenir indépendantes et autonomes. Pour Nadine, la prostitution est une source de revenus stables et une possibilité de décider qui touche à son corps et combien ça coûte. Même si un de ses clients tente d'assurer sa toute-puissance sur le corps féminin acheté, « [i]l l'empoigne par les hanches pour la guider, remonte ses jambes et lui écarte bien les fesses [...], [i]l fait tous les gestes auxquels il pense pour bien montrer qu'il se sert d'elle comme il veut » (BM 59), au final c'est elle qui empoche l'argent et décide de ne plus retourner chez lui. La domination est renversée, la prostituée a le contrôle de la situation au lieu que ce soit le client qui impose ses pleins pouvoirs et sa possession du corps féminin.

De la même manière, Manu tourne dans des films pornographiques et inverse la domination du sexe masculin puissant sur le corps féminin soumis en se plaignant du manque de dureté de son partenaire : il « bande mou et [...] c'est toujours la même histoire avec ces connards de hardeurs » (BM 88-89). La protagoniste tue ainsi le dieu phallus et probablement le moral de son collègue là où elle est censée être celle qui fait *bander*. La remarque de Manu est rabat-joie, un *killjoy*²⁴, voire

²⁴ Comme nous l'avons indiqué dans le chapitre 1, les « feminist killjoys » décrivent chez Sara Ahmed des femmes et/ou féministes qui refusent de rire aux blagues sexistes, et donc empêchent les autres de s'amuser malgré la justification « c'est juste pour rire ! ».

même « cockblocker » telle que l'expression anglophone familière le suggère : elle vient attaquer la virilité dans son domaine de prédilection, la pornographie mainstream faite par et pour la jouissance masculine. Pour mieux prendre le pouvoir sur le phallus tout puissant, elle insinue son impuissance, son incapacité à être conforme au stéréotype masculin : toujours prêt à l'action, inébranlable force qui n'hésite pas à s'imposer par la violence s'il le faut. Elle humilie le masculin sur son propre terrain, tape là où ça fait mal, ce qui lui confère une certaine supériorité. Elle renverse les codes de domination et prend le dessus en rappelant qu'elle est dotée de parole et d'agentivité.

Manu incarne le sujet « willful » de Sara Ahmed dans *Willful Subjects*, elle paraît *capricieuse* et *opiniâtre*, deux traductions possibles de « willful » dans le *Larousse*, qui définissent le féminin de façon condescendante si on adopte la perspective de l'androcentrisme et de la domination masculine. Mais si on se décale de cette perspective, Manu se pose en tant qu'agente *déterminée* et démontre une certaine *autorité*, deux autres traductions possibles de « willful » qui indiquent une résistance et le développement d'une agentivité. Ces caractéristiques contribuent à son hybridité basée dans la subversion des attributs dits féminins : elle adopte des traits de caractère connotés positivement quand des hommes les exhibent, mais négativement quand ce sont des femmes. Elle résiste ainsi aux assignations de comportement genrés qui limitent le féminin à une posture d'infériorité.

La scène de viol de Manu et de son amie Karla illustre cette domination permanente du corps féminin, la construction d'une identité masculine commune au travers de l'acte forcé, l'impossibilité de l'éviter et la faute portée par les victimes. La construction de l'identité féminine sur l'image d'une victime impuissante et faible ainsi que sur l'idée qu'il est impossible de répondre à la violence des hommes est l'opposé binaire d'une identité masculine construite sur la violence, la puissance, et la domination. L'essence masculine définie ainsi incite à penser que les victimes devraient être plus discrètes, faire attention, être moins remarquables. *Être* moins. Disparaître du champ de vision, de la place publique, des rues occupées par les hommes pour éviter leur violence et leurs désirs sexuels irrépressibles.

Les trois agresseurs expriment leur joie collective pendant l'acte de viol : « Ils sont contents d'être ensemble, ils échangent des bonnes vannes, ils ont une activité commune, un ennemi commun. Jusqu'où comptent-ils aller pour se prouver qu'ils sont ensemble ? » (BM 53-54) Le viol n'est pas une honte, un crime, ou une culpabilité à porter, c'est simplement une activité commune

qui soude l'identité masculine dominante et puissante. Pour les violées, c'est la peur de la mort qui intervient immédiatement : « Est-ce qu'ils vont leur ouvrir le ventre ou leur enfoncer un canon de carabine bien profond et les exploser de l'intérieur ? [...] S'ils se sont déjà mis d'accord, s'ils ont déjà décidé de les faire morfler jusqu'à ce qu'elles ne respirent plus, c'est foutu, ils ne voudront pas se dégonfler » (54). Bien plus qu'une agression sexuelle, c'est une démonstration de la toute-puissance de l'un (des uns) qui va jusqu'au « droit » de vie et de mort sur l'autre. Ils ne peuvent pas se « dégonfler », montrer une faiblesse face au groupe, ils doivent se prouver qu'ils sont capables, qu'ils sont des *hommes*, et tuer des femmes le permet.

Mais dans ce cas, Manu refuse d'être une *femme*. Elle s'immobilise, ne réagit pas, ne pleure pas comme Karla qui hurle de terreur. « Elle a même pas pleuré celle-là, regarde-la. Putain, c'est même pas une femme ça » (BM 55). Elle sort du rôle identitaire féminin qui voudrait que le viol soit la pire attaque à son intégrité et à sa valeur. Elle montre au contraire que ça n'a aucun impact sur elle en répondant : « Mais qu'est-ce que tu crois que tu as entre les jambes, connard ? » (55). Cette réplique à elle seule détache le sexe masculin du pouvoir du phallus, la chair humaine d'une puissance de domination et de supériorité intrinsèque. Le sexe masculin est diminué, humilié à nouveau dans sa virilité, blessé dans sa masculinité enracinée dans la violence et la possession du corps féminin. Sans pouvoir de domination, sans potentiel d'assujettir l'autre dans la blessure physique et émotionnelle, le désir de l'agresseur disparaît : « J'ai même plus envie. Elles me dégoûtent trop ces truies. C'est de l'ordure » (55).

En ne montrant pas l'impact physique et psychologique de l'agression, Manu brise la puissance de domination de l'acte de viol. Elle refuse d'accorder aux agresseurs le pouvoir de la détruire, de la ramener à une ordure, de la faire disparaître. Elle résiste à l'affirmation de leur supériorité et les renvoie alors à une impuissance déconcertante ce qui les fait partir. Karla, au visage couvert de larmes, de sang et de bleus, saute de rage sur la voiture des agresseurs en train de partir et se fait renverser. Tuée, elle disparaît sous le coup de la domination masculine.

Despentes poursuivra quelques années plus tard dans son essai *King Kong théorie* cette réflexion sur l'acte fondateur du viol qui constitue l'identité masculine et le désir masculin dans la violence et la domination de l'autre, et l'identité féminine dans la soumission et l'absence de réponse à l'agression masculine. De la même manière que personne n'attend des victimes de viol de se défendre ou de se remettre d'un tel traumatisme, on estime tout de même qu'elles auraient pu l'éviter en étant discrètes, mieux habillées, ou mêmes en exprimant leur refus plus fort. Karla

accuse Manu de ne pas s'être suffisamment débattue, comme si ça aurait fait une différence, comme si elle était coupable : « Comment t'as pu faire ça ? Comment t'as pu te laisser faire comme ça ? » (BM 56). Les discours publics autour de la culpabilité des violé.e.s sont tellement admis culturellement et socialement que même les femmes entre elles rejettent la faute sur les victimes aguicheuses, voyantes, qui se faisaient remarquer. Pour éviter le viol, évitons d'être vues, visibles, remarquables.

Despentes se demande ce que se disent les violeurs entre eux, comment ils vivent l'expérience. Ils ne se nomment sûrement pas ainsi, violeurs, agresseurs, ou responsables :

Si ça a pu se faire, c'est qu'au fond, la fille était consentante. Qu'il y avait besoin de la frapper, de la menacer, de s'y prendre à plusieurs pour la contraindre et qu'elle chiale avant, pendant et après n'y change rien : dans la plupart des cas, **le violeur s'arrange avec sa conscience, il n'y a pas eu de viol**, juste une salope qui ne s'assume pas et qu'il a suffi de savoir convaincre. À moins que ça ne soit difficile à porter, aussi, de l'autre côté. On n'en sait rien, ils n'en parlent pas. (KKT 36, je souligne)

Le viol, la violence sexuelle et les agressions sexuelles quotidiennes, verbales et physiques, dépassent le cadre des comportements de chacun à soigner : ils font partie d'un appareil idéologique de renforcement de la domination d'un corps sur un autre et de contrôle normatif des genres et des identités. Les viols ne concernent pas seulement les femmes, ils impliquent ce rapport de force entre dominant et dominé qui s'exerce à plusieurs niveaux de la société et sur différents corps qui dérogent à la règle (tel qu'illustré dans le film *Boys don't cry* où le personnage transgenre est violé une fois son anatomie révélée de force²⁵). Les insultes homophobes, transphobes et racistes se basent sur ce même système de hiérarchie hétérosexuelle androcentrée et blanche où l'hors-norme est connoté négativement et rappelé à l'ordre.

L'hors-norme devient ainsi une identité de résistance à la domination sexuelle ; Manu et Nadine sont hors de la norme féminine passive construite sur l'image d'une victime sans désirs sexuels, elles dérogent à la règle, dépassent et débordent le modèle féminin, et leur décalage est une source d'agentivité et de résistance même si ce n'est que de courte durée. L'échappée hors de

²⁵ Voir l'analyse de Judith Halberstam sur les corps transgenres et sur l'impact du viol dans le film *Boys Don't Cry* qui « has made Brandon a woman » (90) et qui illustre alors le pouvoir de contrôle hétéronormatif de la violence sexuelle.

la réalité telle que la société la régite, crée des possibilités pour les personnages de vivre une sexualité explosive. Nadine et Manu ne manquent pas de désirs et de fantasmes : elles se partagent magazines pornos et hommes pêchés au bar ou dans la rue. C'est d'ailleurs leur goût pour la pornographie qui les rapproche dès leur rencontre : Nadine se souvient d'avoir vu les performances d'actrice porno de Manu dans lesquelles elle était « parfaite » et « très pimpante » (BM 89).

Les scènes de séduction menées par Nadine et Manu pendant leur cavale sont guidées par leurs désirs érotiques autant que leur besoin de s'insensibiliser—raison pour laquelle elles boivent aussi beaucoup. Selon la déclaration de Manu aux allures de slogan : « Plus tu baisses dur, moins tu cogites, et mieux tu dors » (BM 104). Les deux jeunes femmes utilisent les gestes et les termes de séduction empruntés à la pornographie : Manu se peint les ongles et joue de sa moue pour attirer un homme au bar de façon directe et simplement pour un rapport sexuel. « Elle glisse sa main entre ses jambes en le regardant, écarte légèrement les cuisses, remonte sa main sur son ventre, penche la tête et se fait briller la bouche en y passant le bout de la langue » (BM 127). Quant à Nadine, elle répond aux avances discrètes du réceptionniste de l'hôtel en pensant « Ce serait cool de l'attraper », attitude qui rappelle une traque plus souvent associées aux hommes (BM 123). Les deux personnages adoptent une grande assurance—elles ne craignent ni un refus ni une mauvaise réputation—et jouent du désir des hommes tel qu'il est construit dans l'esthétique porno pour obtenir leur propre satisfaction.

Puis, au plaisir sexuel s'ajoute le plaisir de la violence et du meurtre, ou plutôt le même « état où on est hors de soi » (Bauer 178). Pour Lydia Bauer, c'est la colère qui entraîne cet état d'« extase » et de « perte de contrôle » similaire à l'exaltation sexuelle (178). Manu fait le rapprochement explicitement après leur premier meurtre : « Bestial, vraiment. Bon comme de la baise. À moins que ça soit la baise qu'elle aime comme du massacre » (BM 128). Même si au moment de l'attaque les gestes meurtriers viennent naturellement et calmement aux personnages, « [d]e drôles de gestes, d'une effarante efficacité. Automatiques » (117), c'est la colère initiale contre le monde qui initie leur assurance à tuer. Cette colère féminine est d'ordinaire muette, ou si elle est exprimée on l'associe à une hystérie, une démesure déraisonnée qui est pourtant source de persévérance, voire d'héroïsme chez les hommes.

Par la connotation de la violence et de la sexualité ainsi que par l'analogie permanente de l'arme et du pénis, la colère se retrouve ramenée au conflit entre les sexes. Mais ce sont les femmes dans le roman qui jouent le rôle actif. Le roman

montre au lecteur qu'il n'y a pas de différence entre les hommes et les femmes enragés en ce qui concerne la brutalité et la virulence des éruptions de colère. (Bauer 178)

En poussant l'analyse de Bauer plus loin, j'avance que la colère des femmes peut également être un outil critique sur la société. Pour Manu et Nadine, le renversement du pouvoir phallique montre une force critique au féminin qui effraie dans l'espace public car il représente des femmes hors de contrôle, scandaleuses, et capables de tout—même de changer le monde. La colère est un outil d'agentivité qui permet d'intervenir sur le monde autour de soi, d'exprimer sa frustration et son désir de changement, ainsi que d'affirmer ses opinions et ses émotions. La colère des femmes les fait paraître opiniâtres et capricieuses quand celle des hommes semble affirmer leur autorité et leur détermination.

Les personnages de femmes fatales tueuses d'hommes permettent de mettre en lumière toute une série de constructions sociales sur la représentation des femmes, la mise en scène de la féminité, l'idéal pornographique, la violence admise pour les hommes et impensable pour les femmes, et le désir masculin prévisible et manipulable. Le comportement subversif des personnages critique la société et ses normes, en particulier l'impossibilité pour les femmes d'y vivre. La violence et l'assujettissement des personnages avant qu'elles ne se rebellent rendaient leur existence impossible voire non désirée. La seule voie de résistance se présente dans la rébellion, dans la violence des mots et des gestes, notamment illustrée par les références musicales.

L'évocation de paroles de chansons punk—en particulier du groupe *Suicidal Tendencies*²⁶—et grunge—*Nirvana*²⁷—pour décrire les états d'âmes de Nadine participe à une attitude critique et résistante au système gouvernemental, économique et social que l'on retrouve depuis les années 1980. Le mouvement punk en France « signale, de manière virulente, la fin de la prospérité économique des Trente Glorieuses, la déception engendrée par la gauche au pouvoir dans les années 80, ainsi que l'échec des utopies de Mai 68. Pour Despentes, le punk constitue encore une réelle vision contestataire et politisée des inégalités sociales et genrées contemporaines » (Schaal « Une nécessaire rébellion » 276).

²⁶ Suicidal Tendencies est un groupe de punk californien avec des influences de métal, populaire particulièrement entre les années 1981 et 1985.

²⁷ Nirvana est un groupe américain légendaire pour les amateurs de rock en particulier depuis le suicide du chanteur Kurt Cobain en 1994. Le groupe a propagé le terme « grunge » pour décrire leur musique qui défie les règles de la musique mélodique ou divertissante, et leur look débraillé et je-m'en-foutiste. Pour une vue d'ensemble du mouvement punk, voir *Punk, une esthétique* de Kugelberg et Savage.

La posture punk part d'un échec économique et social qui n'offre aucune possibilité d'un monde meilleur. À partir de cette posture de non-avenir, les enjeux d'un quotidien conforme au système et aux normes sociales sont obsolètes, et la force de contestation réside dans les actes antisystème et nonconformes. Desportes fait de l'hors-norme et du décalage la source de son travail, ce qui est visible dans la construction des personnages de *Manu* et *Nadine*, mais aussi dans son engagement féministe qu'elle déclare à partir de 2006, à la publication de *King Kong théorie*.

L'écriture de Desportes participe à un renouveau féministe en France quand elle inscrit l'agentivité de femmes rebelles et pro-sexes dans *Baise-moi* paru en 1993. Judith Butler parle d'« empowerment » dès 1990 dans *Gender Trouble*, œuvre qui développe la séparation du sexe biologique de l'identité de genre, et qui influencera la pensée queer. *Trouble dans le genre* ne sera traduit en français qu'en 2005, ce qui creuse un fossé entre une pensée féministe révolutionnaire et les discours publics français résistant à l'éclatement des identités fixes.

Desportes se positionne en continuité avec la pensée féministe qui critique l'assignation des rôles dans la société en fonction du genre et du sexe des individus. Le renouveau féministe qu'elle propose s'articule dans l'éclatement des assignations du genre, et de la sexualité, selon le sexe biologique. Desportes pointe du doigt et déconstruit activement les structures hétéronormatives dans les systèmes de représentations courants en créant de nouvelles représentations, en ajoutant à ce répertoire d'identités modèles des personnages en marge des normes sexuelles et sociales (en terme de classe et de « race ») qui illustrent une multiplicité d'identités possibles pour chacun. Michèle Schaal rassemble les questionnements du féminin chez Desportes et d'autres auteures des années 1990 autour de l'ambiguïté :

Desportes reprend également cette question au cœur des ouvrages des écrivaines des années quatre-vingt-dix et de celles qui les ont précédées : « Que signifie être une femme ou du genre/sexe féminin ? » Comme Darrieussecq, Desportes y apporte une réponse essentiellement **ambigüe**, oscillant entre pessimisme social et prise de pouvoir féministe par la performance du genre et l'hybridité. L'auteure s'inscrit, donc, **en continuité**—de par son exploration de ce qui constitue une identité au féminin et des injustices genrées rencontrées—et **en rupture**—par l'emploi d'une esthétique équivoque, violente ou pornographique—des écrivaines passées. (Schaal « Altérité » 176, je souligne)

L'accent punk se retrouve dans la représentation de sujets tabous et d'individus hors-normes : en inscrivant dans sa littérature des récits de viol, de prostitution, de pornographie ou d'inceste après lesquels les femmes se relèvent et se remettent, Despentes crée une place dans la culture où ces tabous existent, ainsi que les femmes hors-normes qui les ont vécus. Elle contribue à « créer du symbolique » (Soudan) pour que d'autres femmes lectrices s'y retrouvent, existent, aient une place dans l'ordre symbolique qui a tendance à les rendre invisibles et muettes.

Michèle Schaal démontre à quel point la violence des femmes, mais aussi leur sexualité libre, les rangent du côté de l'incontrôlable, de l'inconcevable, voire de la folie : « Belonging to the female gender/sex thus renders their brutality unimaginable and unintelligible » (« Virginie Despentes » 46). Hors de contrôle signifie aussi hors de portée, voire hors du sens. Elles échappent à l'intelligible et donc sont terrifiantes, horrifiantes, scandaleuses, choquantes parce que perturbantes, dissonantes, subversives, et menacent l'ordre établi, l'ordre social basé sur les femmes féminines victimes et les hommes virils dominants.

Dans ce contexte, Manu et Nadine sont des « victimes puissantes » (Sauzon) qui reprennent le pouvoir sur leur corps et sur leur vie en devenant ce que leurs oppresseurs craignent le plus ; des criminelles provocatrices violentes et sans limites. Et c'est bien le *sans limites* qui effraie le plus ; elles ne s'arrêtent ni aux autres femmes, ni aux enfants. Sauf aux Arabes que Manu épargne. Elles ne se posent pas en victimes mais en criminelles, et elles refusent d'être anéanties par la violence des hommes. Manu décrit la manière selon laquelle elle s'est conditionnée à ne pas attacher de valeur à son corps ou son sexe puisqu'elle ne peut empêcher qu'on en abuse : « C'est comme une voiture que tu gares dans une cité, tu laisses pas des trucs de valeur à l'intérieur parce que tu peux pas empêcher qu'elle soit forcée. Ma chatte, je peux pas empêcher les connards d'y rentrer et j'y ai rien laissé de précieux... » (BM 56). Elle a développé une stratégie mentale pour vivre avec la violence quotidienne contre les femmes et se constituer une agentivité, aussi limitée soit-elle, au sein de son environnement. La violence dont elle va faire preuve plus tard dans le récit montre qu'elle n'accepte pas la réalité de l'écrasement du féminin constant, mais qu'elle s'en est accommodée jusqu'à ce qu'elle incarne cette violence retournée contre les hommes et les riches.

2. La réalisatrice censurée : adaptations au cinéma avec provocations petites et grandes

a. L'affaire *Baise-moi*

En 2000, l'adaptation de *Baise-moi* sort au cinéma, réalisé par Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi. Despentes s'associe l'ex-star du X et réalisatrice de films pornographiques Trinh Thi et choisit deux actrices X d'origine nord-africaine, Raphaëla Anderson et Karen Bach, pour jouer les rôles de Manu et Nadine. La collaboration dans le milieu du X confère une dimension transgressive au film et le place dans l'alternative décalée du cinéma grand public ou du cinéma d'auteur. L'adaptation visuelle du roman hybride et hors-norme témoigne du désir de Despentes de produire quelque chose qui n'existe pas jusqu'à présent—créer du symbolique à propos de l'expérience du viol et autres violences faites aux femmes qui restent tabous—et de repousser les limites de ce qui est faisable au cinéma en terme de genres. Les représentations féminines suivent une politique de genres et de corps subversive, radicale et possiblement dérangeante pour les spectateurs : sexualité et violence des femmes, femmes qui prennent le pouvoir sur les hommes, femmes d'origine maghrébine, etc.

L'adaptation cinématographique inscrit Despentes dans un nouveau média culturel et un nouveau champ artistique. Le cinéma est une représentation visuelle qui permet à Despentes de travailler sur le réalisme comme point de mire et de montrer encore plus crûment la brutalité et la violence de la société représentée. Oser déranger les normes morales sur la sexualité et les comportements féminins au sein d'une pratique et d'un média avec une composante affective si puissante entre ce qu'il se passe à l'écran et les spectateurs était voué à provoquer une forte réaction. Le cinéma de Catherine Breillat et Gaspar Noé analysé dans le cadre de l'extrême contemporain par Anna Rocca et Kenneth Reeds est associé à des productions provocatrices et dérangeantes qui les place hors du *mainstream* cinématographique français : entre la pornographie, le trash et l'horreur.

Le film de Despentes et Trin-Thi a provoqué une polémique en France au moment de sa sortie en 2000. Il a d'abord obtenu un visa d'exploitation avec interdiction aux mineurs de 16 ans du Conseil d'État étant donné la présence de sexualité et de violence. Mais suite à la polémique à propos du contenu pornographique et une plainte de l'association d'extrême droite Promouvoir, le Conseil d'État annule le visa d'exploitation initial et augmente l'âge minimal à 18 ans. La classification -18ans ayant disparue en 1990, *Baise-moi* se retrouve classé X, dans les « films pornographiques ou d'incitation à la violence » (Conseil d'État), ce qui le cantonne à quelques

salles de cinéma spécialisées devenues rares depuis l'avènement du numérique, des charges fiscales plus élevées et une exclusion de soutien financier. En bref, le film subit une forte censure de l'État et se retrouve privé de spectateurs. Il ressortira en 2001 après un appel de la décision du Conseil d'État, une pétition lancée par Catherine Breillat et des rassemblements protestataires durant l'été 2000 qui parviennent à réinscrire la catégorie -18 ans dans la loi.

Despentes reçoit une nouvelle visibilité en apparaissant dans le champ culturel du cinéma, mais c'est surtout la censure et le scandale qui vont être associés avec son nom. Selon Olivier Séguret, la censure est liée à une tension par rapport à la représentation du sexe au cinéma en particulier quand des femmes en sont les instigatrices, dans un moment culturel d'affranchissement et de renouvellement des discours féminins et féministes.

Il est aussi important de remarquer que la censure de *Baise-moi* intervient dans un contexte artistique où la question de la représentation de la sexualité ne cesse, depuis quelques années, de bouillonner, le cinéma étant l'un des vecteurs majeurs de ce mouvement. Il n'est pas sans intérêt de relever également que le problème de la pornographie à l'écran ne semble se poser que lorsque c'est le sexe masculin qui est montré, le sexe féminin, même pénétré en gros plan par un œuf comme dans *l'Empire des sens*, étant depuis longtemps accepté. Enfin, il n'est sans doute pas neutre non plus que la raide interprétation des textes de loi à laquelle s'est livré le Conseil d'Etat intervienne au moment où une large part de cette émancipation par les images (et de la représentation de la sexualité adulte sous toutes ses formes) est assumée par des femmes cinéastes. (« Tous »)

D'un côté, le film a bénéficié d'une grande couverture médiatique à cause de la polémique dans la sphère publique qui, au final, interroge l'art et ce qu'on peut considérer acceptable au cinéma. Le problème, c'est que cette couverture médiatique est principalement négative, depuis les plus fervents militants conservateurs invoquant des raisons morales jusqu'aux critiques de cinéma qui décrivent le film au niveau esthétique. Le contenu visuel du film est jugé choquant de

par ses scènes de sexe non simulées²⁸ et ses représentations de la violence vengeresse crue par deux femmes beurs²⁹ envers des hommes.

La critique invoque la sexualité représentée de façon crue dans le film, tantôt comme une force, tantôt comme un défaut. Selon les « femmes du service spectacle » de la rédaction du *Parisien* qui ont fait la critique du film, ce dernier « se vautr[e] sans raison dans la laideur, le sordide, la violence la plus gratuite » ce qui en fait « un mauvais film [...] totalement dénué d'intérêt » (Sauvion). Pour Pascal Mérigeau du *Nouvel Observateur*, l'art du cinéma qui « est d'abord l'art de l'allusion, de la suggestion » perd tout son sublime dans *Baise-moi* qui montre trop de chair et de violence et décrit seulement des pulsions sexuelles et meurtrières. Placer les scènes de sexualité sur le même plan du récit que des scènes de conversations ou de conduite en voiture paraît dénaturer l'art du cinéma pour certains tandis que d'autres l'envisagent comme une transformation positive dans le cinéma français engagée notamment dans *Romance* de Catherine Breillat (Séguret « Tous » et « Sex shots » ; Kaganski).

Pour François Gorin de *Télérama*, la violence est justifiable seulement dans le cas de Manu : « on comprend l'envie de la petite Manu de régler ses comptes » à cause du viol que l'on voit dès le début du film. Cette question de la moralité des personnages fait écho au commentaire de Tarek dans le roman *Baise-moi* auquel Manu rétorque sèchement : « Tu trouverais ça plus moral si on cherchait de l'argent ? On a aucune circonstance atténuante, t'en sais assez pour juger » (*BM* 179). Manu ramène la violence à sa caractéristique amoralité en toutes circonstances; que ce soit pour la soif de tuer ou pour voler de l'argent, ou pour marquer la domination masculine sur les femmes. Ainsi, le film provoque chez les critiques un conflit au sujet de la violence et de sa justifiabilité : elle devrait être injustifiable dans tous les cas. De plus, Manu étant un personnage identifié en tant que banlieusarde, on peut également interpréter le commentaire de Gorin selon la présupposition que les femmes de banlieue sont de toutes façons maltraitées ; il serait justifiable, voire attendu, qu'elles veuillent se venger de tous les hommes.

Paul Beidler insiste dans sa critique du film pour le *Seattle Narrative Examiner* (qui constitue une réception étrangère) qu'il faut mettre de côté ses attentes et repenser ses habitudes

²⁸ Les scènes de relations sexuelles du film sont interprétées par des acteurs de films pornographiques qui performent de réelles pénétrations visibles à l'écran.

²⁹ Si dans le roman seulement Manu est décrite comme beurette, les actrices du film sont toutes les deux arabes ce qui crée une représentation visuelle et visible de françaises d'origine maghrébine au cinéma qui se retournent contre le système patriarcal et capitaliste du pays.

de visionnage pour comprendre le message et non céder à la colère que le film inspire : « you have to calm down, clear your mind, awaken your compassion—or you will miss the point. You'll just get angry. Other men in the film allow Manu and Nadine to be in control, to do what they want, what they need—without asking them to play out some kinky drama of their own invention. For the most part, these gentler guys get to live ». Il envisage une lecture du film en dehors des codes normatifs qui imposent une résistance à la représentation de femmes violentes et en contrôle et peut ainsi écouter ce que Nadine et Manu ont à dire au lieu de les faire taire avant même qu'elles commencent. Ainsi, il semble qu'il faille sortir du contexte culturel français pour percevoir les enseignements du film sur la culture française, les attentes placées sur le cinéma et sur le sexisme qui règne.

Malheureusement, la majorité des lectures du film ont en commun les remarques sexistes des auteurs de critiques qui ne peuvent retenir les jeux de mots de mauvais goût sur la pornographie et les femmes. Tandis que Séguret ne peut se soustraire à imaginer les deux protagonistes en tant que lesbiennes non assumées et « mal léchées », Mérigeau les consigne à des « femelles en chaleur » qui consomment « les mâles les uns après les autres ». Décidemment, les femmes au pouvoir terrorisent les hommes. Même Serge Kaganski qui offre une critique positive du film s'entête à désigner les réalisatrices par le terme « demoiselles » et livre une phrase difficile à comprendre : « on est agréablement surpris par la modestie et la (relative) sobriété de l'ensemble. Les demoiselles filment 'à hauteur de femme' ». Qu'est-ce que la hauteur de femme ? Est-ce qu'elle symboliserait la modestie, la retenue ? Il semble nécessaire à la critique (masculine) de préciser la différence de réalisation au féminin mais seulement dans des termes qui réinscrivent le masculin en tant que norme et en position de pouvoir. Le sexisme réaffirmé dans la réception du film marque une impossibilité d'entrevoir la mise en lumière des rapports inégaux de domination illustrée dans le travail de Despentes.

La portée politique et critique du film *Baise-moi* ressort rarement dans les commentaires constamment associés au scandale que la censure a provoqué et ainsi à la source du scandale : le choc que provoquent les images de sexe non-simulées. Seulement deux critiques, Kaganski dans *Les Inrocks* et Séguret dans *Libération*, mentionnent le travail subversif au moins dans la forme ; le détournement des règles de réalisation cinématographique qui mélange les genres pornographique et film d'auteur. Aucun commentaire sur le film ne met en valeur la mise en scène de la différence, qu'elle soit raciale (des personnages beurs), de classe sociale, ou de genre

(femmes qui prennent le pouvoir et le contrôle par la violence en réaction à la violence généralisée contre les femmes). L'invisibilité et le non-dit dans la réception du film s'interprètent alors en partie comme des effets de scandale : la polémique autour du film et de sa censure a apporté à Despentès une renommée particulière dans le domaine du trash et de la provocation mais laisse de côté une importante critique de la société contemporaine.

La visibilité de l'auteure a nettement augmenté dans la sphère publique en obtenant des articles et des interviews dans plusieurs journaux, magazines et émissions de télévision. D'un côté, cette visibilité apparentée à une célébrité quasiment négative; c'est-à-dire un personnage public qui devient emblématique d'un «tabou ou de la censure, permet à Despentès d'acquérir une présence plus importante dans la sphère publique. De l'autre côté, l'effet de scandale créé par les médias inscrit Despentès et *Baise-moi* dans la zone du sensationnel controversé lié à la censure (puisque en dehors de la décision du Conseil d'État, le film n'aurait probablement pas causé tant de remous) dont il est difficile de sortir quand on y est circonscrit. Malgré tout, les appels de soutien au film contre la censure lancés par Catherine Breillat et relayés dans des articles de *Libération* (Séguret « Tous »), *L'Humanité* (Hache), *Le Point* (Lanez), *L'Express* (Grassin), etc. ont contribué à ouvrir un débat sur la représentation de la sexualité au cinéma, la délimitation de l'appellation pornographique et le rôle moralisateur de la censure qui empêche au public de se faire sa propre opinion. Selon Frédéric Bas et Antoine Germa, les films de Despentès et Breillat « ont servi de catalyseur au débat sur la représentation du sexe et de la sexualité dans le cinéma français dit traditionnel » et ont contribué à la rupture de la représentation du sexe à l'écran et dans la littérature contemporaine dans les années 1990 (95-96).

Ainsi, c'est d'abord l'aspect de scandale qui limite la réception du film à une provocation gratuite et sans intérêt dans la forme. Cependant, selon Leila Wimmer, il y a aussi une question de contexte historique français qui explique la mise à l'écart des thèmes de la sexualité et de la « race » dans la réception de *Baise-moi*. Dans son analyse du scandale autour du film, Wimmer revient sur l'histoire coloniale française et l'attachement à l'universalisme en tant que valeur identitaire nationale qui renie ainsi toute différence qu'elle soit culturelle, de genre ou de sexualité. Selon Wimmer, *Baise-moi* illustre une critique de la société contemporaine qui refuse d'aborder ses problèmes d'identités postcoloniales, soit la place des générations descendantes de l'immigration en France, voire même de leurs représentations dans les productions culturelles. Ceci est illustré par le choix des deux actrices d'origine nord-africaine pour jouer des jeunes

femmes de banlieue qui prennent le contrôle de leur corps et de leur sexualité à travers l'attaque frontale et meurtrière des hommes. Le film critique aussi ouvertement la passivité et le rôle de victime habituellement attribué aux femmes en renversant ces stéréotypes pour mettre en lumière les limites imposées aux corps féminins et aux sujets-femmes dans la société et ses représentations. Ainsi, les questions féministes et postcoloniales chargées d'un lourd passé en France restent difficiles à aborder dans la sphère publique et les critiques du film les ont laissées dans le domaine de l'invisible.

The historical notion of universal French identity based on assimilation has recently been threatened by the increasing demands of minority groups, such as women, immigrants, and gays and lesbians. French universalism has been on the defensive under the impetus of the debates around the movement for women's parity in politics, the controversies surrounding same-sex relationships and the inception of the PACS (*Pacte Civil de Solidarité*). Furthermore, there has been a revival of militant feminism at the same time as lesbian and gay issues found new prominence - from the *Chiennes de garde* to 'Act-Up'. (Wimmer 134)

L'universalisme en France se pose en bloc contre une critique sociale vers le *multi-*, le *pluri-*, et la diversité puisqu'on tente de gommer les différences au nom de l'égalité. Cela pose problème à la pensée féministe qui a de la peine à se renouveler, à se connecter aux expériences contemporaines des jeunes femmes et hommes, et à s'unifier vers des idéaux forts et communs. L'universalisme est menacé, selon Wimmer, par les associations militantes représentant des minorités telles que les femmes, les immigrants et les gays et lesbiennes. Cette menace est exemplifiée dans le film *Baise-moi* qui se retrouve à la croisée des questions de genre, de sexualité et de « race » par rapport aux banlieues. Les thèmes cristallisaient une tension nationale à propos de l'identité nationale et individuelle qui disparaît de la sphère publique dû aux pressions historiques et politiques des valeurs universalisantes et normatives.

Les questions de racisme sont éradiquées par la critique quand elles mériteraient de faire surface dans la sphère publique pour engager un débat sur l'identité en France. Nous le disions plus haut ; le scandale peine à faire ressortir les questions taboues de la critique et des journalistes à cause de la focalisation sur la nudité et la violence des images en tant que facteur choc pour attirer l'attention d'un plus large public. Une telle absence dans les discussions publiques à propos du film devient un élément remarquable après-coup, en particulier dans les études universitaires :

« [T]he controversy around *Baise-moi* makes **visible** some of the key anxieties and fears of the contemporary cultural moment, reflecting upon French culture in ways that are telling and troubling » (Wimmer 131, je souligne). La polémique autour de *Baise-moi* a rendu *visibles* certaines angoisses et craintes souterraines dans la culture française de l'époque avec quelques années de recul et un intérêt universitaire pour Despentès qui s'attache à mettre en lumière la portée critique du travail de l'auteure.³⁰

Nous allons voir maintenant que la censure et le scandale suscités par Despentès vont s'amoinrir fortement avec ses productions suivantes. Est-ce que l'auteure a changé de méthodes pour faire passer son message avec moins de provocation ? Ou est-ce qu'avec le temps, le scandale du nom « Despentès » a perdu en intensité et a permis à l'auteure et réalisatrice de s'inscrire dans la culture contemporaine et l'espace public ? La réponse est plus complexe que cela et réside dans la constante expérimentation de Despentès dans différents médias et différents genres, toujours hors-norme et innovatrice.

b. *Les jolies choses* et *Bye Bye Blondie*

Les jolies choses est le deuxième film adapté d'une œuvre de Despentès. Le roman éponyme paru en 1998 reçoit le Prix de Flore, ce qui amorce une reconnaissance du milieu littéraire pour son travail original et « prometteur » (site du Prix de Flore).³¹ Gilles Paquet-Brenner est à la réalisation cette fois, et il choisit des vedettes du moment pour jouer les rôles principaux ; les chanteurs/acteurs populaires Patrick Bruel, Stomy Bugsy et Ophélie Winter, et la jeune actrice montante Marion Cotillard. L'histoire suit des sœurs jumelles, Lucie et Marie, qui incarnent deux opposées de la représentation féminine : Lucie est ambitieuse et très féminine, Marie est plus intellectuelle et beaucoup moins attachée à son apparence. Il s'avère que cette dernière a un grand talent vocal que sa sœur lui envie pour devenir une vedette célèbre. Marie et Lucie travaillent alors

³⁰ Pour exemples, voir les articles de Nicole Fayard et de Nadia Louar sur le corps et la sexualité dans Despentès, de Michèle Schaal (« Une nécessaire rébellion » ; « Virginie Despentès ») et de Vincent Landry sur le métaféminisme et le féminisme chez Despentès, et Virginie Sauzon sur la déconstruction de la *racialisaton* dans les textes de Despentès.

³¹ Comme nous l'indique le site web du Prix de Flore, le but de la récompense monétaire (6100€) et symbolique est de « couronner un auteur au talent « prometteur ». Les critères de sélection étant l'originalité, la modernité, la jeunesse. » Le prix cherche à se différencier des prix littéraires institutionnalisés en choisissant un jury de journalistes et critiques littéraires qui « se distingue par son indépendance, sa liberté, son insolence. » Le Prix de Flore se distingue du Renaudot, plus institutionnalisé en tant que complément sans être rattaché à l'Académie Goncourt, et du Goncourt, le prix littéraire le plus ancien et le plus prestigieux en France.

en duo, l'une pour sa plastique préférée par les producteurs de musique, et l'autre pour sa voix qui est plaquée sur les images de sa sœur.

Ce scénario fait ressortir des problématiques de subjectivité féminine impossible à construire en entier, qui ne se conçoit que fragmentée avec, d'un côté, le physique, l'apparence et l'esthétique, et de l'autre, la voix, les pensées et l'intellect. La dualité incarnée par les sœurs jumelles jouées par la même actrice semble créer un équilibre fusionnel qui s'écroule quand Lucie se suicide. Dans le but de prendre la place de sa sœur, Marie adopte une apparence plus sensuelle et féminine plus propice aux attentes des représentations féminines des célébrités pour continuer cette carrière improbable dans le show-business. Le jeu performatif du genre est illustré ici par ce personnage qui était double et qui se retrouve seul à assumer deux subjectivités. Il est démontré ici que l'image de la femme « féminine » et élégante diffusable dans les médias est une construction esthétique et visuelle, consommable et performative, et non un caractère féminin inné. On peut y voir aussi l'exagération de l'apparat auquel sont sujettes toutes les femmes contemporaines qui sont baignées dans cette image de la femme et de la féminité. À partir de ce type de décalage dans la construction de l'identité et de la subjectivité féminine, on peut imaginer une myriade de féminités en dehors ou au croisement de cette représentation normative limitée de la beauté, de l'élégance ou du raffinement.

Cependant, l'adaptation au cinéma n'est pas réussie et le film ne fait pas grand remous. Les quelques critiques publiées le trouvent promotionnel plutôt que prometteur. Le film passe à côté de sa mission critique du show-business « vorace » (Gorin) en se transformant en « long clip fabriqué sur mesure pour son 'cœur de cible' adolescent : cracher dans la soupe pour mieux la faire manger », selon la critique du *Monde* (Mandelbaum). Coproduit par la chaîne M6 qui diffusait à l'époque les clips musicaux des artistes en vogue, le choix du casting et le ton du film finit par s'assimiler aux programmes diffusés sur la chaîne, avec la dose suffisante de sulfureux (« coke, partouze », Gorin) pour attirer le regard et présenter le monde des célébrités sous un jour de fête.

Cette assimilation au système dominant est d'autant plus décevante venant de l'adaptation d'un texte de Despentes, auteure qui incarne une attitude punk dans ses textes : « Parti sniffer les dessous du showbusiness [sic], le film se fait fort d'un casting prime time, véritable gala de ringards, merveille d'anachronisme has been quand on pense à l'avantgarde [sic] underground que Despentes est encore censée représenter » (Azoury). Il est intéressant de noter ici les atouts de la posture underground de l'auteure qui était pourtant critiquée dans l'extrémisme de l'adaptation de

Baise-moi au cinéma. C'est là le paradoxe de la visibilité basée sur le scandale : l'indignation causée par la transgression sera finalement encensée par contraste avec une œuvre suivante qui se conforme aux normes. Les femmes scandaleuses ont une réputation qui les précède, elles ne peuvent que difficilement obtenir reconnaissance et légitimité peu importe le type de créations qu'elles présentent dans l'espace public.

La présence cinématographique de Despentes par procuration du réalisateur juste après la ressortie de *Baise-moi* lui permet de s'inscrire dans le paysage du cinéma accessible au grand public un an après la censure de son film explosif. C'est plutôt un échec commercial et critique, mais le film a le mérite d'avoir été une tentative d'inscrire le travail de Despentes—sulfureux, transgressif, subversif, underground, punk—dans la culture *mainstream* dominante en l'adaptant au schéma esthétique et narratif de cette dernière. La démarche de la tentative est ce qui définit l'entreprise artistique de Virginie Despentes qui va continuer à s'essayer dans différents genres et médias (romans, essais, articles de journaux, films, documentaire) suivant le message à transmettre.

La dernière création cinématographique en date de l'auteure est *Bye Bye Blondie*, sorti en 2012. Elle réalise elle-même l'adaptation de son roman éponyme sorti en 2004 et décide de transformer le récit de l'histoire d'amour hétérosexuelle en romance lesbienne au cinéma. La transposition de l'hétérosexualité à l'homosexualité dans le film contribue à l'exploration des subjectivités en marge, « décalées » ou hors-normes que l'on a pu observer chez Despentes depuis son premier roman. D'ailleurs, la représentation d'une romance lesbienne optimiste fait tout l'intérêt du film : « une des belles idées du scénario » (Malausa) selon bon nombre de critiques (Blondeau ; Kirschen et Vives).

Le film *Bye Bye Blondie* peint la fresque amoureuse de Frances et Gloria jouées par l'actrice célébrée Emmanuelle Béart et la plus décalée Béatrice Dalle. Les nombreux flashs back dans les années 1980 décrivent la rébellion punk durant laquelle Gloria et Frances se sont rencontrées ainsi que le contrôle social exercé par les figures d'autorité (parents, police, médecins) sur ces corps excessifs et marginaux. Gloria est internée à l'hôpital psychiatrique par des parents terrifiés après une « crise de nerfs » qui symbolise le comportement excessif de *trop*. Elle rencontre Frances, jeune femme aux apparences masculines « butch », fascinée par le caractère déterminé de Gloria qui se bat contre le personnel médical quand on lui retire son poste radiocassette pour écouter les Bérurier Noir, groupe phare de la scène punk des années 1980. Les adolescentes vivent

leur amour rebelle pendant un été jusqu'à ce que Frances s'éloigne suite à des pressions familiales. Venant d'un milieu plus aisé, cette dernière est destinée à un avenir couronné de succès, ce qui est confirmé par sa carrière de présentatrice télé plusieurs années plus tard. C'est à ce moment qu'elle décide d'aller à la rencontre de Gloria, qui est toujours en marge ; RMIste et artiste. Leur amour est ravivé et nous est dépeint comme un désir inévitable au-delà d'une amourette adolescente.

Évidemment, leur relation crée des tensions dans les environnements de l'une comme de l'autre. Gloria est mariée à un écrivain proéminent seulement pour le statut social puisqu'ils sont tous deux secrètement homosexuels. Le monde policé, bourgeois et élitiste de la présentatrice télé, qui n'est pas sans rappeler le milieu du show-business des *Jolies choses*, ne laisse pas beaucoup d'espace à la créativité brute et brutale de Gloria, l'éternelle rebelle hors normes et hors système. D'ailleurs, les deux ne se sortent des limites de leurs environnements qu'à travers la violence physique ; Gloria va se battre et bousculer quelques stars à un événement mondain et Frances va distribuer des coups de poing à son producteur et à la remplaçante de son émission de télé. Cette violence, qui rappelle l'intensité de la jeunesse punk des personnages, vient libérer l'une et l'autre des contraintes qu'elles s'étaient imposées à elles-mêmes pour fonctionner dans la société en tant qu'adultes.

Le film symbolise la transgression des limites personnelles et sociales dans le but de trouver un équilibre, dans le but de prendre sa place au-delà de la violence quotidienne de conformer son corps et ses désirs à une norme universelle. Le film est une déclaration d'amour aux marginales, une invitation à aimer celles qui débordent de la norme sociale en étant lesbiennes, RMIstes, sans logement fixe, brutales, vulgaires et impolies ; en somme, c'est un appel à aimer l'Autre et les autres qui montre l'évolution de la pensée de Despentes et de son engagement féministe.

L'élan de l'auteure vers les femmes en marge énoncé dans *King Kong théorie* en 2006 ; « J'écris de chez les moches, pour les moches, les vieilles, les camionneuses, les frigides, les mal baisées, les imbaisables, les hystériques, les tarées, toutes les exclues du grand marché à la bonne meuf » (9) est complété dans un entretien pour *Libération* en 2014 : « j'ai envie de marcher à côté des mères au foyer, des femmes mariées, des travailleuses précaires, des transsexuelles, des salopes, des cadres supérieures, des lesbiennes, des grosses, des vieilles... Car au final, nous partageons une identité : nous sommes les victimes "naturelles" » (Daumas). Depuis la rébellion brute, violente et sans issue articulée dans *Baise-moi*, Despentes est passée par une réappropriation des termes insultants sur les femmes—moches, hystérique, salope...—puis à une acceptation de soi

selon ses propres termes et non ceux définis par des idéologies de domination basées sur l'exclusion. L'équilibre trouvé ne peut être que précaire au sein d'un système qui prend toujours pour norme le masculin, mais c'est tout de même un apaisement certain—qui n'enlève rien à l'aspiration contestataire punk.

La rencontre avec Beatriz/Paul B. Preciado, théoricien.ne queer d'origine espagnole, qui devient la compagne de Despentes autour de 2004, a pu influencer le désir de raconter une romance lesbienne optimiste. Despentes déclare être devenue lesbienne à 35 ans et se rendre compte du vide dans la représentation des couples lesbiens dans la littérature et le cinéma : « j'ai découvert d'un coup que je n'étais plus représentée au cinéma, à moins d'aller dans les festivals gays et lesbiens. En France, il n'y a eu aucun film à gros budget depuis *Gazon maudit*, de Josiane Balasko » (Morice).

À partir de cette posture d'écrivaine et de personnage public lesbien, la perspective d'écriture de Despentes a changé : « Ma vision de l'amour n'a pas changé, mais ma vision du monde, oui. C'est super agréable d'être lesbienne. Je me sens moins concernée par la féminité, par l'approbation des hommes, par tous ces trucs qu'on s'impose pour eux » (Laurin). L'auteure a été libérée du rapport de pouvoir homme-femme qui imposait un certain cadre d'écriture. En dehors de cette dynamique binaire qui tend à opposer les hommes aux femmes en termes de prise de pouvoir symbolique et réelle dans la société, l'écrivaine peut se poser en tant qu'observatrice extérieure de ces rapports de force pour mieux les décrire et les critiquer, sans y être sujette directement.

Despentes s'inscrit désormais dans une minorité et une communauté depuis lesquelles émanent un combat et une résistance à la normalisation. Le documentaire *Mutantes*, réalisé par Despentes en 2009 et dont nous allons discuter dans la prochaine partie, met en exergue cette idée de communauté queer rassemblée autour de la résistance sexuelle exprimée avec enthousiasme et positivité. Le documentaire propose un tour d'horizon du féminisme pro-sexe aux États-Unis, en France et en Espagne à travers des interviews d'activistes, d'actrices, d'artistes et de théoricien.nes ainsi que des extraits de films et d'autres pratiques exploratoires publiques de la sexualité de tous les corps et dans toutes les représentations. Un tel tour d'horizon présente aux spectateurs un univers underground et alternatif très actif et performatif qui est là pour engendrer une transformation des imaginaires liés à la pornographie et à la sexualité sans les limites hétérosexuelles normatives de la pornographie *mainstream*.

Despentes avait déjà commencé à franchir les limites des représentations de la pornographie avec *Baise-moi* à travers des pratiques sexuelles et violentes libérées et libératoires, cependant le récit tragique d'autodestruction ne tendait pas vers un imaginaire optimiste. Cette fois *Bye Bye Blondie* s'écarte de la pornographie et propose une aventure lesbienne certes tiraillée par des tensions et des conflits mais ultimement positive. L'exploration des identités en marge a pour objectif final, mais pas nécessairement fixe, une recherche de plaisir et de bonheur.

Le risque de cette configuration bienheureuse est de reproduire des schémas socio-culturels liés à une vie paisible au lieu de développer la valeur contestataire de l'hors-norme, tel que noté par Séguret : « Malgré son ameublement social décalé et sa manière de donner ici ou là quelques gages de marginalité, le sentiment que donne ce film est avant tout celui d'une normalisation » (« Despentes »). D'un côté, ce commentaire reproduit l'impossibilité de plaire aux critiques en tant que femme auteure scandaleuse, sujet que nous avons abordé à propos du manque de trace underground dans le film *Les jolies choses*. De l'autre côté, la question de la normalisation est importante dans toute démarche de lutte sociale hors-norme et antisystème surtout quand elle s'inscrit dans la culture populaire : quel vocabulaire utiliser pour élaborer un ailleurs de l'ordre phallogocentrique³² puisque la domination et l'exclusion sont inscrites dans le langage ? Comment incarner un renouveau identitaire anti-hétéronormatif tout en adoptant les termes « femme » et « homme » qui sont pourtant héritiers de tant de rôles de domination et de soumission ?

La figure de la lesbienne est moins controversée aujourd'hui qu'elle a pu l'être dans les années 1970-80 où elle a été centrale notamment à la pensée radicale de Monique Wittig. En posant que « les lesbiennes ne sont pas des femmes » (63), Wittig proposait de sortir du système hétéronormatif du « servage » et des rapports de pouvoir—mariage, maternité, dépendance économique des femmes, etc.—en se débarrassant des catégories de genre homme/femme.³³ Wittig

³² Le terme phallogocentrique est utilisé premièrement par Jacques Derrida, notamment dans *Éperons : les styles de Nietzsche*, pour désigner la domination à la fois par l'homme et par la raison de la philosophie occidentale. À la norme masculine du phallogocentrisme est ajoutée la primauté de la raison dans la parole et l'écriture qui contribuent à former une pensée et une société universaliste d'exclusions et d'oppositions binaires entre la vérité et le faux, l'homme et la femme, le rationnel et l'irrationnel. Hélène Cixous reprend ce terme dans *Le rire de la Méduse* et approfondit la déconstruction de ce système de pensée et de parole en encourageant une écriture féminine qui se libère du phallogocentrisme.

³³ « [...] lesbienne est le seul concept que je connaisse qui soit au-delà des catégories de sexe (femme et homme) parce que le sujet désigné (lesbienne) n'est pas une femme, ni économiquement, ni politiquement, ni idéologiquement. Car en effet ce qui fait une femme, c'est une relation sociale particulière à un homme, relation que nous avons autrefois appelée servage, relation qui implique des obligations personnelles et physiques aussi bien que des obligations économiques ('assignation à résidence', corvée domestique, devoir conjugal, production d'enfants illimitée, etc.), relation à laquelle les lesbiennes échappent en refusant de devenir ou de rester hétérosexuelles » (Wittig 63).

défendait qu'il était impossible de conserver l'identité *femme* sans conserver également une partie de son héritage de soumission, de servage, d'infériorité et qu'il était impératif de se défaire totalement des catégories identitaires de genre. La lesbienne « a disparu de l'imaginaire politique de la théorie féministe » aujourd'hui, pour se retrouver dans les études queer. D'une part, la plupart des femmes hétérosexuelles aujourd'hui « ont coupé avec ces relations de servage privé dont parle Wittig » (Mavrikakis 27), et d'autre part, les sociétés occidentales ont en majorité adopté un mode de vie homosexuel qui reproduit un schéma hétéronormatif (mariage, adoption/procréation médicalement assistée, etc.) en mettant en place « une législation adéquate » qui rassure (27). Ainsi, la lesbienne serait entrée dans le moule du système, aurait été absorbée selon le modèle dominant de la famille hétéronormative, ce qui la rendrait bien moins subversive et emblématique d'un renversement des catégories de genre dans la société—d'où la possibilité de percevoir une normalisation dans *Bye Bye Blondie*.

Cependant, et la chercheuse et écrivaine Catherine Mavrikakis le souligne, c'est bien Virginie Despentes aujourd'hui qui mène de front cette même ferveur de déconstruire les assignations de genre que développait Wittig quelques décennies plus tôt :

Pour Despentes, il s'agit de se poser comme lesbienne, bien sûr, mais surtout comme sujet excentrique, ne participant pas à l'ordre hétérosocial qu'elle critique jusque dans sa pratique des pensions alimentaires, pourtant cheval de bataille de beaucoup de pensées féministes et inscrite, faut-il le rappeler, dans des lois. C'est donc ici en tant que personne incapable de satisfaire le désir masculin ou l'hétérosocialité qu'écrit Despentes. Il faut, dit Despentes, aller vers la révolution des genres et la révolution féministe, qui pour elle n'a pas encore eu lieu. (29)

Despentes déclare dans *King Kong théorie* le besoin d'une « aventure collective pour les femmes, pour les hommes et pour les autres » dont le but est « de tout foutre en l'air » (145) et non de faire quelques accommodements raisonnables pour s'intégrer au monde. Dans *Bye Bye Blondie*, elle ne met pas en scène un couple lesbien sur le modèle hétéronormatif de la famille, mais bien une romance hors-norme qui va contre le grain de la société en dépassant les limites de classes, de genres, de normes sexuelles et familiales, et du cadre institutionnel du mariage.

La déception de certains critiques vient peut-être de la comparaison avec la provocation et la transgression du film *Baise-moi*. Les attentes placées par certains par rapport à la polémique créée précédemment font ressortir un soi-disant manque de polémique : « Douze ans après *Baise-*

moi, la cinéaste a perdu en subversion » (Séguret « Despentès »). Il faut dire que ce dernier film semble loin de la démarche révoltée et subversive de *Baise-moi* puisque l'auteure le décrit comme une « comédie amoureuse gouine » (Morice) ce qui représente un tournant dans l'œuvre de l'auteure. Les années 1990 amenaient le besoin d'un féminisme intersectionnel qui pense la (dé)construction sociale des genres qui était difficilement présent en France, et très important dans le monde anglo-saxon. Les années 2010 présentent une autre époque où le climat culturel et politique est au mariage homosexuel et aux discussions sur les identités transgenres et transexuelles. Dans ce contexte, le féminisme contemporain s'est adapté au régime médiatique et participe à la lutte pour la visibilité des identités en marge en utilisant les méthodes médiatiques pour accrocher le regard.³⁴ Despentès contribue à la lutte pour la visibilité avec *Bye Bye Blondie* en ramenant le combat féministe à des identités précises et en marge. Depuis *Baise-moi*, Despentès a contribué de nombreuses manières à la pensée féministe contemporaine en mouvement avec *King Kong Théorie* et le documentaire *Mutantes*, ce que les critiques de BBB semblent ignorer.

Taxée d'« embourgeoisement » dû au casting luxueux et au choix de techniciens de renom, l'auteure se voit ramenée à son identité médiatique emblématique impossible à incarner : « Le problème vient non-seulement de cette 'qualité' qui ne sied guère à *l'ex-reine de la littérature trash*, mais aussi de son incapacité à faire valoir le moindre point de vue dans ce méli-mélo en roue libre » (Malausa, italique ajouté). La « qualité » à laquelle Vincent Malausa fait référence en termes de moyens de production, associée au type de récit plus « soft » (renouer avec une histoire d'amour adolescente) est certainement un tournant dans le travail de Despentès qui semble se réinscrire dans le cinéma français à travers une approche différente. Le film se veut accessible au grand public tout en explorant des identités en marge et des communautés underground (le punk des années 1980 ou la vie lesbienne nocturne à Paris).

Dans le magazine gay et lesbien *Têtu*, la mention du film se fait dans une interview avec l'auteure dans laquelle ce sont, comme on s'y attend, les aspects d'amour lesbien et de représentation de cet amour optimiste qui sont mis en valeur au lieu des questions de polémiques autour de *Baise-moi* (Kirschen et Vives). Les auteures de l'article se sont d'ailleurs documentées sur les travaux féministes de Despentès et annoncent qu'elle « change encore de registre » avec ce

³⁴ Les FEMEN sont un exemple d'activisme féministe qui maîtrise les méthodes de visibilité médiatique dans leurs actions et performances publiques, voir Selim et Querrien ; Dalibert et Quemener ; Gheno « The FEMENist Connection ».

nouveau film. La démarche de création de Despentès est en perpétuelle transformation au sein d'une exploration de la marge ce qui fait de *Bye Bye Blondie* une tentative cinématographique différente de *Baise-moi*, inscrite dans le cinéma pour le grand public et non dans l'extrême contemporain trash et hybride. Cette fois, l'accent est mis sur l'homosexualité et les conditionnements sociaux liés à l'amour (le mariage vs. l'adultère, la légitimité de l'hétérosexualité vs. le stéréotype de la « phase » homosexuelle qui se dissipera), thèmes rarement soulevés dans la réception du film.

En comparaison avec l'optimisme de *Bye Bye Blondie*, *Baise-moi* prend du galon chez quelques critiques cinéma qui applaudissent a posteriori la valeur de sa transgression : « Le problème avec ce drôle de film [*Bye Bye Blondie*] entre teen-movie et comédie sociale involontaire est pourtant tout autre : il s'agit d'une régression complète vers le nanar après la bouffée de liberté apportée par un premier long-métrage trash et romantique, **le tapageur** *Baise-moi*, en 2000 » (Malauza, je souligne). De nombreuses autres créations censurées ou scandaleuses au moment de leur sortie publique suivent un cycle d'acceptation et d'accréditation culturelle avant de s'inscrire dans le champ artistique, comme Nathalie Heinich le décrit pour l'art contemporain. Le travail transgressif de Despentès semble être aujourd'hui établi dans le champ artistique français et reconnu pour une certaine valeur (au moins dans le cercle des initiés).

Évidemment, la représentation médiatique de Despentès est principalement liée à son potentiel de provocation et de polémique et les critiques journalistiques ont encore une fois du mal à sortir de ce schéma à tendance commerciale pour voir les éléments du récit lui-même ainsi que les thèmes abordés et particulièrement pertinents en France; par exemple, l'homosexualité cachée par les célébrités ainsi que l'absence de représentation publique de l'homosexualité ou des identités en marge, ou la séparation des classes sociales entre la banlieue et Paris ainsi que le jugement négatif instantané des RMIste ou des modes de vies hors carrière/emploi conventionnel.

Les productions cinématographiques associées à Despentès ont contribué à donner une certaine crédibilité à son nom. Les deux films mentionnés dans cette partie, *Les jolies choses* et *Bye Bye Blondie*, sont plutôt faciles d'accès—à la différence de *Baise-moi* ou du documentaire *Mutantes*. La crédibilité allouée à Despentès semble en partie liée au cycle d'acceptation des œuvres d'art initialement choquantes, qui permet des relectures et une appréciation nouvelles de ces œuvres d'avant-garde. Une autre partie de cette crédibilité nouvelle pourrait s'expliquer par le tournant chez Despentès vers une production artistique plus accessible au grand public, mais

toujours dans l'expérimentation et l'éclatement des catégories d'identités genrées. L'attitude punk qui perdure chez Despentès inscrit le fil rouge de la démarche antisystème dans chacune de ses œuvres, et ainsi l'engagement *au féminin* et féministe qui motive sa création.

L'écrivaine engagée : théorisation de la démarche artistique et féminisme contemporain

—Mais dans votre écriture, il y a une vraie position...

—Oui, mes thèmes restent à peu près les mêmes, ce sont des personnages féminins légèrement atypiques qui posent les mêmes interrogations qu'à mes débuts : qu'est-ce que c'est être une salope ? qu'est-ce que c'est : ne pas être une femme bien ?

Virginie Despentès en entretien avec Anne-Sylvie Sprenger

Virginie Despentès continue l'ascension de sa visibilité dans la sphère publique en élargissant encore son champ de création artistique et de personnage public avec son essai autobiographique-manifeste féministe et son documentaire pro-sexe, ainsi que dans ses interventions dans *Libération*. Comme elle le souligne elle-même ci-dessus, les interrogations dans son travail restent les mêmes, mais l'angle selon lequel elle les explore change selon le média utilisé.

1. *King Kong Théorie* : Les filles singes en révolte

En 2006 paraît *King Kong théorie*, un essai décrit en tant que « manifeste pour un nouveau féminisme » sur le dos de la couverture. Le texte s'inscrit dans une continuité et une rupture féministe selon les analyses de Vincent Landry qui le caractérise d'« autofiction théorique » ou de Nathalie Edwards qui l'identifie en tant qu'« autobiographical manifesto » dans la lignée du *Rire de la méduse*, texte fondamental de l'écriture féminine d'Hélène Cixous. *KKT* part de l'expérience personnelle du viol, de la prostitution et du métier d'écrivaine et de metteuse en scène pour développer une critique du discours hétéronormatif sexiste et anti-femme qui se trouvait déjà en filigrane derrière l'écriture et la réalisation de *Baise-moi*. Despentès y développe aussi la place du féminisme dans son travail et sa démarche, bien qu'elle affirme avoir longtemps été loin du

militantisme.³⁵ Sa parole naît d'une subjectivité construite hors normes, tel que nous l'avons déjà vu dans le passage cité plus haut à la page 120 : « J'écris de chez les moches, pour les moches, les vieilles, les camionneuses,... » (*KKT* 9).

L'écrivaine propose une sur-lecture de son œuvre en fonction du contexte socio-culturel de domination masculine intégrée dans la vie de tous les jours et de son impact sur les délimitations de l'identité et de ce qui est permis pour certains ou certaines. Depuis la perspective de la marge, des « moches » ou des « mal-baisées », Despentes tend vers un nouveau féminisme qui relie expérience vécue (à travers récits autofictionnels ou témoignages) et théorisations (principalement) anglo-saxonnes sur le genre, le queer et le féminisme pro-sexe. Ses lectures des théoriciennes féministes et queer Judith Butler, Donna Haraway, Beatriz Precido, Teresa De Lauretis, Gail Pheterson, Monique Wittig ainsi que des praticiennes de la pornographie et militantes pro-sexe Annie Sprinkle et Drucilla Cornell, sans oublier les écrivains et écrivaines Antonin Artaud, Virginia Woolf ou Jean-Paul Sartre, informent sa pensée. À partir de son expérience individuelle, Despentes ouvre son discours à tous ceux et toutes celles qui se retrouvent dans la marge et qui se sentent de par leur vécu exploités, opprimés ou marginalisés. L'alternance entre l'utilisation du sujet « je » et du « nous » collectif permet de proposer un renouveau féministe ouvert à une multiplicité d'explorations corporelles, sexuelles et identitaires qui ne peuvent se réaliser qu'à travers une révolution de la pensée des rôles et des attentes des identités genrées : « Il ne s'agit pas d'opposer les petits avantages des femmes aux petits acquis des hommes, mais bien de tout foutre en l'air » (*KKT* 145).

Le texte est organisé en six chapitres et ponctué de références et de citations de femmes écrivaines, théoriciennes, pornographes ou militantes de différentes époques. En réunissant dans un même livre les noms de Virginia Woolf, auteure emblème du modernisme anglais au féminin, Annie Sprinkle, actrice pornographique et performeuse venue des États-Unis, et Judith Butler, théoricienne du féminisme subversif et queer également des États-Unis, Virginie Despentes provoque une relecture de l'histoire du féminisme et du message des femmes engagées qui la compose. Vincent Landry le remarque : « Elle convoque indifféremment des femmes blanches, noires, de la première vague, de la deuxième et de la troisième » (61) ce qui éclate la linéarité

³⁵ « Pendant des années, j'ai été à des milliers de kilomètres du féminisme, non par manque de solidarité ou de conscience, mais parce que, pendant longtemps, être de mon sexe ne m'a effectivement pas empêchée de grand-chose. » (*KKT* 19)

habituelle des vagues féministes qui tend à séparer les générations plutôt qu'à les relier, ainsi que les cloisonnements entre les domaines souvent séparés de la littérature, la théorie universitaire et la pratique du travail du sexe.

Despentes utilise un langage familier, direct et parfois vulgaire qui inscrit son texte dans le moment présent et vise un public plus large et moins initié que les textes radicaux féministes de Monique Wittig, Hélène Cixous ou Julia Kristeva. Despentes se pose alors en tant qu'héritière de ces théoriciennes, ce qui implique une réception et un tri de leurs engagements et de leurs pensées pour ensuite faire sien ce qu'il en reste, ce qui correspond au moment contemporain, aux circonstances historiques et sociales, etc. Le présent du féminisme s'articule autour d'un glissement de la pensée théorique vers la pratique et l'expérience au quotidien. Les pratiques féministes sont infusées des pensées et théories développées par la seconde vague, ou la génération des mouvements féministes des années 1970-80 qu'Evelyne Ledoux-Beaugrand appelle « les auteures de la sororité » (18), sans les reproduire ou les continuer telles quelles.

L'essai de Despentes se termine sur le chapitre « Salut les filles » qui invite à une solidarité des *filles* et une reconfiguration des identités en dehors des règles et systèmes d'oppression. La dénomination *filles* fait écho à la *girl culture*, au mouvement américain *Riot Grrrl*, et au *girl power*³⁶ qui ont apporté dans les années 1990 différentes plateformes de résistance pour les jeunes femmes au sein de la culture populaire qui ont été associées à la troisième vague féministe. Le terme *girls* en anglais, *filles* en français, se détache du rôle social des femmes—épouses, mères,...—et évoque un sentiment de camaraderie, de groupe, d'ensemble. Martine Delvaux définit les *filles* à partir d'une figure entre l'enfant et la femme, entre la prise en charge du père et celle du mari dans le schéma patriarcal traditionaliste, ce qui ouvre la possibilité d'une prise de pouvoir dans cette zone de liberté :

Si, de tout temps, la catégorie des « filles » a joué à la fois de la virginité (au sens de « pucelle ») et de la sexualité exacerbée (au 19^e siècle, par exemple, les « filles »

³⁶ *Riot grrrl* est un mouvement radical et punk de jeunes femmes aux États-Unis qui organisaient des concerts et des discussions au sujet du féminisme (voir *Girls to the Front* de Sara Marcus). Le *girl power* fait référence à une version commerciale de ce même engagement féministe des jeunes femmes dans la pop culture incarné par le groupe britannique Spice Girls et repris par les chanteuses américaines Christina Aguilera ou Beyoncé. Aujourd'hui, la *girl culture* rassemble les phénomènes de libération féminine dans la culture populaire, notamment les représentations de jeunes femmes qui prennent le pouvoir (économiquement et symboliquement) sur scène ou dans des rôles télévisés/au cinéma qui atteignent de grandes audiences. Pour une étude approfondie de la *girl culture* et de l'influence du *girl power* aux États-Unis, voir *Girl power: Girls reinventing girlhood* (Currie, Kelly et Pomerantz) ; *Girls - Feminine Adolescence in Popular Culture and Cultural Theory* (Driscoll) ; ou *Growing Up With Girl Power : Girlhood On Screen and in Everyday Life* (Hains).

étaient celles qui travaillaient au bordel), c'est que les *filles* demeurent dans un état de non-propriété, de désappartenance perpétuelle. D'où le fait qu'elles en sont venues à adopter ce « surnom », *girls*, attribué aux femmes comme lieu positif d'identification. (Delvaux 18, italiques dans l'original)

Plutôt dans la veine du mouvement punk *Riot grrrls*, Despentès lance une invitation aux filles de se rassembler pour mieux résister aux normes imposées sur les corps, les sexualités, et les identités. L'appel englobe d'ailleurs également les hommes autant que les femmes, et les queers ; les entre-deux et les hybrides. En effet, Landry démontre comment l'attitude punk de Despentès s'allie à sa posture d'écrivaine *queer* (60) et permet « une performativité queer dans laquelle les appareils genrés sont subvertis, réorientés ou réutilisés selon de nouvelles fonctions ou tout simplement évacués pour laisser place à une performance identitaire queer punk » (Landry 55). Débarrassé.e.s des rôles et des attentes associés aux genres, les individus peuvent incarner une identité hybride, multiple, parfois contradictoire, en dehors des rapports de domination instaurés dans la société. L'hybridité du personnage public Despentès se construit à travers la mise en scène d'un « échec de la féminité » (Landry 65) en refusant de se conformer aux modèles de beauté féminins, et une appropriation de traits masculins qui lui permettent l'agressivité ou l'opiniâtreté dans l'espace public. Elle parle d'elle-même en tant que « femme toujours trop de tout ce qu'elle est, trop agressive, trop bruyante, trop brutale, trop hirsute, toujours trop virile » et explique que ce sont ses « qualités viriles » qui lui permettent de vivre une vie satisfaisante (*KKT* 11).³⁷

L'hybridité correspond à la forme de *KKT* entre autobiographie, essai et manifeste communiste, ainsi qu'à l'œuvre de Despentès qui rassemble romans, films, essai, articles de journaux et un documentaire. Sans surprise, bon nombre de ses personnages sont hybrides ; entre masculin et féminin, en opposition à des normes rigides, ou en contradiction avec un modèle identitaire fixe et cohérent. Prenons l'exemple de *Manu* : elle navigue l'hyperféminité pornographique en « jouant la mascarade de la féminité sans toutefois s'y réduire » et l'assurance masculine « en s'appropri[ant] les attributs et privilèges traditionnellement réservés à la gence masculine » (Sicard-Cowan 67) dans le but de s'auto-satisfaire et non de satisfaire le désir

³⁷ « Ce sont pourtant mes qualités viriles qui font de moi autre chose qu'un cas social parmi les autres. Tout ce que j'aime de ma vie, tout ce qui m'a sauvée, je le dois à ma virilité. C'est donc ici en tant que femme inapte à attirer l'attention masculine, à satisfaire le désir masculin, et à me satisfaire d'une place à l'ombre que j'écris. C'est d'ici que j'écris, en tant que femme non séduisante, mais ambitieuse, attirée par l'argent que je gagne moi-même, attirée par le pouvoir, de faire et de refuser, attirée par la ville plutôt que par l'intérieur, toujours excitée par les expériences et incapable de me satisfaire du récit qu'on m'en fera » (*KKT* 11).

masculin. Susan Sicard-Cowan voit même dans le personnage de Manu la forme hybride de King Kong développée par Despentes dans *King Kong théorie* : « Hybride, avant l'obligation du binaire » (KKT 112).

L'hybridité de King Kong interprétée par Despentes réside dans l'entre-deux, entre animal et humain, le bestial avant la civilité de la civilisation humaine, la liberté du désir sexuel avant/en dehors de l'hétéronormativité obligatoire. La forme hybride est le résultat d'une pensée de déconstruction, de résistance à l'autorité, et à la dénomination genrée. À partir de ce point de vue contestataire et critique, Despentes aborde les tabous du viol, de la prostitution et de la pornographie à partir de sa propre expérience. Elle déconstruit ces tabous, ces limites de la parole sur la sexualité des femmes qui est contrôlée et moralisée, et confirme son hybridité de femme qui refuse d'être victimisée, qui ne réduit pas son identité au désir masculin ni à la violence qu'elle a subie, et qui parle de cette violence contre les femmes qui participe à la constitution des identités masculines machistes et des identités féminines soumises.

L'hybridité, ainsi que la pluralité des identités, la posture pro-sexe et l'intersectionnalité, sont indicatifs de la troisième vague féministe visibles dans les textes d'écrivaines contemporaines y compris Despentes (Schaal « Altérité, performance, hybridité » 73). Despentes s'inscrit ainsi dans une mouvance de l'écriture contemporaine des femmes qui n'est pas hétérogène mais qui provient d'une génération qui a grandi dans un environnement marqué par les luttes féministes et ses acquis, aussi réussis ou manquants soient-ils. Cette proximité avec le mouvement féministe des années 1970 crée, selon Michèle Schaal, une relation particulière de rejet, de continuité ou d'ambiguïté avec le féminisme. C'est cette relation que Beaugrand-Ledoux appelle héritage. Dans ce sens, Virginie Despentes, comme Nelly Arcan (écrivaine québécoise à qui est consacré le chapitre suivant), construit des personnages qui jonglent avec les paradoxes de leur ère : les acquis sociaux des mouvements féministes se retrouvent impuissants face aux pressions culturelles de beauté, comment être une femme/mère/professionnelle en même temps, comment incarner une femme libérée et non victime aux prises avec le sexisme ambiant et la violence permanente, comment se positionner en tant que sujet agent, et, éventuellement, cherchant le bonheur, tout en devant se conformer aux normes sociales de féminité.

King Kong théorie se situe au sein de mouvements féministes qui traversent les époques, les États-Unis et la France, la théorie, l'activisme et la littérature. C'est un manifeste hybride basé sur l'individualité du vécu du Je tout en sa rapportant au collectif des filles qui se retrouvent dans

ce vécu. Dans ce sens, il participe à la troisième vague féministe qui critique la seconde vague pour sa victimisation du féminin et ses postures souvent anti-sexe et anti-pornographie, ou encore son universalisme qui place la Femme dans une seule catégorie, mais il y apporte quelque chose de plus et de nouveau qui permet de penser le féminisme contemporain en mouvement entre les époques, les frontières, les langues, les genres littéraires et les pratiques. En cela, *King Kong Théorie* est une œuvre particulièrement marquante pour le féminisme contemporain en France.

2. *Mutantes* : Les filles aux commandes de leur sexe

Dans le documentaire *Mutantes : féminisme porno-punk* sorti en 2009, Despentes continue de relier pratique, activisme et théorie liés au genre et à la sexualité. Le documentaire réunit des interviews et des extraits de films ou de représentations publiques pornographiques de la scène underground lesbienne et queer aux États-Unis, en France et en Espagne. Despentes nous présente le témoignage d'une lutte sexuelle pour se défaire des règles morales liées à la pratique de la sexualité et de son exploitation commerciale et des normes sexuelles constamment répétées dans la pornographie *mainstream* dont la majorité est produite par des hommes et pour des hommes. « La représentation pornographique est une guerre. S'en emparer, c'est modifier l'imaginaire, c'est construire des identités de résistances. Que l'image soit expérimentale, comique, énervée ou excitante, une seule consigne : ne laisser intact aucun code normatif » (*Mutantes*). Le féminisme pro-sexe milite depuis les années 1970 pour une représentation autre de la sexualité où les femmes seraient en contrôle de leur plaisir et de leurs fantasmes, quels qu'ils soient.

La prostitution et la pornographie ont longtemps été un site de lutte féroce féministe contre l'exploitation des corps féminins et de leurs représentations en positions soumises et victimes. Aux États-Unis, les représentantes les plus connues sont Catharine MacKinnon et Andrea Dworkin qui ont arduement travaillé pour une législation sévère de la prostitution et de la pornographie (voir Dworkin et MacKinnon). Leur combat se situe au niveau de l'assimilation de la pornographie à des viols à répétition qui fait partie du système patriarcal et capitaliste de consommation des corps féminins à l'envi. Elles cherchaient particulièrement à mettre en place une structure légale qui permette aux femmes de porter plainte en cas d'agressions sexuelles y compris dans le milieu de la pornographie et de la prostitution, ce qui est crucial, mais elles rejetaient en bloc la pornographie et la prostitution sans concessions. En France, le livre *Féminismes en question* met en évidence la tendance des féministes de la seconde vague à condamner la pornographie et la prostitution tandis

que celles et ceux de la troisième vague et après cherchent à entendre les voix de celles et ceux qui pratiquent le travail du sexe (Schaal « Alterité, performance, hybridité » 63 ; Taraud).

En parallèle s'est développée une autre pensée féministe pro-sexe et pro-porno qui cible le problème de la pornographie dans l'exploitation que la production traditionnelle (et machiste) exerce, et envisage une libération féministe possible dans des pratiques sexuelles rémunérées et/ou mises en scène pour la caméra quand elles sont faites dans cette démarche. Au lieu de rejeter en bloc la pornographie parce qu'elle avilit l'image et les corps des femmes, c'est aux femmes de créer de la pornographie à même de représenter des désirs et des plaisirs autres. La pornographie « traditionnelle » conserve un regard masculin (normé) sur le corps et le plaisir féminin perçus comme des mystères à percer, c'est une « quest to get the female body to confess its pleasures on camera » qui place toujours les femmes en victimes consentantes du sexe (Linda Williams dans *Mutantes*). C'est en investissant ces lieux d'explorations sexuelles que les femmes vont parvenir à se libérer et à déconstruire les codes sociaux et moraux liés à la sexualité.

On voit ici un clair écho à *Baise-moi*, en particulier au film, qui investit visuellement ce domaine de représentation de la sexualité féminine dans le contexte d'une violence sociale perpétuelle. Les hommes deviennent des victimes consentantes du désir féminin pour finir en victimes de la brutalité meurtrière des protagonistes. Au niveau du contenu de l'histoire, les jeunes femmes vont s'approprier les codes de la domination masculine à travers la violence, l'alcool et le sexe pour réussir à investir une agentivité au sein de leurs existences. Au niveau de la représentation visuelle, la prise de pouvoir a également lieu puisque des actrices pornos issues d'une minorité ethnique représentent à l'écran une sexualité qui ne cible pas uniquement le plaisir masculin (sans gros plans caractéristiques des parties du corps féminin ou des actes sexuels). L'inversement des rôles caricaturaux hommes/femmes permet de placer des femmes en position de force ce qui va créer un imaginaire du corps féminin dominant, horrifiant et terrifiant au lieu d'être soumis, affaibli et sans défense. Comme dit précédemment, ce n'est pas un idéal qui est dépeint ici puisque la fin tragique des protagonistes coupe court à tout imaginaire et toute projection vers l'avenir. Cependant, la démarche de Despentes s'accorde avec une critique de la pornographie et de la sexualité comme étant seulement et toujours des outils de domination masculine.

La co-réalisatrice de *Baise-moi*, Coralie Trinh Thi, annonce dans le documentaire qu'« [elle] ne voi[t] aucun argument objectif qui permette d'affirmer que le porno est avilissant pour

les femmes ». Candida Royalle affirme que cet argument provient d'un héritage moral judéo-chrétien et de discours sociaux normatifs qui résistent à l'éclatement de la famille nucléaire soudée par des femmes fidèles à leurs maris, protégées par eux et dévouées à leurs enfants (commentaire dans *Mutantes*). Quand les femmes font le choix de la prostitution ou de la pornographie, elles se décalent du schéma familial traditionnel qui a longtemps structuré la société; elles menacent donc le statu quo, et elles subvertissent également la pratique sexuelle qui est de fait perçue comme obscène, mais tolérée pour les hommes. Selon Catherine Breillat « la notion d'obscénité est un outil totalitaire pour réduire la femme à, finalement, un morceau de chair » objet du désir des autres mais rarement agente de ses désirs (interview dans *Mutantes*).

Après *King Kong Théorie*, le documentaire vient compléter la réflexion féministe pro-sexe de Despentès avec un support visuel qui illustre des pratiques et des représentations de la sexualité féminine hétérosexuelle et homosexuelle, queer, SM, etc. Beatriz Preciado, théoricienne queer d'origine espagnole et ancienne compagne de Despentès, contribue au documentaire en retraçant l'historique du terme « queer » réapproprié par des micro-communautés aux États-Unis pour en faire une dénomination identitaire positive au lieu d'une insulte rabaisante. Le queer correspond à un décalage identitaire qui refuse de se conformer à des catégories fixes, ce qui permet d'exprimer des subjectivités autres qui mêlent, par exemple, la masculinité et la féminité. Ce décalage se fait par rapport aux normes régulées par les discours sociaux que l'on retrouve dans les médias, les images publicitaires et même la médecine. Par exemple, Preciado remarque que la majorité des femmes sont œstrogénées dès l'adolescence dans les pays occidentaux avec la prise de la pilule contraceptive et que ces effets sur la constitution du sujet n'ont pas vraiment été questionnés. Est-ce que cela entraîne les jeunes filles à être « sur-filles » à cause du surplus d'hormones ? (Et qu'est-ce que ça voudrait bien dire d'ailleurs ?) À quel point est-ce que la constitution de soi au niveau psychique et biologique est régulée par les normes d'hétérosexualité et d'identité sexuelle fixes ? Et bien sûr, les jeunes hommes n'ont pas accès à cette hormone pour modifier leur corps, sauf en cas de démarche de transformation transgenre avec l'accord d'un médecin.

Le regard porté par Despentès sur les praticiennes et théoriciennes du féminisme pro-porno et post-porno apporte dans le paysage culturel français un tour d'horizon des arguments et des perspectives de la discussion sur le renouveau du féminisme. Le regard est d'ailleurs accueillant et doux, le documentaire présente une forme de militantisme à travers le travail et la performance

sexuels, une déconstruction des rôles hétéronormatifs habituellement trouvés dans la pornographie traditionnelle, et un élan vers la découverte de l'autre dans toute sa complexité et sa différence.

Conclusion

La célébrité n'est en définitive que la somme de tous les malentendus qui s'accumulent autour d'un nouveau nom.

Rainer Maria Rilke. *Auguste Rodin*. (13)

La visibilité de Despentès à la sortie de *Baise-moi* représente la somme des discours autour de son œuvre qui se retrouve associée à son nom. Despentès est résumée à une écrivaine trash, provocatrice, qui parle de sexe dans un langage vulgaire des banlieues. C'est un personnage dissident qui suscite des polémiques sur l'art et la censure, qui refuse de se conformer à la norme morale de ne pas montrer la sexualité, et la norme de genre du féminin réservé. Elle ne pensait pas d'ailleurs que son genre allait avoir autant d'incidence sur la réception de son travail : « J'ai écrit un premier roman que j'ai signé de mon nom de fille, sans imaginer une seconde qu'à parution on viendrait me réciter l'alphabet des frontières à ne pas dépasser » (KKT 19).

En tant qu'héritière des luttes féministes, Despentès n'imaginait pas qu'être femme lui poserait des barrières. Avec *King Kong Théorie*, l'engagement féministe de Despentès se précise de manière vocale. La démarche pro-sexe et punk de Despentès propose une critique profonde des rapports genrés dans la société contemporaine, et possiblement le commencement d'un renouveau féministe en France qui se place sous le signe du mouvement : inspiré de luttes de différentes générations, de différentes penseuses internationales, et vers une conception de l'identité multiple.

Le scandale a attribué une certaine visibilité à Despentès dans le champ artistique et dans la sphère publique. Les polémiques autour de ses productions transgressives ont également permis aux débats publics à propos des identités hors-normes et de la sexualité de gagner de l'ampleur et de transformer la société. Il est impossible de relier directement l'impact des œuvres de Despentès sur l'évolution de la pensée sur le mariage gay ou de la séparation du genre et du sexe en France, mais il semble que sa parole engagée et présente dans de multiples médias (roman, cinéma, essai, journaux, documentaire) ait contribué à une mouvance contemporaine vers la transformation des attitudes envers les normes sexuelles, aux côtés d'autres écrivaines transgressives de la même génération et de travaux universitaires et militants (en particulier Marie-Hélène/Sam Bourcier dans *Queer zones*).

La reconnaissance que Desportes reçoit depuis son prix Renaudot pour *Apocalypse Bébé* et le succès de la trilogie en cours *Vernon Subutex* marque à la fois un tournant opéré par l'auteure dans le ton et l'accessibilité de ses œuvres, une capacité à être toujours pertinente dans le contexte culturel (*Vernon Subutex* plonge dans la précarité française actuelle), et l'intégration des œuvres initialement transgressives dans le canon littéraire. Nous avons vu que les critiques à propos de *Baise-moi* ont changé de ton avec les années, le livre et le film ont gagné en acceptabilité et en légitimité. Desportes qui était un jour à la périphérie de la littérature, voire non admise dans ce cercle de la haute culture pour son utilisation de l'argot et d'une esthétique punk, est aujourd'hui membre du jury du prix Goncourt et ainsi contribue à définir la littérature française.

À travers la constante transformation de son activité artistique, des types de production et de publics ciblés, la prise de parole de Desportes à partir d'une position de la marge, décalée de la norme, reste inchangée. Son écriture féministe prend racine dans la non-conformité aux critères de beauté et de désirabilité des femmes, de chez les moches et les imbaisables, depuis Nadine et Manu jusqu'à Gloria et Frances. De manière plus ou moins provocatrice, elles subvertissent toutes les quatre le regard porté sur les femmes en refusant d'être consommées et consommables, d'être satisfaisantes et plaisantes. Nous retrouverons la même volonté d'éclater le carcan de la beauté et des attentes d'un féminin complaisant et consommable dans les œuvres de Nelly Arcan et d'Aurélia Aurita, cette image du féminin-objet immobile, muet et beau à regarder qui trouve une parole, une subjectivité et une agentivité dans l'écriture au féminin.

CHAPITRE 3—NELLY ARCAN : image de la féminité brisée et libération dans l'écriture

Nelly Arcan est blonde, blanche, mince, avec la poitrine gonflée et les yeux bleus. Elle correspond au modèle de la fille attirante et belle, attentive à son apparence et séductrice. Elle fait partie des filles en série que décrit Martine Delvaux, des filles reproduites à l'infini dans les images, sur les écrans, dans les poupées. Cet idéal féminin construit dans la répétition de visages et de corps semblables, mais pas exactement les mêmes. Des corps désirables, mais pas désirants, consommés par les hommes comme par les femmes elles-mêmes. Mais Nelly Arcan est écrivaine, elle n'est pas que son image, elle est aussi parlante, et elle parle de cette image de la féminité qui se brise quand on la regarde en détail, et de la féminité brisée dans une quête de soi qui n'aboutit pas.

Voilà la première transgression de Nelly Arcan, être un corps qui parle, un corps qui agit, qui écrit. *Putain* raconte l'expérience de la prostitution dans un tourbillon de souvenirs et d'analyses psychologiques. Un corps sexuel qui est désiré, mais qui parfois désire aussi. Un corps qui se prostitue et qui le dit, qui le critique, et qui en vient à énoncer l'hypocrisie du système misogyne de domination des femmes qui condamne la prostitution mais qui y participe au quotidien. C'est là une deuxième transgression ; raconter son expérience sexuelle sans en être la victime, en étant volontaire et voulante. Le scandale est tout prêt pour les médias, une jeune prostituée qui déballe l'intimité de ses expériences sexuelles, d'autant plus qu'elles sont en partie autobiographiques.

Nelly Arcan est le pseudonyme choisi par la québécoise Isabelle Fortier pour écrire romans et nouvelles entre 2001 et 2009. Son premier livre, *Putain*, est publié aux éditions du Seuil à Paris. Encensé par la critique, il fait aussi rapidement sensation notamment en raison de l'ambiguïté autobiographique du texte. Le texte n'est pas totalement une fiction, mais il n'est pas exactement autobiographique non plus : Arcan a utilisé des éléments biographiques, comme son expérience de la prostitution en tant qu'escorte et son analyse psychanalytique, pour créer une autofiction lancinante centrée sur l'image de la féminité. La féminité dans *Putain* est un concentré de stéréotypes sur l'archétype féminin idéal dans les discours publics tels que la publicité ou autres représentations du féminin qui placent les femmes dans une position de soumission, de faiblesse, d'ornement et d'objet de désir. À ceci s'ajoute le modèle maternel ainsi que les attentes parentales sur le devenir de l'enfant : la mère apprend à la fille à se nettoyer le visage, à prendre soin de sa peau pour rester jeune et belle, le père apprend à la fille qu'elle est le péché originel et qu'elle ne

peut s'extraire de ce moule de séductrice putain, d'objet désirable car c'est la loi des hommes, du père (« tu dois rester gentille et demander pardon (...), pardon pour avoir en toi une tache indélébile, la morsure du serpent » P 72).

Nelly Arcan publie ensuite *Folle* en 2004, *À ciel ouvert* et le conte *L'enfant dans le miroir* illustré par Pascale Bourguignon en 2007, et *Paradis clé en main* en 2009. Après son suicide le 24 septembre 2009, un dernier volume paraît en 2011, *Burqa de chair*, qui rassemble des nouvelles et textes non publiés et une préface signée par l'écrivaine et essayiste Nancy Huston. Ces textes posthumes reprennent le style de l'autofiction à la manière de *Putain*. On y trouve notamment les nouvelles « La robe » et « La honte » qui décrivent le passage de l'auteure à l'émission *Tout le monde en parle* au Québec qui a profondément marqué Arcan. Ramenée à son rôle de jolie fille, de poupée Barbie, l'auteure est très peu questionnée sur son écriture et doit essuyer les remarques sexuelles sur sa robe et son décolleté. En mettant en mots ces ressentis spécifiques à l'être-femme, Arcan prend la parole et résiste à cette réalité de rabaissement des femmes.

Dans la sphère publique, Nelly Arcan est ramenée à son image, cette jeune femme teinte en blonde, cette fille attirante, *bandante*, on tait sa voix, sa pensée, son écriture pour insister sur le croustillant. On la ramène à la honte, à son corps comme objet de désir, proie en danger, pour qu'elle reste sage et muette. On lui reproche d'être prise au piège du culte de la beauté, de s'être elle-même offerte en proie consommable. Mais elle retourne le miroir vers nous, nous qui la consommons, qui nous nourrissons de son image. Elle montre les monstres qui la veulent et la dévorent, et qui font d'elle un objet vide, creux de toute existence propre. Et elle reprend le contrôle en se suicidant, tuant l'image de la fille et la personne qui ne supportait plus de vivre. Elle termine le cycle de la série, elle brise l'image de la femme mort-vivante et plastique tout en s'offrant encore une fois à la vue de tous à travers les annonces des journaux et, plus tard, les publications posthumes.

Comme l'écrit Andrea King, la prise de la plume est aussi une prise de pouvoir pour Arcan, une démarche de libération par l'appropriation des mots pour « nommer son mal », ce qui s'avère difficile à cause du manque de mots dédiés à l'expression de ce mal. Elle parle de séduction, de corps, d'existence et de mort. Il s'agit alors de chercher dans les mots, et surtout la répétition, ce qui réprime les femmes pour l'identifier et s'en libérer.

La narratrice de *Putain*, par exemple, reproduit la chosification des femmes en tant que prostituée, elle répète les discours de haine de soi que véhiculent les représentations de l'idéal

féminin impossible à atteindre ainsi que la haine des autres femmes qui sont toutes en compétition pour obtenir le désir des hommes : sans ce désir, elles n'existent plus. En exprimant cette domination des femmes par le culte de la beauté et de la jeunesse, la répétition avec un regard critique illustre la cage qu'elle impose et dénonce l'impossibilité de construire une subjectivité femme saine et autonome. L'auteure reproduit également ces stéréotypes de beauté avec son image publique, les cheveux blonds, le visage maquillé, la poitrine mise en avant, etc., mais elle les complexifie en tant qu'écrivaine : en tant que poupée dotée de parole.

Martine Delvaux se concentre dans *Les filles en série* sur l'image des filles reproduite et consommée dans notre culture. Des Barbies jusqu'aux Pussy Riot, des danseuses de revue aux mannequins de mode en passant par les poupées sexuelles RealDolls jusqu'aux Femen, les filles sont en série, elles sont échangeables, remplaçables, cumulables, consommables. Le modèle féminin se construit dans la série et particulièrement dans l'image : les filles prennent la pose pour être belles, elles n'agissent pas, ne vieillissent pas, restent plastiques. Au final, les filles en série sont déjà mortes, figées dans leur image, leur modèle de passivité et de désirabilité, elles sont consommées par le regard des autres—le regard masculin qui chosifie—et par leur propre regard quand elles se contemplent dans le miroir, se prennent en photo, parcourent les images de mode pour choisir leur future tenue... Les filles marquées d'un numéro de série, comme celles tuées dans les camps de concentration, ne sont pas humaines, n'ont jamais été vivantes, elles sont consumées (Delvaux 56).

Cependant, ce modèle de fille morte n'est qu'un moule, le modèle de la féminité occidentale contemporaine : les filles qui en sortent ont un potentiel de résistance en particulier dans la répétition avec variation. Judith Butler énonçait dans *Trouble dans le genre* que la reproduction des rapports de pouvoir et de domination peut être un outil de critique lorsqu'on y ajoute une variation ; un élément de parodie, une exagération, l'inversement des rôles, etc. La constitution de l'identité selon la performance du genre—la répétition de gestes et d'attitudes en correspondance avec un modèle masculin/féminin—peut subvertir le modèle qui est devenu loi avec des variations qui font apparaître le caractère construit des traits de genre ainsi que de la sexualité.

En incarnant une partie cruciale de la domination patriarcale qui gouverne notre société, les filles ont le pouvoir de faire trembler les murs en opérant des variations sur le modèle, elles peuvent secouer les fondations du système politique et économique basé sur la consommation de l'image de l'autre et des rôles genrés binaires. Les filles peuvent potentiellement faire tomber les

fondements des discours sur les femmes, sur la construction de l'identité, la consommation des corps et de la sexualité, en subvertissant la norme dans des répétitions avec une différence. Les filles qui se démarquent de la série, qui tombent, qui crient, qui parlent, qui expriment leurs souffrances, leurs joies, leurs expériences, les filles fortes et puissantes qui se détachent de la passivité demandée aux femmes, permettent au moule de féminité idéale d'apparaître en tant que construction et carcan réprimant, image irréaliste et impossible à atteindre.

Les filles portent cette potentialité en reprenant le terme *filles* à leur compte, en l'extirpant des notions négatives des *filles faciles* et des *filles publiques*, voire même du féminin *garce* qui n'a plus rien à voir avec le masculin *gars*. « *Fille* est ce qui se passe entre *petite fille* et *femme*. Dans une société patrilinéaire, c'est ce qui reste entre 'la fille de son père' et le nom de l'époux » (Delvaux 18, italique dans l'original). Dans cette zone entre l'enfance et la femme mariée, les filles échappent à l'appartenance patriarcale, elles sont dans « une parenthèse temporelle et sociale » qui leur permet une certaine liberté et où « réside la possibilité de résistance » (18).

Delvaux prend pour exemple Nelly Arcan, la « star littéraire » (170) du Québec qui s'est conformée aux critères de beauté féminins des célébrités et des mannequins, à qui on a reproché cette attention à l'apparence. Pourtant, Arcan résiste aux carcans de la beauté et du patriarcat en écrivant les failles et les cicatrices qui n'apparaissent pas sur la peau plastique et lisse de l'archétype féminin. Elle permet de déconstruire cette image de la femme et met en avant l'impossibilité du modèle féminin, l'absence d'existence que ce modèle impose en plaçant la subjectivité féminine à la surface de la peau sans rides et sans blessures—et possiblement la plus blanche possible, un corps qu'on expose mais qui n'agit pas. Arcan résiste en mettant en évidence la mise en scène de la féminité au quotidien dans ses autofictions, et c'est peut-être ce qui a causé tant de malaise dans la sphère publique : « On l'accuse en faisant abstraction du commentaire implicite qui accompagnait son auto-représentation, sa façon singulière de se mettre en scène en tant qu'image pour nous jeter à la figure ce qui reste de ce qu'on fait des femmes socialement » (Delvaux 134). En présence d'Arcan, le public reçoit au visage l'envers de l'image des femmes, la violence et la haine de soi que le culte de la beauté et la domination des femmes génèrent dans l'image d'un corps parfait, refait, désirable selon les critères de la pornographie. Autant dire qu'il y a de quoi faire trembler quelques fondations.

La visibilité de Nelly Arcan dans les journaux et à la télévision a toujours été très ambiguë étant donné que l'auteure elle-même était aux prises avec ces questions d'apparence et d'identité

par rapport au corps désirable. Le scandale semble facile avec *Putain*, le récit s'offre aux remous médiatiques avec des anecdotes apparemment vécues d'une ancienne escorte. Le scandale aura été de se révéler, de parler à la première personne et de créer une autofiction qui mélange les faits réels et la fiction, le scandale d'incarner, pour cette jeune auteure, le paradoxe de la critique des diktats de la beauté et de ressembler à une Barbie elle-même. Comment accorder la parole à une fille qui se fait refaire le corps et qui cherche le regard des hommes ? Comment prendre en compte le travail du style et des métaphores quand il suffit de vendre son image pour obtenir de l'audience et des lecteurs ?

De plus, les questions identitaires chez Nelly Arcan sont déjà compliquées par le fait qu'elle utilise un pseudonyme et qu'elle incarne alors un personnage dans les médias ; Isabelle Fortier se garde bien de se présenter sur les plateaux télé. Elle n'est pas là pour parler de sa vie de femme, elle est là pour parler de ses livres, ce qui lui est difficile parfois tant on la ramène à son passé sulfureux de prostitution ou à son décolleté. Le corps de Nelly Arcan est pourtant doté d'une voix, et d'une parole forte. Sa critique de l'industrialisation du sexe et de l'érotisation du corps des femmes poussée à l'extrême du vivable est parfois dérangeante, elle vient en tous cas déranger—soit défaire l'ordre de—la sphère publique. Le scandale de Nelly Arcan premièrement placé sous le signe de l'exhibition se déplace vers la prise de risque de dénoncer des troubles culturels et sociaux qui affectent le fonctionnement humain au sens large. Le malaise, la folie, la haine de soi, le suicide sont autant de thèmes creusés par l'auteure en particulier en lien avec l'apparence et la visibilité du corps des femmes.

Plus les corps sont visibles, montrés, vus, exposés et reproduits à travers les écrans de télévision et d'ordinateur, les images d'affiches publicitaires, les photos de mode ou les magazines de beauté voire de célébrités, plus ces corps sont creux, sans vie et sans existence. L'identité-femme se résume à l'image du corps féminin selon un certain modèle d'esthétique et de beauté qui entraîne contraintes, modifications et contrôle. La rivalité entre les femmes pour être la plus belle, la plus mince, la mieux habillée est une forme de ce contrôle. Et plus les femmes sont visibles, plus elles disparaissent derrière ce corps, ce modèle de corps creux, ce corps de poupée Barbie et de mannequin de mode. Leur sens d'existence en tant que sujet pensant, agissant et parlant disparaît, comme Arcan le met en valeur dans la plupart de ses textes, ce qui crée un vide et une quête d'agentivité pour enfin pouvoir agir sur le monde autour de soi.

La question du scandale chez Arcan dépasse la simple controverse à propos de l'exhibition de son intimité dans un livre, elle vient toucher quelque chose de très sensible dans la sphère publique : le sujet de l'image et de la représentation qui est aujourd'hui le moteur des médias qui alimentent la sphère publique. Arcan transmet le malaise dont elle fait l'expérience aux lecteurs et lectrices au point de causer un scandale d'une autre sorte, le tremblement des fondations d'un système marchand de l'exploitation des corps chosifiés.

Dans l'analyse qui suit, nous observerons les figures féminines inscrites dans l'écriture d'Arcan : la putain/la sainte dans *Putain*, l'hystérique avortée dans *Folle*, la Barbie et son chirurgien dans *À ciel ouvert*, et, plus éloignée du modèle de la fille en série, la deuxième naissance de la suicidaire sauvée dans *Paradis, clé en main*. Ensuite, nous étudierons les éléments du scandale dans le personnage public de Nelly Arcan : qu'a-t-on dit d'elle et qu'a-t-on fait d'elle dans les médias ? Nous reviendrons sur la construction du personnage de l'auteure scandaleuse à inviter sur tous les plateaux télé et notamment sur l'affaire *Tout le monde en parle*. Pour finir, nous verrons que ce qui dérange le plus dans l'œuvre et le personnage d'Arcan est peut-être ce talent à provoquer un malaise à propos de la représentation des femmes et de l'impossibilité de se sentir sujet à part entière. Sans s'apparenter au terme *féministe*, Arcan participe au *métaféminisme* dont la trace se trouve dans l'écriture des femmes depuis les années 1990 qui se détache de la littérature féministe radicale, théorique et expérimentale des années 1970-80 tout en questionnant le rôle et la place des femmes dans la société dans des textes intimes, accessibles et populaires.

Les figures de la féminité (im)possible chez Nelly Arcan

On retrouve dans les textes d'Arcan les archétypes de la féminité produits et reproduits dans la culture et l'imaginaire collectif : la prostituée et la sainte telles que retrouvées dans la Bible et qui ne représentent que des identités impossibles pour les femmes³⁸ ; l'hystérique dans le sens du diagnostic médical mais aussi du jugement social sur les femmes ; et la poupée Barbie

³⁸ Guy Bechtel nomme quatre archétypes féminins dans la religion catholique : la putain, la sorcière, la sainte et Bécassine. La putain rassemble dans sa définition les prostituées mais aussi l'essence féminine-même mordue par le serpent : dès la naissance la femme est condamnée au vice et a peu de possibilités d'accéder à une crédibilité ou une respectabilité quelconque. La sainte, dans le sens de la sainte Vierge, incarne elle aussi une impossibilité puisque les conceptions immaculées se font rares et la chasteté entraîne un problème d'absence de filiation. Ainsi les femmes « de Dieu » dans l'héritage catholique sont restreintes et contraintes dans un système qui les rejette et les accable. Voir *Les quatre femmes de Dieu. La putain, la sorcière, la sainte et Bécassine*.

« humaine » modifiée par la chirurgie esthétique. La dernière figure féminine dépeinte par Arcan dans *Paradis, clé en main*, livre prêt pour publication mais publié posthume, se détache des archétypes communs en représentant une jeune femme devenue paraplégique après un suicide manqué qui se retrouve sauvée de sa pulsion morbide et aussi libérée des attentes placées sur son corps de femme. Nous explorerons chaque figure de la féminité présente dans l'écriture d'Arcan ainsi que le monde dans lequel elles évoluent. Nous commencerons dès lors à voir que la critique sociale et métaféministe de l'auteure est ancrée dans l'écriture du vécu poussé à son paroxysme, à son extrémité du vivable. Le féminin se définit dans l'impossibilité d'existence propre et autonome, et se redéfinit dans une prise de pouvoir sur l'image fixe du corps et de soi, sur la mise en scène du genre par l'artifice et la modification, à travers l'écriture.

1. *Putain* : La prostituée et la sainte

Nelly Arcan débute son travail littéraire avec une figure de la féminité qui reste d'ordinaire dans l'ombre et muette, dans le domaine du privé et de l'intime : la prostituée. La prostituée est une figure qui marque depuis longtemps l'imaginaire romanesque tant elle inspire fascination et terreur de par son sexe insatiable et potentiellement « mangeur d'homme » (Saint-Martin *Contre-voix* 191-209). Le dévoilement d'une telle expérience de la prostitution, à la première personne, attire d'autant plus les regards qu'elle est taboue et intime. Madeleine Ouelette-Michalska nous rappelle que le mot d'ordre du « tout voir » et « tout dire » dans la culture actuelle de la télévision et des médias communicationnels rend l'intime le sujet le plus attirant, le plus passionnant.

L'impudeur, atteinte d'une fièvre discoureuse, se livre à l'exposition frénétique d'un moi caché non encore ou non suffisamment révélé. Une rage de dire pousse à l'avant-scène des plateaux de télévision le besoin d'exposer son corps, ses triomphes, ses blessures, et son âme si l'on s'en reconnaît une. (23)

Ainsi, en dévoilant la putain que la narratrice incarne, ainsi que les similitudes avec l'expérience d'escorte de l'auteure, Nelly Arcan déchaîne les passions et les médias.

Une telle visibilité rappelle tout de même l'ambiguïté de cette activité privée, tue et dénoncée : la prostituée est aussi une fille publique, à la disposition du public. Nelly Arcan reproduit la vente de son corps dans la vente de son livre qui expose une sexualité autofictionnelle, elle réitère la prostitution, la consommation publique de son intimité pour de l'argent. L'argent qui est aussi un moyen d'indépendance, d'autonomie, de prise de contrôle. Cette fois, elle vend son

intimité au grand jour et elle en profite pour dénoncer, pour pointer du doigt l'impossibilité de cette féminité à la fois dénigrée par les bien-pensants et idolâtrée dans l'esthétique de la publicité et de la mode. Les femmes se doivent d'être séduisantes mais sans se laisser toucher, sexuelles mais prudes, désirables mais honorables. Putain et sainte.

La prostituée est aussi une figure de révolte féminine, d'indépendance financière, et d'indépendance du masculin : au lieu d'exister en tant que victime du pouvoir de domination de l'homme qui soumet les femmes et les prostituées à son désir (Saint-Martin rappelle dans *Contre-voix* que la prostituée définit finalement le féminin tout entier qui ne peut contenir son corps et sa monstruosité que dans le contrôle normatif du mariage ou de la relation à l'homme), les prostituées prennent le pouvoir sur les hommes, ainsi que leur argent. Si « toutes les femmes sont des prostituées » ce n'est pas « par nature [...], mais par endoctrinement » (*Contre-voix* 202) et les récits de prostitution au féminin permettent de mettre en lumière ces rapports de pouvoir inscrits dans les interactions hommes/femmes. Plus qu'un tabou, la prostituée est aussi une figure féminine contemporaine qui participe à la pensée féministe autour des politiques du corps, du désir et du pouvoir.

Le début du récit est un prologue en italique qui introduit le récit de la prostitution ainsi que des bribes d'enfance avec un père religieux et une mère qui dort. Cette introduction plante un contexte peu détaillé d'une enfance chez les religieuses à la campagne qu'elle doit appeler « mères », d'un départ pour la ville et pour les études, et du début de la prostitution dans la rue juste derrière l'université. Juste derrière l'ancienne église recyclée en salle de cours. Le mur religieux qui donne sur la rue Sainte Catherine connue pour ses activités sexuelles. La transition entre morale religieuse rurale et libération sexuelle urbaine dans la prostitution se fait rapidement, mais non sans heurts. Le carcan de la morale catholique et la rigidité qu'il entraîne se compare rapidement, pour la narratrice, au carcan de l'esthétique et de la répétition des gestes sexuels avec les clients. La libération tant espérée ne s'y trouve pas.

Le prologue présente également la narratrice qui ne donnera pas son vrai nom mais qui a choisi de se nommer Cynthia pour se prostituer, le nom de sa grande sœur morte à huit mois, trop tôt pour avoir « une vraie personnalité » comme le dit son père (*P* 11), mais tellement tôt que dans la famille, on a pu lui imaginer la plus belle vie et les plus beaux exploits. La narratrice choisit alors de se nommer Cynthia pour incarner ce double qui vivra à travers elle, ses réussites que la narratrice ne pourra jamais surpasser, sa grandeur qu'elle ne pourra jamais atteindre. Le prologue

se termine sur l'envie de se dire écrivaine, même si la narratrice a du mal à lire les textes de femmes parce qu'ils font trop écho à sa propre parole ou parce qu'elle est en compétition constante avec toutes les femmes pour obtenir le désir des hommes. Elle projette tout de même de continuer son projet d'écriture « jusqu'à rejoindre celles qu'[elle] n'ose pas lire » (P 18).

Le livre entier se poursuit sur les mêmes thèmes de l'enfance, du père et de la mère, de la prostitution et de la mort. Ils reviennent de manière circulaire, comme une lamentation lancinante écrite selon des associations d'idées à la manière de la psychanalyse. La narratrice est d'ailleurs sur le divan de son psychanalyste, elle poursuit son analyse en parallèle de ses études de psychologie et de son activité d'escorte. « [D]u lit au divan et du client au psychanalyste, c'est presque pareil, » les hommes qui conditionnent sa vie ont tous la même position de voyeur : le psychanalyste « voyeur qui voit malgré lui » (P 53) ; les clients qui la désirent et la consomment en tant qu'objet d'apparence de la féminité, le chirurgien qui modifie sa poitrine et ses lèvres pour correspondre au culte de la beauté, les professeurs d'université qui la lisent et la scrutent. Les hommes sont interchangeable, ils représentent le regard qui suit les femmes partout et les surveille autant qu'il les désire.

Le père en particulier, avec le regard de Dieu, continue de surveiller la narratrice une fois qu'elle déménage de la campagne pour s'installer en ville, il place des crucifix dans toutes les pièces de son appartement pour mieux assurer son regard : « si mon père a posé des crucifix sur les murs de mon appartement, c'était surtout pour continuer à assurer une surveillance sur moi et informer les visiteurs de sa présence, rien ne sera dit sans que j'entende, rien ne sera fait sans que je voie » (P 13). Le père représente alors tous les hommes, il apprend à la petite fille que le pouvoir patriarcal conditionne le comportement des femmes à travers le regard, la chosification des femmes qui deviennent objet de convoitise et de désir. Le regard du père est aussi réprobateur et moral : c'est un instrument de contrôle qui est peu à peu intériorisé et devient un autocontrôle de soi pour correspondre à l'image de la femme érigée en modèle.

Dès l'enfance, le père inscrit la narratrice dans la lignée des femmes pécheresses en lui disant qu'elle porte en elle « la marque indélébile, » « la morsure du serpent » (P 72). À dix ans elle est déjà héritière du poids de la honte et de la faute pour laquelle il faut qu'elle demande pardon. La religion, ainsi que la loi du père, marquent les filles et les femmes de la faute de leur sexe pour mieux qu'elles se repentent, qu'elles soient soumises à la volonté de l'homme qui lui n'est pas marqué par la faute ; qu'elles soient saintes au lieu d'être putain.

La narratrice se débat avec son obsession d'être la plus belle, celle qu'on ne peut quitter du regard, « l'unique schtroumpfette du village au milieu de ses cent schtroumpfs » (P 43). Elle travaille à être la plus belle et la plus blonde, elle travaille le sexe et la jouissance pour attirer tous les regards. Elle « fait la femme » (P 43-44) en choisissant les vêtements aguicheurs, les poses séductrices, les regards par en dessous. Elle se met en scène pour incarner cette figure de la femme désirée et dont on ne peut se passer, parce que si la jeunesse lui échappe, si les rides et la laideur la rattrapent, que sera-t-elle alors ? Comment se définir en tant que femme, en tant que sujet-femme de ce monde si on n'attire plus les regards et si on n'est plus désirée ? À la recherche d'une existence, d'un soi au-delà de l'apparence, Arcan se confronte à une impossibilité, un vide auquel elle ne peut remédier. Au-delà de l'apparence et du carcan de la beauté qui enferme les femmes dans une injonction de mise en scène de soi, il n'y a que la mort comme ultime délivrance et échappatoire.

La mort est récurrente dans *Putain*, c'est le point de départ de la narratrice qui adopte le nom de sa sœur morte car « c'est sa mort qui [lui] a donné la vie » ; ses parents ne voulaient qu'un seul enfant (P 12). Elle incarne la mort comme point de départ, comme si elle était damnée depuis la naissance, marquée, blessée, en écho à ce que son père lui inculque. La mère, l'origine maternelle, est également cadavérique, elle agit comme « une larve » (36) allongée toute la journée dans son lit sans être animée par rien. La narratrice veut couper les ponts avec cette origine en devenant putain, désirable, belle, en restant jeune et sans rides. Malheureusement elle tombe dans un autre cercle vicieux morbide où les hommes clients la ramènent à son état de poupée sans vie, de larve allongée dans un lit pour la plupart de la journée. Elle interprète la passivité et le malheur de sa mère par l'absence de désir de son père, et ainsi en conclut que sans le regard des hommes, les femmes ne sont plus rien. Et pourtant, dans cette nouvelle vie loin de la rigidité des religieuses elles aussi appelées mères, loin de la dévotion du père, loin de la mollesse de la mère, la narratrice ne se sent toujours pas vivante.

Paradoxalement, c'est le travail de putain qui anime le corps de la narratrice et non la vie : « Et ce n'est pas ma vie qui m'anime, c'est celle des autres, toujours, chaque fois que mon corps se met en mouvement, un autre l'a ordonné, l'a secoué » (P 20). Cette image fait écho aux RealDolls évoquées par Delvaux, ces poupées sexuelles grandeur nature qui représentent l'idéal féminin dans sa peau lisse, ses seins gonflés, ses lèvres et sexe offerts, ainsi que son inertie. Un utilisateur décrit comment la poupée prend vie sous ses secousses, et que c'est ainsi semblable à

un rapport sexuel avec une « vraie » femme (Delvaux 54). La poupée est le modèle féminin idéal d'autant plus qu'elle est inanimée, l'homme lui donne vie avec son désir, avec son sexe, et pour le reste du temps elle peut rester ornementale. Belle à regarder. Pour aller jusqu'au bout de l'image, le désir masculin pour les femmes idéales, retouchées, maquillées, refaites et parfaites, est un désir nécrophile pour des femmes creuses, des femmes-poupées qui n'ont ni existence ni subjectivité. Des femmes qui ne parlent pas et qui se laissent animer par le désir de l'homme.

Nelly Arcan semble toucher à cette mort au quotidien puisqu'elle la ramène à son existence comme point de départ, comme activité principale, et comme objectif dans le suicide. Depuis *Putain*, le suicide est présent dans toutes les œuvres d'Arcan en tant que désir de délivrance, mais aussi en tant qu'excès de rage pour montrer à tous ces voyeurs, tous ces consommateurs et consommatrices de la chair de femme, le ressenti d'être une fille selon les modèles des magazines. Le vrai visage des filles en série est blessé, meurtri, démuné de sens d'existence, marqué de cicatrices : « je dévoilerais mes coutures de poupée qu'on a jetée en bas du lit même si ce n'est pas le moment, je me tuerai devant vous au bout d'une corde, je ferai de ma mort une affiche qui se multipliera sur les murs » (P 87). La poupée en tant que modèle féminin idéal se décharne, l'image se défait sous les mo[r]ts d'Arcan qui renvoie au lecteur et à toute la sphère publique ce reflet insupportable de ce que la société de consommation et les discours sur la beauté font aux femmes. Et c'est peut-être ce qui a été le plus scandaleux de toute son existence médiatique : elle a osé mettre en évidence l'impossibilité d'être cette femme parfaite qui apparaît sur les écrans, cette femme-image, cette poupée ornementale créée par les lumières des projecteurs, encensée par les médias et les normes de beauté. La poupée qui parle n'est plus vraiment une poupée. En prenant la parole, Arcan déroge à la règle, dérange le système et provoque un malaise, comme nous l'analyserons en plus de détails dans la deuxième partie. Elle met en mot une déconstruction de son identité, elle défait les coutures de l'oppression des femmes.

L'oppression du nœud résume pour la narratrice de *Putain* les forces à l'œuvre dans sa parole et son écriture :

Ce dont je devais venir à bout n'a fait que prendre plus de force à mesure que j'écrivais, ce qui devait **se dénouer** s'est resserré toujours plus jusqu'à ce que **le nœud** prenne toute la place, **nœud** duquel a émergé toute la matière première de mon écriture, inépuisable et aliénée, ma lutte pour survivre entre une mère qui dort et un père qui attend la fin du monde (P 17, je souligne)

Barbara Havercroft fait un intéressant parallèle entre les nœuds évoqués par Nelly Arcan et ceux de France Théoret, théoricienne et écrivaine féministe depuis les années 1970 au Québec. Les deux auteures parlent de la même tension autour du cou qui empêche de respirer et de parler, la même oppression des femmes selon les contraintes de la beauté, selon l'assujettissement des femmes. Havercroft voit en l'écriture du nœud une tentative de le défaire car en mettant en mot les répressions vécues par le sujet, ce dernier a une possibilité d'agentivité—de prise de pouvoir sur le monde autour de lui. La résistance se met en place dans la manière cyclique de répéter, notamment dans *Putain*, la chosification de soi, la douleur d'exister, la mise en scène de la féminité tout en démontrant la conscience de l'impossibilité d'atteindre le modèle féminin idéalisé. « To express awareness of this repetitive cycle, to be conscious of the emptiness of this relentless pursuit of physical perfection, is already to act critically, to perform a repetition, but with a variation » (Havercroft 225).

La répétition avec variation argumentée par Butler trouve sa place ici puisque le texte d'Arcan apporte un commentaire sur le carcan de la beauté, dénonce son caractère creux et mortifère : l'objet du désir des hommes devient sujet-agent agissant sur la représentation nocive des femmes. Le rôle s'inverse. L'acte d'écriture permet une prise de pouvoir discursive, « a form of discursive agency, » (Havercroft 213) en agissant sur le sens des mots et des discours pour les modifier, les ajuster, les critiquer. Ni putain ni sainte, le sujet féminin s'identifie alors selon ses propres termes, se dote d'une agentivité à travers l'écriture et la parole.

La quête d'agentivité se poursuit dans *Folle*, récit qui joue sur le double de l'auteure/narratrice car elles portent le même nom, et ainsi sur les complexités de l'image de soi et de ce qui reste de l'identité quand on brise cette image. *Folle* met en lumière la folie qu'implique la mise en scène de la féminité impossible.

2. *Folle* : L'hystérique avortée

Nommée Nelly et ayant récemment publié un livre à succès, la narratrice de *Folle* se rapproche fortement du personnage médiatique de l'auteure. C'est la seule œuvre d'Arcan qui correspond à la définition stricte de l'autofiction de Jacques Lecarme selon laquelle les identités de l'auteure, de la narratrice et de la protagoniste doivent être équivalentes (Smart).³⁹ Le risque

³⁹ Serge Doubrovsky, le premier à utiliser le terme autofiction pour qualifier son œuvre *Fils* en 1977, accordait plus de souplesse à la définition, comme de nombreux universitaires qui incluent les textes fictionnels qui contiennent un

pris par Arcan d'écrire une autofiction à la première personne où le « je » correspond à « Nelly », bien que ce dernier soit un nom de plume, crée un texte particulièrement intime et empreint d'une vulnérabilité à fleur de mots.

Dans *Folle*, l'auteure semble avoir poussé jusqu'au bout la hantise et le désir de la mort en écrivant une lettre destinée à l'amoureux après la rupture, la veille du suicide de la narratrice. Les lecteurs lisent donc la lettre après son suicide, des mots énoncés d'entre les morts, mais évidemment, nous ne l'apprenons qu'à la fin du récit. Le procédé d'écriture de « l'enfermement » (Smart 373) utilisé pour *Putain* caractérisé par la répétition cyclique des mêmes thèmes se retrouve dans *Folle* et son univers réduit au couple pendant les mois de passion ainsi que le repli sur soi que la rupture provoque et qui mène à questionner chaque action et son importance sur les raisons de la rupture. Cet enfermement est particulièrement axé sur la folie et la paranoïa qu'il provoque/invoque et le titre anglais *Hysteria* rappelle que cette folie est induite par un ordre symbolique patriarcal qui réprime le corps et la sensibilité féminins.

La forme du récit est moins lancinante et fragmentée que pour *Putain*, mais le rythme des mots est toujours basé sur les associations d'idées plutôt que la chronologie. Les lieux de rencontre et de vie ensemble résument déjà un espace limité à quelques bars, le chalet dans les cantons de l'Est, l'appartement de l'amant, et au final, l'appartement de la narratrice à Montréal. La narratrice s'y enferme après la rupture et laisse la solitude remplacer la présence de l'autre. Elle entretient un univers qui tourne autour des souvenirs, des séries télé et films qu'il aimait, des sites pornographiques qu'il consultait.

Le récit raconte la folie de tomber éperdument amoureuse, d'être jalouse de toutes les autres femmes passées et futures, d'accepter de faire l'actrice pornographique pour plaire à son partenaire, et finalement ne plus être aimée. C'est aussi l'expérience de l'avortement après avoir secrètement arrêté la pilule. Le corps prend une place première dans le récit, autant dans sa mise en scène pour correspondre à un idéal féminin que dans les rapports physiques entre les amants. Au début de la relation, les moments de jouissance racontés par la narratrice semblaient auparavant impossibles étant donné son état de fille-poupée, prostituée, célébrité donnée au monde pour être désirée et non pour jouir. La rencontre avec cet homme est libératrice.

élément de la vie réelle de l'auteur de façon reconnaissable pour le public (même nom d'auteur et de narrateur, faits vécus connus du public, etc.) (Smart).

Pendant le temps de la relation passionnée, elle « a crié de plaisir sans mentir » pour la première fois de sa vie, ce qu'elle s'empresse de réprimer, de rapprocher à de l'humiliation (*F* 37). Arcan met en lumière à quel point son corps de femme est contraint à cette sexualité codifiée, ce qui rappelle les critiques féministes des années 1970 sur la restriction du plaisir sexuel/sensuel féminin selon l'ordre symbolique phallique qui délimite la sexualité autour de l'excitation et de la décharge masculine.⁴⁰ Elle se retrouve honteuse dans sa jouissance pour avoir trop montré de sa vulnérabilité, pour avoir manqué de retenue : les magazines féminins conseillent de résister aux désirs des hommes, surtout au début de la relation, pour être plus difficile à obtenir, pour susciter le désir et non accorder la satisfaction immédiate, pour les garder plus longtemps, les piéger peut-être. Cependant, elle succombe à l'amour qu'elle ressent, elle se laisse plonger dans le plaisir qui lui permet de combler ce vide d'existence décrit dans *Putain*, elle a « l'impression de quitter son [s]on corps » comme si elle trouvait une raison d'être située au-delà du corps et de la matérialité, au-delà de la mise-en-scène du quotidien (*F* 39). Elle transgresse l'injonction de rester muette et désirable en devenant désirante et jouissante.

Andrea King rapproche à juste titre la codification de la jouissance féminine au musèlement des femmes : dans une société où les rapports sexuels sont conditionnés par la jouissance des hommes—qui en détermine le commencement, la fin et la raison—et l'acte de pénétration, la jouissance des femmes est ignorée ainsi que leur voix, leurs cris, leur expression. Sans exploration du corps et de son plaisir, l'individu est rendu muet, sans possibilité de se connaître soi-même et de développer ses désirs ou sa personnalité. « Les femmes perdent leur jouissance, leur capacité et volonté de s'exprimer, par cette mutilation [clitoridectomie] au niveau symbolique et littéral » (45).

Le rire de la Méduse de Cixous est un des textes qui dénonce dès les années 1970 le musèlement des femmes de pair avec la censure de leur corps « pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel » (37). L'ordre phallogocentrique, terme de Jacques Derrida, exclut les femmes de l'universel, du langage, des canons littéraires de la même manière qu'il définit le corps féminin selon un manque phallique, une absence, un corps-continent noir effrayant et monstrueux. Les femmes elles-mêmes font l'expérience de ce corps rendu étranger « surprise[s] et horrifiée[s] par le remue-ménage fantastique de [leurs] pulsions » et s'accusent d'être « monstrueuse[s] » tant le discours énonçant qu'« une femme bien réglée, normale, est d'un

⁴⁰ Par exemple, *Le corps lesbien* de Monique Wittig ou *Ce sexe qui n'en est pas un* de Luce Irigaray.

calme... divin » (39) est implanté dans nos comportements à tous et toutes. « À censurer le corps on censure du même coup le souffle, la parole » (45) ; à partir du corps, de l'expérience de sa jouissance, de ses sens, « d'une envie de se vivre dedans, une envie de ventre, de la langue, du sang » (64) l'écriture féminine naît. Nelly Arcan est héritière⁴¹ de cette révolte écrivaine sans en adopter les termes ou le style expérimental, elle écrit depuis le corps l'étouffement et la libération du féminin.

La prise de parole c'est la prise *du corps*. L'écriture permet l'inscription de soi, du corps, des sens, dans le langage et donc dans le monde, elle permet même de changer les structures, l'ordre symbolique à travers le travail de l'écriture et du langage : « l'écriture *est la possibilité même du changement*, l'espace d'où peut s'élancer une pensée subversive, le mouvement avant-coureur d'une transformation des structures sociales et culturelles » (Cixous 43-44.) L'écriture est un outil de libération, de lutte pour l'érosion du système de domination en place. « Un texte féminin ne peut pas ne pas être plus que subversif » tant il soulève « la croûte » (59) écrasante et figée de la norme installée, de la pensée universelle basée sur l'*un*, du phallogocentrisme.

Après *Putain* qui avait donné la parole à la prostituée, rendu la parole aux femmes les plus muselées et articulé la subjectivité féminine au sein de rapports sexuels rémunérés, *Folle* exprime la jouissance comme une appropriation du corps féminin, une renaissance de la femme à travers l'écrivaine, la mise au monde du mot sur la place publique. La femme qui jouit est aussi celle qui crie, qui prend son souffle : elle fait des vagues, du bruit. Elle fait scandale. La parole féminine est toujours déjà scandaleuse dans la sphère publique car elle défie les discours socio-culturels sur les femmes et leur absence normalisée des sphères de la représentation (sauf en tant qu'image érotisée) ou de prises de décision politiques. *Folle* s'empresse d'ailleurs de revenir à la folie pour caractériser les actions de cette figure féminine vocale et désirante : la jouissance n'est qu'un court passage de libération vite rattrapé par l'étouffement quotidien de ne pas réussir à prendre racine dans la vie, de ne pas se contenter du présent état des relations de pouvoir entre hommes et femmes, d'accompagner l'anéantissement du féminin sans relâche qui définit l'ordre symbolique.

⁴¹ Evelyne Ledoux-Beaugrand parle de l'héritage féministe que l'on peut trouver chez les auteures contemporaines qui ne s'assimilent pas à un mouvement féministe mais qui abordent des thèmes et des questions qui contribuent à une critique et une pensée féministe contemporaine. La posture d'héritière implique de faire un tri dans les éléments reçus d'une génération précédente et de faire sien ce qu'il en reste. Voir *Imaginaires de la filiation. Héritages et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*.

La folie c'est d'être crue folle par la colocataire de l'amant qui surprend Nelly dans ses tiroirs en train de chercher des preuves de leur potentielle trahison, c'est d'avoir prévu de se suicider le jour de ses trente ans à l'âge de quinze ans, c'est de refuser avec rage de se regarder à la télévision ou de lire les critiques à propos de son livre parce qu'on ne peut pas y contrôler son image. La narratrice parle de la folie en tant qu'éléments du quotidien qui se font passer pour autre chose, elle est là en permanence et fait partie de la mise-en-scène de soi : « la folie sait ne se dévoiler qu'une fois trop tard et passer pour un trait de caractère ou même une stratégie de séduction, elle sait donner à la mort les attraits de Lolita » (F 53). En rappelant que l'image de la fille poupée séductrice est déjà morte, la narratrice énonce que la mise en scène de la féminité à laquelle elle se soumet depuis son adolescence est empreinte de folie, voire même, c'est là que se trouve la folie de toutes les femmes.

Traduit par *Hysteric* en anglais, *Folle* rappelle qu'on associe premièrement les termes folle et hystérique aux femmes. Si les femmes, dans l'opposition binaire essentialiste, sont associées aux émotions, au monde du sensible et non à la raison, il n'y a qu'un pas pour qu'elles soient intrinsèquement irrationnelles et potentiellement folles. Les sorcières, possédées et hystériques rappellent l'horreur du corps féminin qui, en donnant naissance, en saignant chaque mois, équivaut à une créature qui sort de l'ordre symbolique (masculin) (Cixous et Clément 8). Hors de la réalité, en excès par rapport à leurs émotions, les femmes en font trop et doivent être contrôlées, médicamentées avec des « calmants » (F 68), cadrées pour revenir à un équilibre. L'équilibre ressemble alors à un statu quo où les femmes sont silencieuses, où on n'entend ni leur rage ni leur peine, où elles sont calmes et prennent soin des autres.

L'excès de Nelly-narratrice est particulièrement mis en évidence dans la scène après l'avortement où elle décide de récupérer dans un bol en verre les restes de sang évacués par son corps trois jours plus tard. Elle y cherche « la petite ouate » censée représenter une partie de l'embryon qui aurait été plus fort et résisté à l'intervention, les traces d'une vie prolongée de l'amoureux, à pleines mains et sur une planche à pain (F 80-81). Cette substance rouge prend la forme d'une catharsis, la narratrice plonge au plus profond d'une matière entre la vie et la mort, qui contient les deux à la fois. Elle y cherche sa vie, celle de son amant, et une autre vie qui aurait pu être mais dont elle n'aurait jamais voulu—principalement parce qu'elle avait déjà programmé sa propre mort. Cette « viande » qu'elle « aurai[t] mangée » si elle « avai[t] été un peu plus folle » (81) représente un excès de son corps qu'elle ne pensait pas si fertile étant donné l'absence de futur

qu'elle se prédit depuis l'adolescence, ainsi que l'impossibilité pour sa tante de lire son avenir dans ses cartes de tarots, un excès de vie qui l'interroge et qui provoque une curiosité intense.

La scène peut provoquer de la répulsion et une justification pour nommer la narratrice folle : elle semble obsessionnelle et dérangée, incapable d'accepter la rupture amoureuse, et particulièrement fascinée par la mort. Cependant, l'écriture de la scène complique cette définition de la folie en prenant le temps de décrire le questionnement de la narratrice et son cheminement de pensée. Elle reprend possession de son corps, ce que la procédure de l'avortement lui enlève, et elle explore son fonctionnement de la façon la plus brute et totale qui soit. En créant son propre rituel post-accouchement/avortement, elle touche la réalité de son corps et de la mort, ce qui semble lui apporter un semblant de compréhension. Elle commence à haïr cet homme qui l'a quittée et ainsi se sépare de l'identité fusionnelle qu'ils avaient créée en étant ensemble. La scène démontre qu'un acte de folie féminine est aussi un processus de guérison et une source de compréhension de soi que seule la folie, ou l'acte en excès, permet.

En fouillant dans les déchets, elle cherche quelque chose qu'elle y a perdu, comme quand une bague ou un couteau s'est retrouvé dans les épluchures d'oignons, elle y cherche l'amant perdu ainsi que la vie qu'il lui a insufflée en sachant déjà qu'elle ne les trouvera pas. Elle joue « au pendu » et au « tic tac toe » (81), elle donne un autre sens à la perte et à la mort dans le jeu, ce qui semble à la fois inapproprié et libérateur. Elle joue avec la mort, comme pour la défier. Ou bien pour resserrer leurs liens, Nelly qui a toujours été près de la mort en étant poupée.

L'histoire de l'hystérie ou plutôt des femmes hystériques remonte aux cas d'études des docteurs Sigmund Freud et Josef Breuer au milieu du dix-neuvième siècle. Le premier cas, que Freud ne rencontrera jamais, est nommé Anna O., en réalité Bertha Pappenheim, qui a souffert de paralysie partielle, de perte de langage, d'appétit, et d'une grande dépression lorsqu'elle était aux soins de son père mourant. Dianne Hunter revient sur Pappenheim dans le cadre d'une lecture féministe de son traitement : en présence du Dr. Breuer qui pratiquera des séances d'hypnose avec elle, Bertha parviendra à exprimer sa répression en tant que femme intellectuelle et brillante assignée à l'espace du foyer et aux soins des autres sans aucune possibilité de nourrir son intellect une fois sortie de l'école.

Dans son affliction, elle ne parvient plus à utiliser sa langue native, l'allemand, et s'exprime alors dans les autres langues qu'elle maîtrise ; l'italien, le français et l'anglais, ou invente une nouvelle syntaxe, mélange les langues et les règles de grammaire. Elle met également son corps

en scène, elle crie et gesticule, ses paralysies arrivent à des moments de grandes détresses psychologiques, notamment le sentiment de culpabilité vis-à-vis de son père qu'elle ne veut pas soigner mais envers qui elle a un devoir de fille.

Selon les analyses psychanalytiques de Freud et Breuer, elle s'est soignée elle-même en trouvant des moyens de catharsis de son mal : en régressant à un état d'avant la parole et en refusant la langue qui symbolise l'ordre du monde, en mettant en scène ses symptômes pour trouver un moyen de les verbaliser, elle remonte à l'origine du traumatisme et crée un environnement de subjectivité propre hors de/avant la répression que les codes et normes de la société lui imposent. « She restaged the origins of her symptoms in order to undo them. This is ritual as catharsis. » (Hunter 268) En utilisant l'association libre, pratique qui a influencé dès lors la psychanalyse, Pappenheim a pu articuler sa détresse psychologique, ses traumatismes et la répression patriarcale de son environnement pour se délivrer de ses symptômes. L'hystérie, loin de l'image négative et dérogatoire de la folle paralysée, est alors une forme d'expression du corps à travers les gestes et le langage dans le but d'exprimer une détresse et une souffrance pour en sortir : dans le but de devenir agent, d'agir sur le monde autour, voire sur les conditions de son mal.

L'hystérie, bien que Freud la décèle également chez des hommes, reste majoritairement féminine depuis son origine étymologique grecque « hystera » qui signifie *matrice* et qui a donné *utérus* (*Larousse Médical* 493). Les surréalistes Aragon et Breton la reconnaissaient en tant que « discourse of femininity addressed to patriarchal thought » (cité dans Hunter 272), une expression féminine directement liée à l'oppression patriarcale. Soit, une expression féministe à reconnaître en tant que telle. Evidemment, cela n'a pas empêché le mouvement surréaliste de ne pas y inclure les femmes et de cultiver une image féminine d'objet de désir, mais c'est un autre sujet. Pour revenir à la folie et l'hystérie de la narratrice Nelly, à travers une appropriation féministe de ces termes on parvient à lire un engagement féministe corporel et une agentivité marquée dans les actions les plus extrêmes de la narratrice. Les pulsions paranoïaques ainsi que les désirs morbides mis en scène par la protagoniste d'une part, et formulés dans le langage écrit par la narratrice d'autre part, entraînent une conscientisation des traumatismes inconscients et une catharsis libératrice. La revendication de l'hystérie rappelle les textes féministes des années 1970 ce qui exemplifie à la fois un héritage et peut-être un besoin de répéter ces revendications de la génération précédente car elles n'ont pas encore abouti. Arcan gère son héritage féministe dans l'ère

contemporaine en mettant en lumière son pouvoir libérateur au niveau intime ainsi que les changements au niveau social énoncés à l'époque toujours pas accomplis.

Le passage à l'écriture est crucial dans ce processus tel que le précise Evelyne Ledoux-Beaugrand : « Là où la parole de l'hystérique demeure enfermée dans son corps, retournée contre elle-même dans une mise en scène souffrante venant saboter sa force perturbatrice, l'écriture féminine se déploie vers l'extérieur, vers la sphère publique où elle veut introduire du féminin, du corporel, de l'inconscient » (59). Dans l'espace public, le récit de l'hystérie réappropriée en tant que force perturbatrice, dérangeante, subversive peut inscrire le féminin, le corporel et l'inconscient dans l'imaginaire culturel collectif.

Le corps et l'intime jouent un rôle majeur dans l'hystérie, ainsi que dans la libération de la répression des femmes. C'est le site de l'expression lorsque le langage manque parce qu'il est limité par l'ordre symbolique qui place le masculin en lieu de norme. C'est aussi l'objet du désir qui se transforme en agent, qui prend le contrôle à travers l'agir puis à travers l'écriture. Dans *Folle*, le corps apparaît comme le site au plus près de l'identité, au plus près du soi qui cherche à s'exprimer, c'est aussi le plus vulnérable, comme nous l'avons vu dans notre discussion de la jouissance. La thématique du corps central à l'identité se poursuit dans *À ciel ouvert* où les modifications esthétiques et la jouissance qu'un homme peut en tirer sont poussées jusqu'au bout du viable et du vivant.

3. *À ciel ouvert* : les Barbies, le photographe et le chirurgien

À ciel ouvert est un roman écrit à la troisième personne publié en 2007 dont les dix chapitres oscillent entre la perspective de Julie, réalisatrice de documentaires de société, et Rose, styliste de mode. Julie est connue pour avoir fait scandale en abordant la propriété quasi-pédophile des enfants par leurs parents dans son documentaire « Enfants pour adultes seulement ». Le grand drame de ces deux protagonistes est d'être condamnées à la rivalité pour obtenir le même homme, Charles Nadeau, photographe avec qui Rose travaille. Dès le départ, elles sont assimilées à la même « famille de femmes dédoublées, des affiches » (*A* 15) tant elles sont semblables dans leur obsession de l'esthétique. Toutes les deux refaites par la chirurgie plastique et conformes aux modèles de beauté, voire un peu plus détonantes, sortant du lot ; elles travaillent l'apparence qui se révèle être le seul outil sur lequel elles peuvent avoir un contrôle pour être remarquées et remarquables, désirables et donc exister. Chez ce même homme elles cherchent l'amour et le

réconfort, mais devant son impossibilité à donner cet amour, elles se confortent dans son désir et son regard d'homme qui donne une valeur à ces jeunes femmes.

Les deux filles d'une trentaine d'années correspondent à l'image de la Barbie décrite par Delvaux, elles se ressemblent suffisamment pour faire partie de la même lignée, de la même série. Cependant, elles marquent leur différence par leurs actions et leur voix, elles s'animent, à des moments différents de leurs vies, autrement que purement sous les coups de reins des hommes (comme dans *Putain* (20) ou les *RealDolls* décrites par Delvaux (54)) quand elles parviennent à accéder à une agentivité—qui n'est pas toujours libératrice. À la fin du roman, les deux filles ont considérablement évolué vers une autonomie relative, alors que Charles, le représentant du masculin, tombe dans une spirale névrotique et se suicide. Le masculin se retrouve écrasé, supprimé, alors que les deux instances féminines sont parvenues à s'élever au-dessus de leur attachement à Charles.

La voix des protagonistes se dessine à la troisième personne omnisciente, elles ont chacune un raisonnement développé sur la condition humaine, les relations homme/femme, et leur place dans le monde. Julie exerce un regard critique et acide sur la réalité culturelle autour d'elle, et en particulier sur l'esthétique plastique des femmes. Elle aboutit à la fin du roman à une nouvelle idée de documentaire choc : démontrer comment le « tout montrer » et le « tout voir » de la société de l'image qui satisfait un regard désirant et juge revient à une modification des corps (féminins d'abord) qui les couvre d'un masque, d'un voile de contraintes et de cicatrices qui leur ôte un sens d'existence. Depuis le maquillage, le dessin des muscles par la gym, en passant par les injections de toxine botulique (Botox) pour lisser les rides du visage jusqu'aux implants mammaires, les filles de plus en plus nues et dénudées ne montrent pas leur intimité mais le froid de l'image et de la mort dont elles font l'expérience chaque jour. Un enfermement dans la chair qui s'apparente à une burqa, un voile de contraintes qui recouvre le corps, une « burqa de chair » (A 90).

Rose prend ses distances face au féminin et son fonctionnement depuis le début de sa vie, elle pense que la misère amoureuse découle d'une surpopulation de filles depuis ses sœurs jusqu'aux surplus de filles dans sa région d'origine, le Saguenay, jusqu'aux bars de Montréal. Elle se range du côté des hommes, de leur regard, en habillant les filles mannequins pour les séances de shooting du photographe, elle est en retrait de la mascarade de la mise en scène du féminin tout en y contribuant, en alliée du masculin : « elle arrangeait des femmes pour les photographes, les

vêtements qu'elle leur choisissait ne devaient pas les revêtir mais les déshabiller. Elle était une arrangeuse de chair à faire envier, ou bander » (A 27-28).

À la fin du roman, elle est transformée après une vaginoplastie, opération ultime pour tenter en vain de récupérer l'amour de Charles. Cependant, l'opération lui donne un sentiment d'importance inattendu et une envie d'obtenir bien plus d'hommes que seulement lui. Quand il la rejette, elle se tourne vers la foule d'amis et de voisins rassemblée sur le toit de son immeuble pour s'offrir au public, jupe relevée, à ciel ouvert. Elle a poussé la modification du corps à son paroxysme pour surpasser la masse des filles, devenir l'objet de désir ultime, plus remarquable que les autres, et les écraser enfin par sa supériorité : l'ultime sexe rajeuni à la perfection, rétréci et resserré, sans petites lèvres visibles. Un sexe de petite fille sur une adulte, selon le modèle féminin de la petite fille qui règne dans les magazines et les défilés de mode.⁴²

Charles le photographe, l'œil sur le modèle féminin, n'est pas attiré par ses modèles, ces filles adolescentes natures et vraies. Il a une passion pour les modifications du corps, les implants, les cicatrices, les blessures et les bleus. La personnalité de Charles est moins creusée que celles des deux protagonistes principales, mais on trouve dans son histoire passée une certaine complexité et une folie qui permet de mettre en lumière l'aliénation des hommes par le regard masculin et le règne de l'image. Son père boucher était paranoïaque et croyait que toutes les femmes cherchaient à l'anéantir, en particulier après son divorce. Il les voyait en Amazones dotées d'un œil dans le sexe, un œil féminin qui voit tous les gestes des hommes pour mieux les anéantir, qui les voit venir avant même qu'ils n'approchent.

Charles se faisait enfermer pendant des heures dans la chambrette, une ancienne chambre froide dans la maison, par son père pris de crises paranoïaques. Dans cette pièce, la terreur faisait apparaître dans le noir des morceaux de viande, de la chair offerte dans le noir : « Les morceaux de viande qu'il ne pouvait pas voir lui apparaissaient de façon photographique, détaillée, leur présence se pressait sur la porte de la chambrette » (60). Le traumatisme de la viande, de la folie et des abus du père ont façonné l'œil photographique de Charles qui continue son travail de découpage des corps avec les outils de retouche photo, mais il le fait maintenant depuis la distance

⁴² Delvaux mentionne dans le chapitre dix des *Filles en série* le mannequinat et l'âge des filles de plus en plus jeune pour poser dans les magazines en créant l'illusion « qu'il s'agit d'une femme alors qu'il s'agit en réalité d'une jeune, voire d'une petite fille » (102). De nombreux documentaires sur le mannequinat dénoncent l'embauche de filles trop jeunes et la « sexualisation de l'enfance » qui « participe d'une culture de l'inceste où les rapports parental et sexuel sont confondus » (102).

et l'hygiène de l'écran. Les corps sur papier le rassurent, selon l'analyse de Julie, parce qu'ils sont sans odeur, sans sexe, sans chair, « sublimes mais non bandants » (61). C'est un découpage qu'il maîtrise et contrôle, c'est une prise de pouvoir sur les corps à consommer, corps de femmes comme bouts de viande.

Son goût fétichiste pour les corps modifiés, tranchés et cicatrisés, fait aussi écho au père boucher et au traumatisme de la viande. En passant de Rose à Julie, les corps qu'il désire sont sensiblement les mêmes, il consomme les filles en série qui portent des marques proches de la mort. Il est pris par une haine de soi après ses séances de masturbation devant des images pornographiques de morceaux de corps brutalisés, il cherche alors le réconfort des bras de Rose qui accepte d'être son fétiche. Julie, corps semblable, ne raisonne pas de la même manière et lui renvoie au visage son comportement d'« équarisseur » (156), sa maladie qu'elle ne supporte plus, et pourtant à laquelle elle se plie en se taillant la peau de la poitrine et de l'entre-jambe.

D'un côté, le corps des femmes en tant que viande à consommer et à posséder correspond à l'esthétique des filles en série reproduites en images brillantes et lisses, d'un autre côté, le dégoût qui intervient chez Charles après la satisfaction sexuelle démontre l'aliénation de son traumatisme avec son père, et peut-être du traumatisme de chacun d'être entraîné vers un désir nécrophage des filles. Bien que son fétiche nous apparaisse extrême, il n'est pas si éloigné des politiques de maltraitances du corps féminin « pour être belle ». Les filles cherchent à devenir plastiques, immuablement jeunes et belles, sans le mouvement de la vie qui les anime, ce qui implique que c'est ce que veulent les hommes, que le désir masculin recherche un corps féminin refait, plastique, sans vie. Cependant, ce désir construit que doivent porter les hommes est tout autant destructeur que l'image de la poupée à incarner pour les femmes.

Le désir nécrophage apparaît finalement à Charles, après maints reproches et accusations d'équarrir de la part de Julie, il passe de l'autre côté du miroir. Il n'est plus celui qui regarde mais celui qui est regardé, il est pris de honte et de dégoût, jugé par lui-même de désirer la blessure sur le corps de Julie. Il prend de plus en plus de recul sur la chair, les peaux, les images, et tombe dans une folie de voix qui lui parlent et qui le guident à sa mort—peut-être aussi à sa libération.

Le regard omnipotent et omniprésent des appareils photo, des caméras, du public, des hommes conditionne la vie des personnages. Charles et Rose mettent en scène et photographient des modèles de mode selon une esthétique de beauté préétablie, un regard dit masculin qui préfère les corps des jeunes filles minces et enfantins, qui érotise le corps féminin pour être consommé en

images. Julie travaille aussi autour du regard en tant que documentariste, elle offre un commentaire sur la société, ses modèles esthétiques et ses attitudes envers les enfants. Elle recherche le succès, le choc médiatique qui lui apporte un public plus vaste. Changer le monde n'est plus son objectif principal tant le monde a « la tête dure même dans les bouleversements, il ne se cass[e] jamais tout à fait, même s'il par[t] dans tous les sens » (A 10). Le scandale du documentaire sur les enfants, dans le roman, n'a pas réussi à bouleverser l'ordre établi ni les lois non-écrites des rapports de domination homme/femme, adulte/enfant, institutions/individus en marge.

Le comportement des femmes autant que la société de l'image dépendent de ce regard dit masculin sur le corps féminin qui construit la subjectivité femme, et mène également à l'aliénation des hommes dans une conception très restreinte du désir et de l'autre. Le désir naît chez l'homme et c'est ce regard désirant qui façonne la subjectivité des femmes, ce qui place l'individu homme en position de supériorité, de domination, et d'aliénation au sein de ce système malsain.

Qu'il soit père, amant ou Dieu-le-père, l'homme met au monde les femmes, il leur donne la vie en tant que norme universelle, base essentielle de l'humain. Dans le récit, Charles « [a] donné naissance » à Rose quand il la choisit elle, la styliste, l'assistante, « parmi les modèles » (28). De la même manière, Julie qui était « une femme tuée par l'amour » (37) après une relation tumultueuse, revient à la vie avec Charles qui lui redonne l'envie, le désir : « L'amour de Charles avait recomposé la capacité à aimer de Julie, qui s'en était trouvée exhumée, puis réanimée » (136). La construction de l'identité et de la subjectivité féminines à travers le masculin—son regard et surtout son désir—fait écho à la critique de Luce Irigaray sur la construction de la connaissance universelle à partir d'une norme masculine, notamment dans *Parler n'est jamais neutre*, et la possibilité d'ouvrir le langage pour sortir de ce système de pensée réducteur et destructeur.

Irigaray explique que le masculin, qui se sépare de la mère et du féminin pour fonder son identité sexuelle dans la différence, impose alors la norme de la séparation et du masculin aux femmes : elles ne prennent pas pour modèle Dieu-la-mère car elle n'existe pas, elles se séparent de l'origine qu'elles portent pourtant potentiellement dans leur corps pour adopter les normes du regard et du désir et fonder une identité sexuelle. La « soumission radicale au monde phallique masculin » laisse les femmes « mutiques » ou les réduit « au mimétisme, seul langage ou silence qui leur soit permis dans cet ordre discursif » (Irigaray 287).

L'ordre symbolique de l'« universel » basé sur le masculin ne permet pas d'espace aux femmes en tant que subjectivités propres à elles-mêmes sans comparaison au corps masculin par

rapport auxquels elles ont un « manque », une absence. Pour qu'elles soient individus à part entière, il faudrait que les femmes puissent étendre l'ordre symbolique, étirer le langage et les conceptions culturelles du féminin pour se faire une place :

Les femmes n'ont pas à se distinguer, *comme* l'homme, de la mère-nature qui les a produites : elles peuvent demeurer en affection avec elle, voire s'identifier à elle, sans perte de leur identité sexuelle. Ce qui leur permettrait, n'était l'autorité du principe d'identité à soi édicté par l'homme, d'entrer *autrement* dans l'univers du dire, d'élaborer *différemment* l'édifice du langage, le reliant à la matière première selon un monde de parole encore inédit. (Irigaray 284, italiques dans l'original)

À travers ce mimétisme se forme la compétition avec les autres femmes. La haine envers les autres femmes—les rivales absolues à anéantir—et surtout la haine de soi, la haine de cette impossibilité à construire une identité propre à soi tant qu'on s'inscrit et se fait absorber dans l'ordre symbolique. Le personnage de Rose personnifie la haine des femmes car elles sont « trop nombreuses pour les hommes » (27), elles écrasent le monde. On comprend vite que cette haine vient de la reproduction des rapports hommes/femmes qui rend ces filles inévitablement malheureuses, en compétition les unes avec les autres pour le désir des hommes ; un surplus qui étouffe.

C'était une haine pour les fillettes, les bébés filles qui se multipliaient autour d'elle [...]. Des grappes de petites filles dans lesquelles elle se voyait avec ses sœurs, dans lesquelles se reproduisait le fléau du manque d'hommes. Mais cette haine qu'elle éprouvait pour les jeunes générations de filles, qui allaient perpétuer la tension de leur disproportion numérique, tension de la compétition entre elles, n'était rien comparé à la pitié qu'elle s'inspirait elle-même [...]. (À 44)

Dans cette interminable reproduction du féminin envahissant, elle se déteste elle-même de faire partie de cette masse de malheureuses qui n'obtiendront jamais l'amour de l'homme tant attendu, le regard qui donne toute l'existence, puisqu'elles sont trop nombreuses pour l'obtenir toutes.

Le désir et le plaisir féminins, pourtant sources de pouvoir et de libération, sont eux aussi muselés et conditionnés. Pour Rose, c'est le désir masculin qui provoque une envie pour les femmes :

le sexe des hommes n'était pas matière à érection pour les femmes, [...] c'était au contraire le sexe des hommes qui était une loupe qu'ils promenaient sur le corps

des femmes pour en connaître le grain, et qu'ensuite seulement venait l'érection des femmes, au contact de la loupe, dans laquelle elles se contemplaient elles-mêmes.
(A 39)

Le système de connaissance qui prend pour base le regard et le plaisir masculin réduit le désir sexuel féminin à la consommation de sa propre image. Le corps masculin n'est pas érigé en objet de désir comme celui des femmes, seul le corps féminin est source de désir sexuel à travers le regard de l'homme. Le texte d'Arcan met en mots de manière directe et crue les effets du phallogocentrisme sur l'expérience sexuelle au féminin et amorce ainsi une critique sociale sur les rapports de pouvoir inscrits dans l'idéologie. L'omniprésence de corps féminins érotisés dans la sphère publique est telle qu'on finit par accepter le message du corps marchandise en tant que phénomène inné—soi-disant provenant de la nature humaine—impossible à réprimer ou à combattre.

Suivant la même logique, les femmes se consomment elles-mêmes autant qu'elles consomment les autres femmes et finissent par s'anéantir. Elles ne sont plus que carapaces érotisées, peaux revêtues par des illusions d'être humain : des « burqas de chair » (185), des « femmes-vulves » (90), des « chattes intégrales » (142). On en revient à l'articulation de Martine Delvaux des filles en série qui sont laissées sans vie en suivant les codes et les normes de la mode, des attentes du féminin sexy et muet, de la prise de la pose pour être (belles, photogéniques, désirables). Elles deviennent des sexes au complet, tout sur leur corps rappelle le sexe pornographique, comme une entrée vers leur intimité et leurs profondeurs. Des poupées offertes. Seulement, cette ouverture à travers l'esthétique de l'image est en fait une cage, un piège qui se referme sur les femmes et les y enferme pour de bon : « C'était un voile à la fois transparent et mensonger qui niait une vérité physique qu'il prétendait pourtant exposer à tout vent, qui mettait à la place de la vraie peau une peau sans failles, étanche, inaltérable, une cage » (A 90).

Comment se mouvoir, s'animer en tant que poupée dans la cage ? Une fois cette présentation du féminin restreint et révélé à travers la loupe du masculin, les personnages de Nelly Arcan prennent une dimension plus complexe. Même si leur contexte socio-culturel immobilise l'image du féminin, Rose et Julie parviennent à une agentivité, une prise de pouvoir et de parole à travers l'hybridité. Elles prennent toutes deux des traits masculins : Rose est complice du masculin derrière l'appareil photo, elle assiste le découpage des corps attirants pour l'image, elle apprête les filles modèles, elle a développé un œil pour les traits remarquables, elle a adopté le regard

masculin. Elle préfère d'ailleurs se ranger du côté des hommes, de ceux qui ont le désir et le pouvoir, qui placent le désir dans les corps. Julie est une femme phallique qui bande ses muscles « effrontément » (À 53), et dont « la fermeté » du corps attire (54). Elle est aussi masculine dans le sens où elle n'est pas disponible, chaleureuse, invitante comme les filles qui plaisent : « C'est une femme froide vue de loin. C'est aussi une femme qui reste froide, une fois assise sur une terrasse ». (36) Elle sculpte son corps pour être visible et remarquable mais ne joue pas le jeu de la féminité jusqu'au bout, elle applique une variation à la répétition pour trouver une source d'agentivité.

Les figures féminines phalliques, masculines ou assistantes du masculin ont une agentivité particulière : même si elles n'envisagent pas de renverser le système patriarcal, la loi du père ou l'ordre symbolique qui placent le pouvoir dans le masculin, elles ont réussi à développer des stratégies pour contrebalancer leur oppression et survivre dans un monde qui veut leur peau. Elles sont résistantes en s'accommodant du système en place, bien consciente qu'elles ne peuvent le vaincre, mais elles peuvent avoir un certain contrôle sur la façon dont le système les anéantira. Rose dit elle-même qu'elle ne peut échapper à son manque d'existence, son malheur, et que donc elle doit accompagner ce qui l'étouffe pour en terminer une fois pour toutes : « il fallait qu'elle pose ses propres mains sur l'étau pour l'aider à se resserrer davantage, il fallait qu'elle donne un coup de main à ce qui l'étouffait » (À 44).

En écho aux amazones mentionnées plus haut dans la folie du père de Charles, les femmes hybrides ont un pouvoir qui échappe aux rapports traditionnels hommes/femmes, elles contiennent une force qui sort des codes de séduction hétérosexuels *mainstream*—elles sont effrayantes, froides, ne donnent pas envie. Elles défient le désir masculin tout-puissant. Ces figures féminines de la différence mettent en évidence que le moule unique des filles en série peut finalement produire une grande diversité de femmes, et une résistance potentielle à leur anéantissement. Arcan ne cherche pas à briser le moule, à partir en guerre contre le système des corps à consommer ; ce système est omniprésent et omnipotent. Cependant, elle crée dans son écriture des espaces discursifs où le féminin est résistant ce qui contribue à la représentation d'une agentivité féminine potentielle au sein-même des filles en série.

L'écriture d'Arcan fait ressortir l'enfermement, la puissance des lois établies et inaliénables qui font tourner le monde, qui fondent l'existence sur des inégalités profondes et des rapports de pouvoir de domination des marges, des hors-normes—des hors-hommes. Ces lois font écho à la

construction culturelle des rôles genrés dans l'espace public comme le privé, ou le contrôle médical des corps féminins hystériques, hormonalisés, calmés aux médicaments, ou encore à la modification de la subjectivité au sein d'une ère médiatique de la visibilité qui enjoint le tout voir et le tout montrer de l'intime. D'ailleurs, l'écriture d'Arcan fait des remous dans l'espace public et s'avère une source d'agentivité importante pour l'auteure et la représentation au féminin en mettant une lumière sur les zones d'ombre des modèles féminins inatteignables.

De l'hybridité des femmes phalliques aux déesses et amazones, les femmes sont multipliées en autant de figures de pouvoir et de singularité, sorties d'un même moule qui laisse pourtant présumer que toutes les femmes sont interchangeables. Arcan casse le moule et crée un espace discursif dans lequel des formes féminines différentes peuvent se former. Elle met également en évidence l'aliénation du masculin dans le délire du désir des corps proches de la poupée, proches des cadavres et de la mort. Symboliquement, le masculin, centre des rivalités féminines, est écrasé, disparaît dans la chute du rapport de pouvoir entre Charles, Julie et Rose. Le dénouement est justement une ouverture, un éclatement de l'ordre établi tel qu'on le connaît ; les deux femmes se détachent de leur obsession pour Charles et lui se jette du haut du toit de l'immeuble. Les deux jeunes femmes ont la possibilité, si elles la saisissent, de sortir du schéma de beauté et de dévoilement du corps à tout prix. D'un autre point de vue, c'est Charles qui est libéré de son traumatisme boucher d'enfance, de son exploitation des corps meurtris pour le plaisir qui le ramenait à son propre vide d'existence. Chez Arcan, la mort est aussi un symbole de libération ; peut-être a-t-elle offert à Charles une porte de sortie, une échappatoire au calvaire du quotidien qui se compose de consommation des autres et de soi-même, qui implique une disparition de soi dans les échanges marchands et la décharge sexuelle honteuse.

La fonction libératrice de la mort, ou plutôt du suicide, prend une nouvelle forme dans le dernier roman d'Arcan où la mise en scène de la mort permet une renaissance, un nouveau départ sans ce poids du manque d'existence sur les épaules.

4. *Paradis, clé en main* : la suicidaire sauvée

Le dernier roman de Nelly Arcan met en scène Antoinette Beauchamp, une jeune femme paraplégique après un suicide raté. Elle raconte son quotidien alité, sa relation avec sa mère qui prodigue les soins, son corps dont les jambes et le sexe ne fonctionnent plus, et l'écriture du livre. Elle décide de témoigner de son expérience avec l'entreprise « Paradis, clé en main » qui organise

des suicides en grande pompe pour ceux qui en ont les moyens. La narratrice navigue entre présent et passé, les disputes avec la mère, l'enfance passée à côté de l'envie de vivre, la rencontre avec son oncle Léon qui ressentait le même appel du néant, puis l'expérience de son suicide à travers les tests de l'entreprise qui finira par accepter de mettre en scène son guillotinage—choix d'une mort royale en écho avec son prénom. Antoinette écrit donc ce livre en même temps que nous le lisons, en dictant les mots à son ordinateur qui les projette sur le plafond, son seul univers visuel puisqu'elle refuse de sortir et d'utiliser une chaise roulante.

Le sentiment d'enfermement figure encore une fois dans le roman cette fois sous la forme de la restreinte physique que vit le corps paralysé confiné à son lit et les quatre murs de l'appartement. À ces limitations s'ajoute la visite quotidienne de la mère décrite comme un calvaire, une assise de la domination maternelle sur le corps immobile de l'enfant. Le désir de mort est également vécu comme un enfermement depuis l'enfance, une impossibilité à participer à la vie avec les autres parce que davantage attirée par le néant que par la vie. Elle compare sa vie à un mur qui bloque toute interaction avec l'extérieur et les autres : « toute ma vie ressemble à un mur de brique grise, à une vue offerte sur une absence d'ouverture, sur un manque d'horizon » (73).

Cette pulsion de mort est décrite à maintes reprises dans le texte, on y revient, on y reste, en particulier avec l'histoire de Léon, cet oncle redouté par la mère à cause de sa « mauvaise influence » dûe à son mal de vivre, mais qui parvient pourtant à établir une relation complice avec Antoinette. Il se suicide quand elle a quinze ans en faisant appel aux services de l'entreprise. Elle décrit sa pulsion ainsi : « il ne *pouvait* pas vivre. La vie l'insupportait sans que la vie ne lui ait rien fait. C'est de naissance. C'est dans le sang. Ça se fout de la démocratie et de ce que les gens croient. Ça se réveille le matin et ça ne lâche pas de la journée. Et ça prend toute la place » (27).

Dans ces mots, on retrouve le discours de la narratrice de *Putain* qui prend la mort comme point de départ de son existence, comme un manque de naissance, une impossibilité innée. Le psychiatre de l'entreprise Paradis, clé en main raconte également comment M. Paradis a fondé l'entreprise après le suicide de son fils malgré ses multiples tentatives de le soigner, de comprendre son malheur sans raison : « Ce dont le fils manquait, ce dont vous manquez, enfin je le crains, c'est d'une force vitale, une force de volonté, celle de vouloir, de découvrir, d'aimer, de croire. Une force de propulsion. Le carburant fondamental. C'est l'essentiel sans quoi la vie n'a aucun sens » (99-100).

Pourtant Antoinette n'a plus envie de mourir. Le suicide raté, le rebondissement de la lame de la guillotine sur son cou, a signé la fin de son besoin d'en finir avec la vie : « C'est ce qui m'a sauvée. Je veux dire : l'échec de la procédure. J'ai été 'relaxée', pour autant qu'une femme aux jambes en moins puisse reprendre sa liberté » (38). Arcan met en scène un personnage qui va jusqu'au bout d'elle-même, de son envie de mourir, pour mieux la faire renaître différente. Depuis *Putain*, la mort est synonyme de libération de la torture du quotidien ; cette fois, cette idée est poussée à son paroxysme dans la démarche codifiée et encadrée du suicide auto-commandité—commodité postmoderne du droit d'acheter sa mort qui représente les mécaniques marchandes contemporaines poussées au bout de leur logique néo-libérale du *choix*—et surtout dans l'envie de vivre qui renaît après. La narratrice explique que la mort a eu lieu, elle est revenue d'entre les morts et elle a pu se « départir de ce qu'[elle] étai[t] » et se « redécouvrir dans une autre forme » (151). Après la mort, la démarche de libération se retrouve dans la parole et l'écriture : « Des mots, j'en ai aussi besoin, car ce sont eux désormais, qui me permettent de tenir le coup, ce sont eux qui se substituent à ces jambes mortes qui m'ont ouvert bien des portes par le passé [...] ». (16)

Le fait de pouvoir écrire par la voix, de s'exprimer à deux niveaux dans la parole et l'écriture par le même biais, symbolise dans le parcours d'Arcan une évolution du travail de la parole, du dire ce qui remue l'intérieur, de le projeter sur grand écran sur le mur, celui-là même qui enferme (enferme toujours). Le mur des contraintes, des contacts froids avec l'extérieur, de l'incompréhension de ne pas correspondre au monde, est à la fois à pulvériser, ce qu'Antoinette imaginait accomplir en tant qu'enfant « si [elle] pensait fort à une explosion » (73), mais il est aussi la toile sur laquelle l'écriture se forme. L'expression vocale et écrite revient, sans cesse, au point de répression, à l'origine de l'impossibilité de vivre, à la contrainte, comme l'indiquait Barbara Havercroft dans son analyse de la métaphore du nœud dans les textes de Théoret et d'Arcan. En revenant à l'origine du nœud, au nouage, on peut faire le chemin inverse et le dénouer, se libérer de la contrainte patriarcale et de l'ordre symbolique qui place le masculin au centre. Ce *dé-nouage* est une entreprise de longue haleine qui demande des répétitions, de revenir sur les endroits où le tissu a agrippé la peau, sur le tissage lui-même. L'écriture revient sur la fabrique du monde dans le langage et peut ainsi écartier le nœud de la gorge, desserrer l'emprise, créer un nouvel espace inédit—en écho au « mode de parole encore inédit » évoqué par Irigaray (284)—à partir d'une perspective *autre*, ici au féminin, à partir d'un élargissement des signes pour y laisser entrer les *autres*, les différences.

Le dénouement du récit est une libération et une renaissance où la pulsion de mort, le mur en brique et le néant quotidien font place à l'envie de vivre, de survivre et de remarcher—même en chaise roulante. D'aller vers l'avant, de faire sa trace. La libération qu'offre le dénouement s'articule dans la parole qui est principalement adressée à la mère, en tant que seule interlocutrice faisant face à Antoinette. Les deux femmes se livrent à une danse de reproches et de querelles, un rapport de force tendu entre une fille victime incomprise de son envie de mort et une mère pourvoyeuse de soins par force, inébranlable béquille qui accroche sa fille à la vie par principe, par amour peut-être, par besoin. Les similitudes entre les corps des deux femmes sont répétées ainsi que la présence de soi dans l'autre : « je reconnais mon visage en le sien, mes cheveux en les siens, mes épaules, mes seins inexistantes » (23). La fille lutte contre son origine et sa force aspirante, tout en connaissant à quel point c'est un combat contre soi-même.

Se battre contre une mère, c'est japper à contre-courant, c'est frapper un mur, c'est ouvrir grand la gueule sur sa propre gueule mordue et grande ouverte. Tout ce que je peux faire, c'est me tenir debout, façon de parler, dans l'alternance quotidienne des cris et des pleurs de repentir, dans le cycle rapide des coups de griffes et des caresses comme des pansements sur les coups. C'est cette danse infatigable qui me garde en vie, qui établit une limite entre l'intégrité de mon corps malléable, pâte à modeler, et sa dissolution. Un bouchon sur l'engloutissement dans Dieu la mère sans cheveux blancs. (*Pa* 30-31)

La lutte lui permet de conserver son identité, de délimiter son individualité face à la semblance si forte de la mère cultivée par ses produits de beauté rajeunissants. Elle s'assimile à sa fille au lieu de vieillir telle une femme aux prises du temps. À ce moment du récit, la parole est abondante car utilisée comme une arme, c'est une parole nouée, crispée, entremêlée qui va se transformer à l'annonce de la maladie de la mère.

Fondatrice d'une entreprise de cosmétiques rajeunissants « Face the Truth », la mère—à qui la narratrice ne donne jamais d'autre nom—finit par subir une dégénérescence cellulaire à cause de ses produits de beauté. De façon ironique, la vieillesse et la mort rattrapent le temps perdu et attaquent le corps maternel de façon accélérée. La lutte contre le temps est inutile, la nature se rebiffe et reprend ses droits. Face à la vieillesse de la mère, à ses cheveux qui blanchissent d'un coup et à sa faiblesse visible, Antoinette voit la femme dans le rôle de mère. Les traces de la vie passée et des souffrances apparaissent sur son visage ; la lumière des spots de la visibilité et du

tout voir imposés par l'esthétique de jeunesse éternelle brille moins fort et elle permet de voir les failles et les forces de l'être humain, du corps réel, vécu. La relation entre les deux femmes peut enfin s'adoucir et la fille n'a plus à se battre contre l'engloutissement dans la mère. Elle sort de son état transitoire post-suicide et affirme son envie de vivre : « Ma mère va bientôt mourir et moi, j'ai enfin envie de vivre. C'est un cadeau que je lui fais » (189).

La parole est marquée de toux, la mère a maintenant du mal à s'exprimer. Les mots de confidences sont plus difficiles à trouver que ceux des reproches. La fille parle moins, elle veut écouter, elle cherche la présence de sa mère qu'elle rejetait tant auparavant. La mère peut avouer à sa fille que c'est elle qui a financé le suicide organisé de l'oncle Léon, malgré ses vociférations contre l'entreprise Paradis, clé en main qu'elle qualifie de meurtrière. Et Antoinette fait preuve d'empathie et non de colère : « L'information frappe mon cerveau sans l'atteindre. La réaction attendue, celle de la colère, de l'emportement, de l'indignation, ne vient pas. Je suis toute déversée de ma mère qui se meurt et qui se confie [...] Léon n'a plus d'importance, il est mort, et ma mère est toujours là » (*Pa* 212).

La présence de l'une et de l'autre prend une autre dimension et une nouvelle importance ; les corps semblables mais distincts, l'un hérité de l'autre, se placent au centre du récit. Le contraste entre l'activité de la mère et la passivité de la fille lance les querelles, ces corps qui portent la vie ou la mort, qui peuvent ouvrir les portes ou bien ne pas bouger. Les fonctions physiques réduites d'Antoinette composent une grande part de sa subjectivité : l'incontinence contrôlée par la machine qui se trouve sous le lit la hante. Elle « devient un bébé, un enfant condamné à la malpropreté, qui inspire la pitié » (14) de qui la mère doit s'occuper, garantir la santé. La fille se repaît alors dans ses vomissements, « seule activité sur laquelle [elle a] un contrôle » (13), seule expulsion possible, seul exutoire. Excepté la parole.

Le site de la parole et de l'écriture est ce corps limité et contraint, comme finalement tous les corps limités par la vieillesse, la paralysie, les grandes émotions, les conventions sociales, l'esthétique de beauté, etc. La différence de ce corps c'est qu'il est dépouillé, ou plutôt débarrassé des conventions sociales de beauté et sexuelles dès le début du roman. Son « sexe éteint » (32) signifie pas de plaisir sexuel, pas de sexualité. Pas de jeux de séduction avec les hommes. Pas de contraintes pour plaire. Le corps d'Antoinette comme point de départ d'une subjectivité diffère des autres personnages d'Arcan qui se battent pour la conquête des hommes : elle n'est pas (plus) sous l'emprise du regard masculin. En questionnant ce corps, elle en vient à dire qu'elle est « une

tête de femme folle dans une moitié d'homme » (32), comme si le corps sans sexe était par défaut « homme », et la femme qui parle et crie était « folle ». Elle est hybride, non pas entre deux, mais déjà deux.

L'hybridité du corps d'Antoinette rappelle celle de Morgane dans *Putain*, prénom que la narratrice donnerait à sa fille si elle en avait une : fille hybride entre la « mort » et l'« organe », capable de rompre la transmission de la domination patriarcale qui tue et d'aller vers la vie. « Si l'organe dans Morgane implique le sexe mâle, Morgane pourrait être la première dans la race des hommes-femmes qu'évoque la narratrice lorsqu'elle constate : 'il faudrait qu'il n'y ait qu'un seul sexe' » (King 41). Antoinette performe cette hybridité en n'ayant pas accès à ce qui définit (faussement) les femmes d'ordinaire : évoquer le désir et être capable de reproduction. Sa « folie » dans la parole et l'écriture de son corps, de son quotidien et de son rapport avec la mère l'inscrit dans une subjectivité féminine différente, autre. Une renaissance dans un corps qui permet une variation au lieu d'une répétition des filles en série.

La relation avec la mère dessine une possible subjectivité plurielle dès le départ de la vie—ou de la renaissance de la subjectivité amenée ici par la venue à l'écriture—dont Irigaray parlait déjà en questionnant la parole inédite d'une subjectivité féminine qui englobe la maternité sans besoin de se séparer de l'origine pour définir son identité sexuelle. Elle demande alors :

Si les femmes étaient toujours « au moins deux » sans opposition entre ces deux, sans réduction de l'autre à l'un, sans appropriation possible dans une logique de l'un, sans fermeture autologique du cercle du même ? Toujours au moins deux qui ne se ramènent jamais à une alternative binaire : logique de distanciation et de maîtrise de l'autre ? Si elles parlaient toujours *plusieurs* à la fois et sans que ce plusieurs soit réductible au multiple de l'un ? (287)

Arcan énonce un corps hybride débarrassé des contraintes culturelles et en paix avec le corps maternel ainsi que la mort. Ce point de départ permet de se concentrer sur le centre, le sens de l'existence propre et individuelle à commencer par une identification à travers la mère et au-delà de la mère. Le féminin peut être au moins deux, femme et fille et mère par exemple, pluriel, une subjectivité en dehors de la contrainte du regard masculin et de l'universel autour de l'« un », ou de la vérité unique qui ne résonne pas dans le féminin. Arcan dessine une philosophie de l'existence au-delà des conflits identitaires et en dehors de l'ordre symbolique posé par le

masculin. Elle ouvre les portes à travers son écriture à un autre possible humain, « une parole inédite », une réalité tissée autrement, vers une pluralité des vérités.

Ce parcours, rapide certes, des œuvres principales de Nelly Arcan fait ressortir l'omniprésence des thèmes de la beauté, de l'esthétique et de la féminité qui obsèdent l'auteure. Elle met en question l'influence de ces thèmes dans la constitution de la subjectivité et de l'identité, elle parle depuis l'expérience vécue du quotidien contemporain en ère médiatique de la visibilité pour creuser les ambiguïtés, les contradictions, les impossibilités et les souffrances d'être femme aujourd'hui. En observant de plus près, les personnages féminins d'Arcan ne sont jamais figés, comme les filles en série le suggèrent : elles se meuvent, grâce aux outils de résistance à leur portée, pour agir sur leur environnement. Elles sont hybrides, entre homme et femme, voire au-delà, elles écrivent, elles parlent en tant que figures à qui on a l'habitude de dénier la parole (la prostituée, la folle), elles plongent dans la folie, l'hystérie, en tant que manifestation physique de leur répression, du nœud autour du cou qui étouffe. Les stratégies développées par les personnages féminins qui se débattent, qui se meuvent dans l'espace public et privé dans lesquels elles sont observées, vues, surveillées, leur permet d'aller vers leur agentivité.

Développer une parole inédite, dans la nécessité de créer un espace au sein de l'ordre symbolique actuel pour que les femmes puissent se (re)trouver et s'identifier en dehors du masculin, est un acte discursif qui a été engagé depuis plusieurs décennies, voire plusieurs siècles si on remonte jusqu'à *La déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* d'Olympe de Gouges, qui tend à provoquer des remous dans la sphère publique. La partie suivante se penche spécifiquement sur l'aspect scandaleux d'Arcan, soit son personnage médiatique ainsi que les thèmes liés à la sexualité qu'elle ose aborder dans son écriture. Nous verrons que la construction du scandale médiatique se fait dans la répétition des mêmes indignations morales qui ciblent principalement l'impudeur de dévoiler sa sexualité, d'autant plus s'il s'agit de prostitution. On accuse Arcan de trop en dire, de s'exhiber sur la place publique, de se prostituer encore une fois à travers ses livres, par perversion. Cependant, sous ce voile de buzz médiatique autour des termes « prostituée » et « sulfureuse », pourrait se cacher une forme de scandale plus bouleversante dans les textes d'Arcan qui provoquent de sérieux malaises dans l'espace public.

Le scandale : la marque au fer rouge d'œuvres dérangeantes

À force, la surprise peut, elle aussi, tomber à plat, se faire tirer le tapis sous le pied.

Paradis clé en main. (71)

De la même manière que la surprise à répétition perd tout son caractère surprenant, le scandale estampillé à chaque mouvement de célébrités ou chaque action défiant un certain ordre moral devient lassant. Les émotions et réactions associées aux termes utilisés se transforment en déception et indifférence : inscrire « choquant », « scandaleux » ou « sulfureux » sur une couverture de magazine ou dans une critique de livre pour susciter l'intérêt du public perd tout son intérêt surtout quand cette recette est utilisée sans cesse. À ce moment-là, cet étiquetage devient un processus de construction d'une image publique : celle d'un personnage public associé au scandale et à la provocation, comme l'était Despentès en France lors de la publication de son premier roman et en particulier lors de la censure du film adapté de *Baise-moi*. Le scandale médiatique se transforme en outil de marquage, de catégorisation des œuvres contemporaines qui défient les habitudes, les normes et les canons.

Cependant, ce qui est choquant à la sortie des livres de Nelly Arcan est difficilement définissable : est-ce que c'est la mention de la sexualité ? Le thème ne semble pas être vraiment nouveau. Les scènes crues et réalistes de violence et de sexe ? C'est ce sur quoi les médias jouent, même si la violence sexuelle est représentée depuis Sade jusqu'aux films de Gaspar Noé, des œuvres controversées depuis leur publication mais faisant pourtant partie du paysage culturel depuis des années. Le fait que ce discours soit porté par une femme ? Voire même, une jeune femme qui correspond pourtant plutôt aux critères de beauté et qui devrait donc représenter la joie de vivre et le plaisir d'être attirante ? À plusieurs reprises, Arcan pointe du doigt dans ses livres la difficulté à croire au mal de vivre des jeunes filles séduisantes : « la beauté des femmes [est] incompatible avec l'échec, la folie, le malheur » (A 167). Le psychiatre de *Paradis, clé en main* le répète : « J'ai toujours cru que les gens de grande taille étaient forcément heureux, surtout les femmes jeunes et jolies comme vous. C'est con, non ? » (Pa 111) D'où l'éventuel scandale ? Ou bien, le scandale vient-il du fait que le texte (et l'auteure) dérange, qu'il provoque une réaction de retrait, de dégoût, de contradiction ou de doute ?

1. Le scandale du corps séduisant de l'écrivaine

Nelly Arcan a été associée à ces termes qui commencent par « s » dans la réception de ses œuvres : « scandaleuse » (Loret), « scabreuse » (Saint-Hilaire), « sulfureuse » (Bertin 14, Tremblay), « sensationnaliste » (Marquis), et « subversive » (Fauconnier 34). Ils commencent par « s », comme sexe et scandale, annoncent la couleur, ou plutôt marquent au fer rouge le travail d'une nouvelle auteure qui doit à la fois assumer un tel rôle en public et s'en défaire pour devenir crédible, une vraie écrivaine aguerrie qui ne « joue » plus à la provocation. Le scandale est assimilé à jeu puéril, une mascarade des premiers jours, de la provocation médiatique pour un travail qui n'a pas de contenu. On confond le message et le messenger, on ne prend que l'enveloppe, le corps, et censure la parole qui en sort. Sandrins Joseph souligne dans son compte-rendu pour *Spirale* que les médias parlent davantage de la femme que de l'écrivaine :

Le branle-bas de combat médiatique qui accompagne fidèlement chaque nouvelle publication de Nelly Arcan rappelle avec obstination aux lecteurs des journaux, aux auditeurs de la radio, aux spectateurs de la télévision **de quoi est faite la femme, rarement l'écrivaine** : ancienne prostituée, adepte de la chirurgie plastique, impudique pour cause d'autofiction, Arcan ne serait jamais qu'un être de chair, d'os et de silicone. (49, je souligne)

Les critiques ainsi que les présentateurs télé mélangent narratrice et auteure, inscrivent dans le scandale l'indiscrétion de révéler sa vie de prostituée, l'impudeur de dévoiler des éléments vécus pour les étaler sur la place publique. Bien sûr, que ce soit un travail littéraire avant tout, une démarche d'écriture et donc de travail des mots et de leur sens, passe au second plan ; c'est le pourcentage d'autobiographie que l'on veut percer, le degré de réalité. « Son processus créateur [est] souvent relégué au second rang, derrière son passé de prostituée » (Tremblay).

Bien que le talent de l'auteure soit souligné dans la majorité des critiques littéraires consultables aujourd'hui,⁴³ la plupart se voit obligée de mentionner son physique—sans jamais le lier à quelque trait de son écriture : la « blonde aux yeux bleus » (Loret ; Laurin « Une longue lettre »), la « jeune femme aux traits enfantins » (Rousseau), « la pulpeuse blonde aux yeux bleus » (Laurin « Ni putain »), « un être de chair, d'os et de silicone » (Joseph 49). Dès la première

⁴³ J'ai consulté 12 articles de journaux (*La Presse Canadienne*, *Le Devoir*, *L'Actualité*, *Le Monde*, *Libération*, *The Globe and Mail*, *The Gazette*), 5 critiques de magazines littéraires et culturels (*Lettres québécoises*, *Le Magazine Littéraire*, *The Walrus*, *Urbana*), et 6 comptes rendus de revues universitaires (*Spirale*, *Culture*, *Theory, and Critique*, *Jeu : revue de théâtre*).

publication d'Arcan, il a été difficile pour les professionnels des médias (et le public, on peut l'imaginer) de faire sens du personnage complexe de Nelly Arcan qui incarne les contraintes de beauté féminine pour plaire aux hommes, autant qu'elle les critique brutalement dans son travail.

Évidemment, en prenant en compte l'importance de l'écriture féminine basée dans le corps, la manière dont Nelly Arcan se présente au public a un impact sur celui-ci et la façon dont il va lire ses textes. Cependant, il est d'autant plus important de ramener le corps de Nelly à sa propre expérience et donc de lui donner la parole plutôt que de la définir par ses traits physiques, modifiés, maquillés, ou non. Quand elle peut en parler, elle dira qu'elle fait fonction de miroir, qu'elle renvoie l'image du féminin désirée et représentée dans les magazines, les publicités, autant que la pornographie industrielle : « La femme possède une valeur intrinsèque par sa beauté et sa jeunesse. Toute la société nous ancre ce message-là. Je conteste cette dictature, tout en acceptant de jouer son jeu. Partir en guerre n'est pas mon rôle. Le mien consiste à devenir miroir » (Tremblay).

Ce miroir-là renvoie un reflet bien dérangeant pour la littérature qui préférera ses penseurs, écrivains et intellectuels publics non séduisants. Selon Martine Delvaux, c'est une hypocrisie pour laquelle Nelly Arcan a payé le prix : « On lui en a voulu, surtout, de placer un miroir devant le visage de la littérature. De dire à la littérature (de lui faire admettre) qu'elle aussi veut des stars, des blondes, même si elle s'en veut de les vouloir » (171). De plus, le miroir montre des détails que les lumières des projecteurs tendent à effacer : les fêlures, les craquelures du masque de poupée. Le mal de vivre, la rivalité vorace entre femmes, l'impossibilité d'atteindre l'idéal du modèle et donc l'impossibilité d'être totalement « femme », entière. On peut correspondre à tous les critères de beauté du moment et être malheureuse, vide, et s'en plaindre. On peut être soumise aux diktats esthétiques et les dénoncer, montrer le mal qu'ils font et les injustices qu'ils créent car l'« obsédante tyrannie » de la beauté, « aussi aliénante soit-elle, n'en est pas moins perçue comme une nécessité dès lors qu'on est une femme » (Bordeleau 22). Ce questionnement fondamental dans l'œuvre d'Arcan a été relevé plus d'une fois par les critiques : Rousseau invoque à la sortie d'*À ciel ouvert* l'intériorisation par les femmes du désir masculin et cite Arcan qui appelle les femmes à la critique d'elles-mêmes : « Il est grand temps que [les femmes] se regardent et réfléchissent sur elles-mêmes ». Danielle Laurin parle du « miroir, grossissant, de notre société qu'[Arcan] nous tend » (« Roman québécois »), et de « la force de Nelly Arcan » de « parvenir à mettre en mots son malaise, son mal être » et de « nous rendre nous-mêmes mal à l'aise » (« Ni putain »).

2. La femme qui dérange

Au final, c'est la puissance de son travail dérangeant qui devient un de ses plus grands atouts littéraires. Le talent de Nelly Arcan est reconnu par la critique, après coup pour certains, comme en témoigne le compte-rendu de Jean-François Crépeau dans *Lettres québécoises* en 2010, lors de la sortie de *Paradis, clé en main* (posthume). Il dit reconnaître s'être trompé sur Arcan, avoir cru qu'elle n'était qu'une « luciole qui avait éclairé quelques saisons littéraires, sans plus » (23) jusqu'à ce que la lecture de toute son œuvre lui fasse voir « le sérieux de son propos et les qualités réelles de son talent d'écrivaine » (24). Comme annoncé précédemment, d'autres critiques avaient déjà noté le talent d'Arcan de son vivant. L'écriture d'Arcan est travaillée au niveau du rythme que Sandrina Joseph juge « séduisant » (50), ainsi qu'au travers des « métaphore[s] géniale[s] » (Brochu 16) qui peuplent les textes et leur donnent un relief particulier. En anglais, on note les « mesmerizing monologues » écrits en forme de « stream-of-consciousness » (Ackerman 84) qui font de *À ciel ouvert* [*Breakneck*] un « juicy page-turner ». Les histoires « drôlement bien ficelée[s] » (Laurin « Roman québécois ») sont efficaces et, somme toute, une « réussite » (Joseph 50) qui assure à l'auteure un « succès durable » (Bertin 14). L'écriture « vigoureuse et sans complaisance » (Fauconnier 34) développée dans un « style radical » (Laurin « Roman québécois ») aborde la sexualité de façon crue et directe ; Nelly Arcan prend des risques, elle met en scène une aliénation féminine très proche de son vécu, ce que Loret nomme l'« autofiction du corps scandaleux » dans *Libération* lors de la parution de *Putain* en 2001. La « force du texte » (PK) réside dans la façon dont l'auteure relie son expérience personnelle à celle de toutes les femmes, de toutes celles qui se soumettent aux critères de beauté pour plaire, pour être regardées et vues, pour exister.

Créer l'autofiction du corps scandaleux c'est mettre en scène la prostituée. Et plus tard, la folle, l'hystérique, la poupée Barbie. Oser articuler ces figures de la féminité si proches de la réalité de l'auteure en les exagérant, en les romançant, en les rendant plus proches du quotidien. En leur donnant une parole, une force, une souffrance, des questionnements : une existence. Arcan repousse les limites de ce qui est dit, de ce dont on s'autorise à parler. En tant que « cri de désespoir et de rage » (Tremblay), l'écriture d'Arcan atteint les lecteurs, sollicite une « véritable réflexion » (Brochu 16) et « pose [...] la question de ce que nous sommes et de ce que l'héritage des siècles représente » en particulier dans le rapport de la société aux femmes. Selon le compte-rendu très

complet de Mélanie Saint-Hilaire pour la sortie d'*À ciel ouvert*, le remous causé par les publications d'Arcan répond aux contradictions et critiques sociales qui dérangent :

Ce qui dérange surtout ? Sa vision de la féminité. Ses héroïnes, 'femmes-vulves', affichent leur sexe comme un sac Vuitton. Elles vivent dans une constante semi-nudité, burqa translucide qui oblitère la personnalité. Pour préserver leur corps, elles cèdent à une orgie d'aérobique, de maquillage et de coiffure.

Le véritable scandale n'est pas causé par le fait de parler de sa sexualité ou de dévoiler son passé de prostituée : c'est d'aborder le thème de la féminité de façon critique, de le lier à la morbidité et au vide d'existence des femmes-sexes, de se poser comme miroir de l'image des femmes poupées sans vie pour renvoyer ce reflet au visage du monde qui jette un trouble. Arcan « va au-delà de ce que nous sommes prêts à entendre » (Laurin « Ni putain ») et plonge dans « les méandres, le visqueux, le non-dit, [...] les contradictions inavouables de ce qu'on appelle la féminité ». Elle provoque ainsi le malaise, « un réel inconfort » nous dit Bordeleau (22), elle dérange et bouleverse. Arcan la scandaleuse est une transgresseuse des mots, elle met à plat et à mal l'impossibilité d'être femme dans une société qui dessine le féminin seulement dans les miroirs et les images, mirages de visages en série.

Les textes d'Arcan critiquent, en filigrane, le système culturel qui place les femmes dans une vitrine d'objets à consommer, ainsi que des hommes qui en profitent. Mais surtout, la critique d'Arcan se porte sur les femmes elles-mêmes qui perpétuent ce cycle, se placent dans la vitrine et se posent en rivales des autres femmes. En 2007, Arcan signait un texte dans *L'Actualité* intitulé « La disparition des femmes » dans lequel elle détaillait sa vision des femmes-sexes, depuis les moues du visage jusqu'aux détails des vêtements qui révèlent le corps, et l'enfermement des femmes dans leurs propres prisons de chair :

On peut écrire toute une vie sur ce sujet sans accepter que le destin de la femme soit si étroitement lié, et plus que jamais, à sa dimension sexuelle. Attention : le patriarcat n'en est pas responsable. Ou plutôt, **ce destin continue sans l'intervention des hommes**. Les femmes ont très bien repris le flambeau de ce qu'elles traquaient, avant, avec force : la prison de leur rôle, ou de tous les rôles qui les cloisonnent. (Je souligne)

Plus le corps est visible, plus les femmes se soumettent au « fascisme de tout voir » (Delvaux 171), de se dévoiler, de se montrer, pour être vues, regardées et exister, plus les femmes s'enferment. La

visibilité des femmes est avant tout un enfermement. Tant que l'expérience des femmes est assimilée à la quête de beauté, et que cette beauté s'apparente à attirer l'attention, être vue, se faire remarquer, la visibilité des femmes est une prison dorée qui colle à la peau, une « burqa de chair ». Et une disparition des femmes en pleine lumière.

Une telle critique de la féminité et de l'aliénation qu'elle entraîne place le public féminin face à la responsabilité de sa propre liberté. En se détachant de l'injonction d'être belle comme dans les magazines, de se conformer à l'esthétique de la femme-vulve pour devenir femme à part entière, un chemin hors de l'enfermement est possible. La « voix féminine forte » de Nelly Arcan (Laurin « Ni putain »), au cœur de ce qu'elle dérange et déstabilise, chemine vers l'agentivité des filles, pour leur donner les moyens de leur résistance et de leur liberté. Nous reviendrons sur le féminisme chez Arcan dans la partie suivante.

Nous l'aurons vite compris, la portée des textes d'Arcan va au-delà du récit de l'ancienne prostituée, ou des buzzs médiatiques autour de la vie personnelle de l'auteure qui tendent à masquer sa démarche littéraire. Le regard critique que présente Arcan sur l'environnement dans lequel elle évolue en tant que femme compose une pensée critique sur l'être humain et la vie : une philosophie. « Chez Arcan, la philosophie s'exhibe toujours en bikini », note Saint-Hilaire ; elle inclut les expériences vécues des femmes contemporaines « à l'ère du triomphe de l'image » (Bordeleau 22), du voyeurisme et de l'exhibitionnisme, une philosophie exprimée dans la voix d'un corps de modèle de mode. Nancy Huston titre sa préface de *Burqa de chair*, recueil de nouvelles d'Arcan publié posthume en 2011, « Arcan, philosophe ». Selon Huston, Arcan est une philosophe nihiliste qui ne peut trouver de sens à sa vie puisqu'elle est vouée à la mort, à l'échec. Pour les nihilistes, « mieux vaudrait ne jamais être né », dit-elle (Huston 14).

Nommer Nelly philosophe une fois qu'elle est morte est une manière de la faire monter en grade, d'évacuer ses détracteurs qui ne voyaient que la bimbo blonde et présupposaient son manque d'intellect, ou s'intéressaient d'abord aux détails des scènes de sexe et à quel point elles faisaient partie du passé de l'auteure. Réhabiliter Nelly posthume en tant que « grand écrivain » (Crépeau 23, on notera l'utilisation de la version masculine du terme qui refuse à Arcan son statut d'écrivaine mais qui l'inscrit au rang des grands noms de la littérature) au discours « d'une implacable lucidité » (Bertin 14), « une voix féminine forte », une philosophe, permet d'insister sur l'intellectuelle qu'elle était, de l'inscrire parmi « a generation of accomplished young female writers for whom sex is primary material, a currency, a playing field on which the rules are

changing fast » (Ackerman 84). Et peut-être aussi de se faire pardonner, en tant que média, de lui avoir fait payer le prix de l'autofiction et de la confession intime, comme Arcan analysait son propre vécu des médias et du public : « De savoir que la vie de l'auteur est mise en scène dans un livre fige l'attention des lecteurs sur ce fait. (...) Ensuite, ils tendent à faire payer l'auteur pour son 'pêché'. Cette vie est jugée, l'auteur est jugé, son procédé est jugé » (Abdelmoumen 36). Et quand se termine ce jugement ?

3. L'affaire *Tout le monde en parle*

Nelly Arcan a dû faire face à de nombreuses conséquences face à ce jugement, d'abord sur le front familial qu'elle souhaite protéger en demandant à sa famille de ne pas lire les livres, en particulier *Putain* et *Folle* qui décrivent, à la première personne, des personnages de père et mère peu flatteurs (Doucet 105). Évidemment, ces portraits sont empreints de fiction, d'exagération, mais les médias et le public cherchent encore à tirer le réel de la fiction. L'auteure ne lit pas les critiques de ses livres, elle refuse d'aller en librairie par peur de voir ses ouvrages : une fois rendus publics, ses mots ne lui appartiennent plus et ils peuvent devenir des armes avec lesquelles le public, les présentateurs télé, les médias, l'assailent de reproches de trop divulguer ou de manque de morale.

Le titre du mémoire de maîtrise de Virginie Doucet « L'Autocensure et le prix du dire dans le processus de création de Marie-Sissi Labrèche et de Nelly Arcan » indique bien que le « dire » a un prix à payer ; imaginons alors le prix du « tout-dire ». Donner des détails de son intimité, dévoiler le corps, le sexe, sa marchandisation, son échange pour de l'argent, la modification chirurgicale du corps pour toujours être plus belle, la schtroumpfette, oser mettre en mots l'aliénation des femmes prises dans le cycle de la beauté-commodité, pétrifiée dans la roche, le plastique des poupées, le marbres des statues. Et le faire dans le cadre d'une démarche artistique qui joue avec la fiction, des formes d'exagération, de la colère et de la rage. Nelly Arcan passe de « sales moments » à la sortie de ses livres (Doucet 105) par conscience qu'ils touchent ses proches, elle paye le prix du dire, et « de [son] engagement » à écrire.

Payer le prix du dire, pour une femme en littérature, c'est aussi ne pas être sûre de la valeur de ses écrits, payer encore « le tribut des interdits faits aux femmes de l'histoire » (Doucet 108) dont le fait de parler publiquement, de voir ses opinions et sa voix valorisées. Si Nelly doute que « son écriture vaille quelque chose » malgré « deux succès de librairie » (108), c'est que la parole

des femmes en littérature reste plus facile à couvrir, éteindre, voire décrédibiliser. Invitée aux émissions *Tout le monde en parle* en France et au Québec, Nelly Arcan peine à balayer les commentaires sur son apparence, à ramener la conversation à son écriture au lieu de son expérience de prostituée.

Pour la version française, Thierry Ardisson anime l'émission populaire et branchée de fin de soirée avec sa grivoiserie légendaire et sa tendance à donner une direction précise aux réponses de ses invités. Venue pour la promotion de *Putain* le 29 septembre 2001, Nelly Arcan est accueillie comme l'ancienne prostituée qui dépeint un monde morose de vente de sexe et où l'amour n'existe pas, avant que l'animateur lui ordonne de se débarrasser de son accent québécois jugé vieillot (« on ne parle plus comme ça depuis le XVIIIe siècle ! ») et particulièrement pas « sexy ». Raté pour Arcan, elle qui se bat tant pour être une fille sexy, elle ne parvient même pas à l'être en France. Cynisme mise à part, elle est surtout ramenée à son corps de femme qui a reçu des sexes d'hommes par centaines et qui devrait continuer à chercher à être sexy à tout prix. Pourquoi chercher autre chose...

Sa critique de la marchandisation du sexe de façon industrielle est mentionnée, mais elle n'est pas discutée davantage. Il semble bien plus primordial de demander à l'auteure sa position sexuelle préférée ou ce qu'elle pense être le plus sexy chez elle. D'ailleurs, le titre de l'émission est *Tout le monde en parle*, et non *On nous parle du monde* : l'objectif est d'inviter les personnages publics qui font sensation dans le moment, les noms les plus polémiques et controversés. L'accent est mis sur ce que le monde va en dire plus tard, continuer de faire du bruit dans l'espace public—un buzz, un bourdonnement—à propos de ces gens qui font scandale le temps d'un coup médiatique. L'accent n'est certainement pas mis sur ce que ces gens ont à dire.

La version québécoise de l'émission, également diffusée en fin de soirée, a des tendances humoristiques et légères au même titre que la française. Elle est animée par l'humoriste et acteur Guy A. Lepage (créateur de la série originale *Un gars, Une fille*) accompagné de son co-animateur Dany Turcotte, également humoriste. Lors de l'entrevue de Nelly Arcan le 16 septembre 2007 pour la promotion d'*À ciel ouvert*, l'auteure porte une robe noire au décolleté relativement plongeant qui va vite devenir le centre d'attention et de remarques malvenues de la part de tous les hommes sur le plateau d'enregistrement. Il n'y a d'ailleurs que des hommes, qu'ils soient invités ou animateurs, ce qui rend la blague grivoise et misogyne facile. Dany Turcotte, ouvertement gai, va même annoncer que « même [lui] a de la misère à [lui] regarder le visage », une façon de dire

que ce n'est pas une question de sexisme hétérosexuel, mais bien une provocation de la jeune femme d'afficher tant de poitrine. Il faut dire qu'étant la seule femme, d'autant plus venue pour discuter des notions de beauté, de sexe et de chirurgie plastique, Nelly Arcan est particulièrement visible, malgré la simplicité de sa robe noire. La robe fait la femme, l'habit devient peau et intimité, comme si l'auteure se dévoilait nue avec provocation, effrontément.

Guy A. Lepage poursuit l'entretien en insistant sur le personnage controversé d'Arcan qui annonçait en 2001 séparer les femmes en schtroumpfettes et en larves—en référence à la théorie développée dans la rage de *Putain*—ou qui parle dans une autre entrevue du besoin des femmes d'avoir le regard des hommes sur elles. On lui pose ces questions sous forme d'accusation d'insulter les autres femmes, de se croire plus belle et mieux qu'elles, de juger les autres, ou même d'hypocrisie de dénoncer le culte de la beauté alors qu'elle l'incarne au même moment. Si les critiques de ses livres ne le font pas ressortir à ce point, on voit bien ici les reproches faits à Arcan dans l'espace public de se mettre *trop* à nu, d'être *trop* belle comme les images de publicité tout en dénonçant l'aliénation que cette mise en scène contient. De dévoiler *trop* mais de ne pas vouloir l'admettre, ou en rire, participer à la fête machiste.

En 2011 paraît le recueil posthume *Burqa de chair* et notamment la nouvelle « La honte » dans laquelle Nelly Arcan décrit le calvaire de cette robe, de ce qu'elle est devenue dans l'espace public, de ce qu'elle lui a donné comme image : provocatrice puérile et futile qui ne veut que l'attention des hommes. À la parution de cette nouvelle, Lepage lui-même se sent obligé de publier une note pour exprimer à quel point il se sent troublé d'être si violemment attaqué par l'auteure alors qu'il pensait avoir mené une entrevue normale (Lepage, texte publié sur la page de *Tout le monde en parle* accompagné de la vidéo de l'émission en question). La polémique autour de Nelly Arcan est relancée. La femme et l'auteure dérangent encore l'espace public en dénonçant la manipulation de l'image dans les médias et le poids de la honte qu'on lui fait porter d'avoir mis cette robe. D'avoir osé mettre cette robe.

« Afin d'éviter une enflure médiatique », Lepage invite le public à se faire sa propre opinion en ajoutant le lien vers la nouvelle disponible en ligne en parallèle avec la vidéo de l'entrevue d'Arcan (Lepage). Le souci, rappelé par Danielle Laurin, c'est qu'on « nous demande de comparer un show de télé et une nouvelle » (« Nelly, son corps »). La nouvelle est une œuvre littéraire, un travail d'écriture inspiré de faits réels mais non une intervention médiatique dans une autre entrevue. Et dans un travail littéraire se trouvent des métaphores et des exagérations, une

introspection intime et complexe incomparable au ressenti de *voir* la jeune femme dans une émission de télévision. « Nous ne sommes pas dans la réalité, nous sommes dans l'écriture. Nous ne sommes pas au tribunal de la vérité, nous sommes dans la vérité de l'écriture. Dans la liberté de l'écriture. » (Laurin « Nelly, son corps ») Encore une fois, ce qui fait un remous médiatique c'est l'amalgame entre la vérité du texte et la réalité des faits, ou plutôt qu'on cherche dans ses textes quelqu'un à blâmer. Que ce soit l'auteure pour impudeur et exhibitionnisme, ou l'animateur télé pour machisme et insensibilité.

4. « La honte » au centre des regards

Le texte « La honte » est raconté à la troisième personne. La narratrice omnisciente suit un personnage, Nelly, dévastée après une émission de télévision où « l'homme debout » l'a dominée de sa puissance d'animateur avec des questions qui la torpillent et la ramènent à l'image d'une femme aguichante sur un plateau télé. Elle est obsédée par cette robe de satin noire, demande à ses amies de lui expliquer l'erreur commise : l'une dénonce les centimètres de trop du décolleté, l'autre le corps de Nelly qui est *trop* débordant de cette robe, la dernière rejette la faute sur les caméras qui déforment la vision à l'écran car dans la réalité la robe va très bien. Nelly ne porte plus que cette robe, quand son amie la lui cache, elle part s'en acheter une autre. Elle préfère la honte de revoir la vendeuse plutôt que de confronter les arguments de son amie qui, de toute évidence, lui veut du bien. Dans le même recueil de nouvelles se trouve un autre texte, « La robe », un début de roman inachevé dans lequel la narratrice à la première personne revient sur la prééminence de l'image et la réduction des femmes à des peaux de tissus : une robe, une robe de chambre, un déshabillé... Et c'est la honte qui revient en force.

Lori Saint-Martin note que « la honte est ici l'émotion la plus forte, plus encore que le besoin de plaire ou la douleur du manque d'amour : honte d'être née (...), honte d'avoir un corps, honte d'être jugée par la vendeuse de chez Holt Renfrew ou de ne pas avoir su répondre aux questions de l'animateur de télévision, honte, toujours, de ne pas être à la hauteur » (« La rencontre » 160). On comprend dans « La robe » que c'est ce qui constitue l'identité de la narratrice Nelly depuis la photo d'enfance où, petite fille, debout sur une roche, elle cache quelque chose derrière son dos. En refusant la photo, sa bouche se déforme en « o » mais la mère vole l'image, « les caméras se moquent bien du consentement de leur sujet » (« La robe » 46). Ne sachant plus ce qu'elle cachait, Nelly regarde la photo avec horreur depuis toujours, comme si elle

avait fait dans sa culotte et voulait cacher un tel drame : comme si sa mère l'avait prise en photo à ce moment-là, de pure honte, de pure moquerie, de pure destruction de la dignité de l'enfant, de la personne. La mère révélera vingt-cinq ans plus tard que la petite fille ne cachait qu'un trou dans son pantalon, que le centre de la honte n'était qu'un trou, un défaut vestimentaire—probablement invisible sur une photo prise de face.

Nelly imaginait le pire, « sur la photo, il y avait la suggestion de la merde et [elle a] acheté la suggestion » (« La robe » 48). La photo crée le public et les témoins qui regardent, ceux qui font sens des suggestions dans l'image : « En me photographiant, ma mère a aussi photographié ma foule, cachée derrière la roche. Les indiscrets sont aussi des juges, et on est toujours dans le jury quand on se place devant une photo » (48). Ces témoins, ces regards sur soi, sont ceux qui jugent, qui font ressentir la honte du corps comme un héritage imposé. Car l'origine de la honte n'est pas Nelly, les femmes en héritent de génération en génération de corps à consommer :

La honte est une lignée de femmes à perte de vue, qui se boucle en cercles, en nœuds de pendu qui accouchent les uns des autres, nœuds qui s'achèvent comme un serpent qui se mord la queue, qui se la mange, qui se la digère et se régénère dans l'autosuffisance d'une vie enroulée sur elle-même, ni affamée ni rassasiée. (« La robe » 44)

Le nœud de la honte d'être femme se resserre et rapproche de la mort, dans un statu quo stabilisé, autosuffisant, sans grands remous. Il faudrait une secousse, un séisme, un scandale, un bouleversement de l'ordre public pour que les femmes éclatent, sortent du cercle fermé et des nœuds coulants, crèvent l'écran et trouvent une identité au-delà de l'image et du corps honteux. Une révolution du langage entamée par les féministes poètes radicales des années 1970, une révolution que Nelly Arcan continue à sa manière dans ses éclats médiatiques et ses remous dans l'espace public.

La honte du corps, de ce qu'il produit, de ses défécations, la honte du trou, qu'il soit matériellement une défaillance d'apparat dans un endroit intime, ou métaphoriquement le sexe féminin à cacher, vient construire l'identité féminine au-delà du besoin de plaire qu'Arcan articule depuis *Putain*. « La honte, c'est un pays. Une légion d'honneur d'un pays défait. C'est l'univers. C'est l'expérience d'être dans un corps. **C'est l'expérience d'être ce corps-là**, dans cette vie-là, avec ces choses-là qui rentrent et qui sortent, qui échappent à la volonté » (« La robe » 49, je souligne). C'est donc *être* un corps, et non l'habiter, *n'être qu'un corps* qu'on regarde, consomme,

qui est source de honte et de mal-être. Le corps qui déborde, qui dépasse, qu'on ne contrôle pas est source de honte parce qu'il doit justement se soumettre à des forces de contrôle de l'image extérieures au corps. L'image vient figer le corps et sa honte de ne pas correspondre au modèle, ou de *trop* y correspondre jusqu'à en déborder, de ne pas être lisse et sans débordement, de ne pas être simplement belle sans bouger. L'image fige le jugement du corps et devient une identité, le féminin-image est l'identité honteuse des femmes.

Dans « La honte », la source de honte est l'image donnée par l'apparition télévisée du corps de Nelly dans cette robe, en écho à la photo d'enfance. La foule cachée derrière la roche se compose cette fois de deux millions de téléspectateurs qui « la déshabillaient en même temps qu'ils rejetaient sa nudité. C'était ça, l'humiliation : être dévêtue et repoussée sans même avoir été prise, être impropre à la consommation, malgré l'offrande » (Arcan « La honte » 104). Elle ne cache plus rien derrière son dos, le personnage « Nelly Arcan, invitée d'émission télé » se prête au jeu des médias, se donne aux regards, s'habille élégante et sexy mais sans extravagance. Elle se retrouve jugée pour jouer ce rôle, et l'humiliation la recouvre en entier : « Le jugement du monde entier, reflété par son visage défait, s'était rabattu, ce soir-là, dans son décolleté » (première phrase de « La honte » 95). Depuis la photo d'enfance sur la roche, Nelly a intériorisé le regard des autres comme composante de son identité en tant qu'acclamation ou jugement. Le regard est une source de pouvoir puissante depuis l'appareil photo aux regards des hommes qui déterminent la valeur du corps féminin, en passant par les regards dans la rue qui reconnaissent la célébrité, le visage de celle qui passe à la télé.

La reconnaissance publique est constitutive de l'identité de soi—une confirmation de son existence publique—mais cette identité est un masque, un écran, un personnage joué dans l'espace public qui cache une dimension privée et affective contenant la honte, la pudeur, parfois la haine de soi, et toute une intériorité invisible. L'écriture est une manière de mettre de la lumière sur cette intériorité, Isabelle Fortier écrit son malaise et ses contradictions à travers le personnage de Nelly Arcan. Et Nelly Arcan (à la différence d'Isabelle Fortier) vit dans le regard, les reflets, l'image et la relation aux autres ne se fait que dans ce contexte d'être vu/reconnu : « elle eut conscience, peut-être pour la première fois de sa vie, que les autres n'existaient plus que dans cette perspective, qu'ils la reconnaissent » (« La honte » 113).

La puissance du regard est confirmée par la description que fait la narratrice de la voyante, cette figure féminine entre réel et surnaturel, « un conduit sur les ténèbres », qui a des « yeux

blancs comme une possession » pour voir « l'invisible », « les forces obscures qui gouvern[ent] sa vie, son secret, son cœur, sa raison d'être en ce monde » (« La honte » 128). La voyante est comparée à une sorcière, une autre figure féminine puissante et effrayante de par ses pouvoirs surnaturels—ou bien *trop* naturels et donc à restreindre, comme le lien du corps féminin à la nature que l'on contrôle et régule par la médecine—qui a accès à un savoir en dehors de l'ordre symbolique, de la logique ou de la raison. La source de pouvoir de ces femmes puissantes et insoumises se situe dans le regard, la voyance, sur une autre réalité. Les détenteurs du regard ont le pouvoir. Et l'écriture permet de passer de la position d'être vue à celle de voir, de décrire un monde, une réalité, des êtres vivants, permet de reprendre un certain contrôle sur le monde.

Le scandale, ou plutôt le remous médiatique qui suit la publication de *Burqa de chair* se nourrit du regard voyeur des médias et de la sphère publique entière qui fonctionne selon l'injonction du tout voir. L'œil des médias, qui retransmet l'information au public, voit au-delà la pudeur, l'impossible, voire la mort. La publication d'œuvres posthumes répond au désir de revoir Arcan dans l'espace public, de la scruter encore une fois, une dernière fois, de profiter de son écriture, de son talent, de son regard et de ses photos. Le scandale qui suit répond également à l'image d'Arcan qui resurgit dans les médias : même morte elle continue de déranger la sphère publique, on interprète son texte comme une accusation envers Guy A. Lepage, on crée une polémique pour mieux faire vibrer l'image scandaleuse d'Arcan.

On veut continuer de voir, de regarder Arcan, de telle sorte que deux chercheuses littéraires, Marguerite Paulin et Marie Desjardins, publient en 2011 la biographie *Nelly Arcan, de l'autre côté du miroir*. Inspirées des faits décrits dans les livres d'Arcan et de sources obtenues de la famille et des proches de l'auteure, les deux biographes dressent un portrait romancé de Nelly Arcan telle qu'on la connaît, fidèle au rôle médiatique qu'on lui attribue, empreint de sensibilité forte. Cependant, l'ancien partenaire d'Isabelle Fortier ainsi que la famille et l'avocate de cette dernière s'insurgent dans les médias pour expliquer que cette biographie est truffée d'erreurs et de faits inventés, et ainsi surfé sur la vague sulfureuse de l'auteure au lieu de présenter sa vie⁴⁴. Par exemple, les biographes assurent l'existence réelle de Cynthia, la grande sœur morte-née décrite dans *Putain*, ce qui n'appartient qu'à la fiction (Petrowski).

⁴⁴ Plusieurs articles de journaux mentionnent la réaction négative de la famille et de l'avocate Marilène Bélanger, voir Petrowski pour *La Presse* et Bornais pour *canoe.ca*.

L'écriture d'une telle biographie romancée à la troisième personne signale une fascination pour la personne Isabelle Fortier et son personnage Nelly Arcan, quitte à mêler les deux vies pour que le récit soit à la hauteur du personnage public, aussi sulfureux et scandaleux. Arcan continue de fasciner après sa mort, elle attire les papillons de nuit autour de sa lumière à travers les fissures, les failles du masque de poupée, sa lumière de luciole comme dirait Delvaux, comme une force de résistance.

Nelly Arcan est dérangeante à plusieurs niveaux : son physique attirant qu'elle critique pourtant, son écriture qui met mal à l'aise, les scandales créés autour d'elle qui l'accusent d'être paradoxale, aguicheuse, impudique, exhibitionniste. On l'accuse même d'attaquer Guy A. Lepage depuis la tombe. Arcan est un personnage public qui pointe du doigt ce qui fait mal, qui retourne le sens de la beauté en un sentiment de destruction interne d'intérêt public, et dont l'image de poupée Barbie trouble le public. Une image de femme refaite parfaite, mais cette image-ci ne se laisse pas être simplement agréable à regarder : elle bouge et elle parle.

Transgression politico-sociale et métaféminisme

1. Ce corps qui parle

J'avais envie de mettre une parole là où on ne voit que des images.

Nelly Arcan en entretien avec Guy Gendron.

Le scandale de la révélation de l'expérience de prostitution, nous dit Andrea King, est associé à l'étalage de l'intimité mais surtout à un aveu, une confession d'avoir été cette fille—là, la fille publique, la femme dont on ne parle pas, et surtout, qui ne parle pas. En donnant une voix à la prostituée, Nelly Arcan fait parler les générations de femmes réduites au silence et au désir masculin. Elle exprime ce qui réprime la femme—en tant qu'archétype du désir et de la beauté—et les femmes dans leurs expériences de la (non) maternité, de la sexualité, des rapports entre hommes et femmes.

Dès la parution de *Putain*, Arcan exprime l'envie de donner la parole à celles qui sont figées dans des images. L'image de la prostituée dans les mythes culturels oscille entre l'idéalisation du « plus vieux métier du monde »—expression qui donne une valeur historique et immuable à l'exploitation sexuelle du corps—et l'enfer d'une vie de victime droguée et trafiquée. Mettre une parole là où on ne voit que des images permet d'apporter du réel dans ces mythes, de les

déconstruire à travers le récit d'une femme qui en a fait l'expérience. Bien sûr, son expérience se passe loin du trafic de filles et de l'addiction forcée de la drogue, elle parle d'un choix, bien qu'il soit conditionné par le système de beauté et de vente du sexe, d'entrer dans la prostitution de son corps pour l'argent et le désir des hommes. Pour trouver un sens d'existence, trouver sa place de femme dans une société du regard. La narratrice va pourtant se rapprocher de la mort à chaque client : (dés)incarner la poupée sans vie.

C'est aussi ça l'image de la prostituée : le modèle féminin des filles en série, cette représentation figée de la beauté contemporaine blonde aux seins augmentés, mince et blanche aux yeux bleus, offerte aux désirs des hommes. Mettre une parole sur cette image, sur cette série de filles poupées publicitaires, mannequins, pornographiques, posées et immobiles, permet d'insuffler la résistance dans ces corps de femmes. À partir du moment où ces corps parlent, s'agitent, se débattent, expriment leurs vécus, leurs souffrances autant que leurs joies, les contradictions qui constituent l'existence dans ce corps, ils ne sont plus figés sur la page du magazine ou sur l'écran de télé ; ils sont sujets et se détachent du tissage simpliste du modèle féminin. La parole d'Arcan creuse l'existence dans ce corps refait par et pour les autres et ainsi apporte une complexité et une individualité au sujet, voire le pouvoir d'agir sur cette réalité.

Havercroft mentionne le lien entre *Putain* d'Arcan et *Nécessairement putain* de l'écrivaine féministe radicale France Théoret publié en 1980 : « *Putain*, like *Nécessairement Putain*, allows the previously mute prostitute figure to speak from her own experiences, although the political import of Arcan's text is not as explicitly articulated as Théoret's » (220). Le poids politique des deux œuvres n'est pas explicite de la même manière ; le texte de Théoret s'inscrit dans un mouvement de révolution féministe dans le langage et la représentation des femmes tandis que l'écriture d'Arcan se retrouve plutôt dans le métaféminisme que nous allons aborder ci-après. Nous avons vu que l'écriture d'Arcan articule des forces de résistance féminine au cœur de contradictions contemporaines : résister à l'enfermement des femmes dans des burqas de chair tout en subissant des interventions chirurgicales pour correspondre au modèle féminin désirable, dénoncer l'industrialisation du sexe tout en y ayant participé pour l'argent et incarner ce corps d'ultime désirabilité. Ces forces de résistance résident dans la critique d'un système qui enferme les femmes dans leur peau, voire des femmes qui s'y enferment elles-mêmes, ainsi que dans la répétition du modèle féminin avec variation : avec une parole, une critique, un regard introspectif sur les conditions d'existence du sujet féminin individuel et global.

Nelly Arcan dérange parce qu'elle est ce corps qui parle, elle anime le corps de poupée, le corps-image qui correspond aux critères de beauté d'actrices pornographiques et de prostituées, elle en tire une voix qui sort du rôle qu'elle *devrait* avoir. La narratrice le soulignait déjà dans *Putain*, sa voix—sa parole—est gênante, malvenue, parce qu'elle exprime « la réalité de ce corps » : « je suis trop lourde de ma chair, trop encombrante, et quand je parle c'est parfois très gênant, je dis toujours une suite de propos incohérents et malvenus, la réalité de ce corps qu'on désire, fait de tout ce qu'il faut et qui pourtant ne coïncide pas » (P 46). Le malaise de Nelly Arcan transparait dans la parole de ses narratrices et de ses personnages, le mal-être dans le vécu de ce corps est le premier message qui en sort, et il ne coïncide sûrement pas avec l'image qu'on se fait des femmes qui vendent leur sexe ou sont obsédées par leur apparence. Son message ne correspond pas à la séduction qu'on attendrait d'elle, à la grivoiserie farouche que le rôle de prostituée-actrice porno-poupée inspire.

Elle n'aguiche pas dans ses textes, elle ne donne pas la satisfaction aux lecteurs d'en tirer du plaisir, sur les plateaux télé elle veut à tout prix parler de son écriture même si on la ramène constamment à son expérience de prostituée. Nelly ne donne pas aux caméras ce qu'elles attendraient d'elle, ce corps parfait à désirer ne reste pas immobile, elle se rebiffe, elle résiste. Dans les entrevues elle revient à son livre, rapporte le processus littéraire qui le constitue. Dans ses livres elle déconstruit les mythes des figures de la féminité, elle dépeint des personnages en lutte avec leur image, comme Julie et Rose en compétition de chirurgie esthétique pour le même homme qui n'est épris que des cicatrices. Ou comme la prostituée Cynthia dans *Putain* qui questionne ses clients sur leurs femmes et leurs filles pour qu'ils rapprochent les femmes qui se prostituent des femmes qu'ils côtoient au quotidien.

Bien sûr, et Danielle Laurin nous le rappelle à la lecture de *Burqa de chair*, Nelly Arcan n'est pas un modèle idéal parfait, elle s'inclut dans sa critique et ose ouvrir contradictions et échecs dans les médias : « Elle ne s'épargne pas. Elle n'est pas dans la logique des bons et des méchants. Elle ne se prend pas pour une sainte, loin de là. Elle se montre entêtée dans son processus de mortification, d'autodestruction » (« Nelly, son corps »). Sortir de cette logique dichotomique des bons et des méchants, des sans reproches et des blâmables, s'avère difficile sur la scène médiatique : à la sortie de *Burqa de chair*, Guy A. Lepage se sent accusé, blâmé du mal-être de Nelly. Elle-même qui était blâmée auparavant de trop en dire, trop en montrer, trop dévoiler de sa

vie intime. Mais ses textes rendent ces questions complexes : faire irruption dans la place publique pour parler du tabou de la prostitution décale l'aspect non-dit et privé de l'expérience d'escorte.

L'écrivaine sort de l'image muette de la prostituée pour libérer sa parole et donner des éléments de vécu qui viennent complexifier les idées reçues sur *ces* femmes qui font *ce* métier. De la même manière, le personnage de « l'homme debout » dans « La honte » fait référence à l'animateur de *Tout le monde en parle* tout autant qu'au système des regards et des médias qui contrôlent les femmes et leur image dans l'espace public. La question de qui blâmer devient plus complexe et finalement se retourne vers des institutions entières, voire une idéologie qui maintient les femmes dans un certain rôle de séduction et de degré de désirabilité.

« La folie n'est pas loin, car la non-folie serait d'accepter sa place dans le monde », disait Arcan en entretien avec Tremblay. La folie d'Arcan telle qu'inscrite dans ses textes (nous ne prétendons pas analyser la personne) est une force de résistance. La folie d'être décalée, de faire parler les poupées, de mettre de la vie là où il n'y a que des reflets, la folie des hystériques qui crient et saignent et pleurent et font des « scènes », qui font scandale, qui font du bruit, sont autant de moyens de s'exprimer en tant que sujets à qui la parole est retirée, ainsi que la crédibilité. La folie du corps qui déborde, qui échappe au contrôle, à la norme est un élément de féminité monstrueuse, telle que nous l'avons vu dans notre discussion de *Folle* éclairée par Cixous, une féminité qui refuse sa place d'inférieure dans le monde, de muette, d'objet, d'image.

Ces corps et ces voix de femmes fortes font peur, ils rappellent l'image du féminin mangeur d'homme, proche de la sorcière et de ses pouvoirs incontrôlables. Il rappelle aussi la féministe terrifiante et potentiellement castratrice, même si on est loin du compte. Cixous rappelle que « les vrais textes de femmes, des textes avec des sexes de femmes, ça ne leur fait pas plaisir ; ça leur fait peur ; ça les écœure » (40), ce destinataire « leur » rassemblant les pouvoirs politiques, les institutions, les forces phallogocentriques qui font du masculin le centre du langage et de la norme du sujet. Dans ce contexte, explorer le corps et l'inscrire dans l'écriture et la parole est un acte de résistance et de subversion renversant, empreint de potentiel de changement des fondations des inégalités incrustées dans toutes les strates de nos sociétés. D'ailleurs, les termes sorcière, hystérique, folle, putain, et d'autres ont été utilisés pour pointer du doigt les femmes subversives, scandaleuses, immorales, déraisonnées : insoumises. Selon les mots d'Arcan elle-même : « Dans l'histoire, 'folle' et 'putain' sont les deux mots qui ont marqué au fer rouge les femmes qui ne

veulent pas se soumettre », et l'insoumission est une résistance des corps qui débordent les normes qui mène à l'agentivité.

2. Écriture métaféministe

La résistance et l'agentivité trouvées dans les textes d'Arcan participent à une réflexion et une pratique féministe contemporaine qui n'appartient ni à un mouvement activiste, ni à une pensée universitaire. Qui se nourrit peut-être des deux et au-delà. Ce métaféminisme au sein de l'écriture est une transformation de l'engagement des textes radicaux des années 1970 et 1980, tels que *Nécessairement Putain*, vers une écriture au féminin imprégnée d'intime, basé dans l'expérience personnelle et un langage accessible. Contrairement à l'écriture féministe des années 1970 et 1980, le métaféminisme à partir des années 1990 ne constitue pas une recherche du soi féminin dans la déconstruction du langage—en tous cas, pas directement comme ça a pu l'être pour Nicole Brossard dans *Lettres aériennes* ou Hélène Cixous dans *Le rire de la Méduse*—ou une théorisation de la condition des femmes en général. Le métaféminisme transparait dans des textes au féminin dans lesquels les femmes parlent de leur expérience d'être femme dans le monde contemporain, de leur intimité, de leur sexualité, de leur relation à l'autre.

Après l'euphorie des années radicales en 1970 et au début 1980, l'« ivresse collective » s'essouffle (Saint-Martin *Contre-voix* 235). « Fini l'oppression, entend-on dire de nos jours, l'égalité des femmes est désormais une réalité » (235), constat qui mène à penser le *postféminisme*, sur le mode du *postmodernisme* ; ce qui vient *après*, une fois le mouvement *terminé*. Pour Saint-Martin, penser le post-féminisme revient à tuer le mouvement féministe, annoncer sa finalité et sa fin, ce qui masque une continuité des inégalités de pouvoir dans tous les domaines. Elle s'attache à mettre en évidence la modification qui s'opère dans l'écriture au féminin à la fin des années 1980 grâce au terme *métaféminisme*, le « méta » indiquant à la fois une transformation, un dépassement, et une continuité au lieu d'une fin : « Ainsi, les écrits métaféministes affirment autant leur enracinement que leur différence, suggèrent à la fois qu'ils vont plus loin et qu'ils commentent, prolongent et vivifient le féminisme plutôt que de le renier » (Saint-Martin *Contre-voix* 237).

Le métaféminisme dans les textes d'Arcan pointe du doigt le carcan de la beauté, la difficulté (voire l'impossibilité) de construire un sujet-femme libre et entier (et non en *manque* d'un homme ou d'un phallus), et, qui en découle, la proximité de l'esthétique de la poupée avec la

mort. L'écriture d'Arcan ne s'assimile pas à des manifestes féministes ni à des théorisations de l'état des femmes contemporaines. À travers des récits d'expériences vécues revisités à travers l'autofiction, l'auteure fait transparaître le malaise qui résulte du fait d'être femme au début du vingt-et-unième siècle. Évidemment, son expérience ne résume pas celle de chaque femme, mais les insécurités, les angoisses, les rapports de pouvoirs inégaux et de domination ainsi que la rivalité entre femmes récurrents dans son écriture tracent un lien entre les femmes occidentales contemporaines qui peuvent s'y identifier.

Arcan met en mots également dans ses chroniques pour des journaux le système de l'industrialisation du sexe dans lequel les femmes sont inscrites :

Le piège n'est pas la sexualité en soi, ou encore les plaisirs que les femmes tirent de leur pouvoir sexuel sur les hommes, **mais le moment où cette sexualité devient une marche à suivre, une injonction, une identité.** Quand le corps-sexe domine les représentations, quand il fait exploser l'audimat. Quand il devient un spectacle, codé, réglé d'avance, obligatoire. Quand l'obéissance crée des armées. C'est ce que j'appelle : singerie. (« La disparition », je souligne)

Elle dénonce l'exploitation des corps féminins érotisés en tant que marchandises qui entraîne une injonction de sexualiser son corps et ses attitudes, une identité féminine inscrite dans la société à travers les représentations culturelles reproduites sans cesse. Le sexe qui fait vendre sous-entend une soumission des femmes à des esthétiques et des attitudes codifiées qui les éloignent chaque jour un peu plus d'une exploration de soi, d'un sens de subjectivité et d'agentivité. Cette armée de singeresses—joueuses de rôle et singes mimes de l'image donnée—sont les filles en série qui se reproduisent les unes par rapport aux autres. Cependant, le mot « armée » revêt la notion de soumises autant que de combattantes, d'obéissantes autant que de guerrières.

Sans s'aventurer vers un discours positif, rassembleur ou utopique—Nelly nihiliste parle depuis la froideur de l'expérience de la vie et sa propre autodestruction incessante engagée par l'écrasement du féminin mis en scène—l'écrivaine fournit tout de même des pistes d'agentivité, des figures féminines qui s'arment de pouvoir, d'hybridité, de parole, d'écriture... qui libèrent le sujet féminin, ne serait-ce que timidement, vers une possibilité d'agir sur son environnement. La critique de la narratrice de *Putain* commence, en un sens, cette démarche de prise de parole et de pouvoir sur son environnement en posant sur la place publique le tabou, la honte, l'interdit du vécu des prostituées. La prise de parole signe l'acte d'agentivité. Nelly dans *Folle* utilise également

l'écriture d'une lettre à son amant pour se libérer de sa folie, de son hystérie et de sa culpabilité de ne pas être une femme assez bien, assez *femme*, pour garder l'amour d'un homme. Julie d'*À ciel ouvert* utilise la mise en image de son documentaire sur l'obsession de la chirurgie esthétique en tant que catharsis de sa propre obsession de l'apparence. D'autant plus, le suicide de Charles peut se lire en tant que sacrifice⁴⁵ qui permet à Julie et Rose de se libérer de l'emprise masculine pour devenir sujets à part entière sans l'homme équarisseur—nécrophage—assigneur de valeur. Pauline de *Paradis, clé en main* est le personnage d'Arcan le plus libéré et tourné vers l'avenir : affranchie des contraintes physiques de la séduction des hommes, réconciliée avec la mère—l'origine et l'autre de soi—, également libérée de la mort puisqu'elle l'a vécue, elle est en contrôle de sa vie, de ses envies et de ses desseins.

La fonction de miroir adoptée par Arcan renvoie l'image de la poupée, de la femme objet telle qu'on la désire dans les représentations et appelle les femmes à réfléchir sur cette image, à se critiquer elles-mêmes, à oser explorer les contradictions qui habitent le corps féminin contemporain. Comment être séduisante et être prise au sérieux ? Comment être mère, partenaire, travailleuse en même temps ? Comment être aimée, belle, tout en s'opposant aux diktats de la beauté, de la mode ? L'appel d'Arcan sur la responsabilité des femmes de s'enfermer dans l'esthétique (citation dans Rousseau déjà mentionnée : « Il est grand temps que [les femmes] se regardent et réfléchissent sur elles-mêmes ») incite les femmes à se sortir du schéma de soumission, d'obéissance, de mutisme érotisé qui fait fonctionner l'économie et, pourquoi pas, se percevoir en tant que contributrices, actrices et agentes, et non pas comme des images à utiliser, collectionner ou afficher.

Arcan explore « les contradictions inavouables de ce qu'on appelle la féminité » (Laurin « Ni putain ») et fait ainsi écho aux avancées conquises grâce aux luttes féministes depuis les années 1970, mais aussi aux échecs du mouvement féministe. Francine Bordeleau, dans son compte-rendu de *Putain* en 2002, signale que l'aliénation de la tyrannie de la beauté et la « réflexion sur le féminin à l'ère du triomphe de l'image » illustrés dans le récit sont autant de « constats [qui] ressemblent fort à ceux qu'on pouvait établir il y a vingt ou trente ans » (22). C'est

⁴⁵ L'auteure explique cette interprétation sacrificielle de la mort de Charles dans une entrevue pour *Spirale* : « En fait, sa fonction est celle de payer de sa vie l'existence de ces deux femmes qui livrent à travers lui une guerre. » (Abdelmoumen 34)

d'ailleurs choquant de pouvoir dresser un parallèle si vif d'une stagnation de la libération des femmes depuis le travail des mouvements radicaux et révolutionnaires.

Dans ce sens, on peut rapprocher les constats contemporains d'Arcan à une critique sous-jacente du féminisme. Arcan aborde les contradictions du monde contemporain de l'image, l'ère des regards, dans lequel le concept de liberté de choix néolibéral implique la liberté de se vendre, d'exploiter son corps et sa sexualité en tant que marchandise. Arcan expose les mêmes troubles d'identité féminine que pendant les révolutions féministes des années 1970 et 80 mettant en lumière les possibles failles, voir les échecs, des mouvements de libération des femmes. Bien que l'acquisition de droits place les femmes à égalité face aux hommes aux niveaux financier, économique ou social, les femmes font toujours face au sexisme quotidien, à l'exploitation de leur image et à la marchandisation de leur sexe. Les femmes libérées des contraintes du mariage sur le plan de leur vie sexuelle ou dans le but d'ouvrir un compte en banque sont enfermées dans d'autres contraintes esthétiques qui influencent leur travail autant que leur vie amoureuse et sociale.

Mais parle-t-on vraiment d'échec du féminisme ? Ou bien de questions qu'il est nécessaire et urgent d'aborder dans la pratique féministe universitaire, militante et activiste ? Les textes métaféministes d'Arcan contribuent à la pensée féministe contemporaine avec des expériences vécues par des jeunes femmes dans le contexte de l'ère de la visibilité, du choix néolibéral d'explorer son corps comme marchandise ou non, et les contradictions du sujet féminin contemporain qui veut autant être visible selon les critères esthétiques de beauté qu'avoir une voix puissante. Cette pensée féministe contemporaine ne se construit pas de façon linéaire ou groupée, il semble plutôt que ce soit dans l'éclatement des mouvements, actions individuelles, correspondances, publications que se passe l'actuel féminisme.

Avec l'arrivée de nouveaux groupes féministes dans le paysage francophone en France et au Québec, d'Osez le féminisme à La Barbe, au site de correspondances *Je suis féministe* en passant par les FEMEN, les jeunes femmes cherchent un moyen différent d'exprimer leur revendications que les méthodes dites traditionnelles d'un féminisme théorique à travers des outils qui utilisent le pouvoir de l'image, l'inclusion de l'influence du « girl power » des années 1990 et la notion d'identités multiples femmes, hommes, trans, queer, etc.⁴⁶ En bref, les expériences

⁴⁶ Une militante FEMEN en France décrit son attrait pour ce collectif en particulier au niveau de l'utilisation de l'image dans un entretien pour le *Nouvel Obs* : « Pour moi c'était une image incroyable, en fait, une image totalement pop, actuelle et d'une extrême intelligence. Elles utilisaient les codes de la publicité avec une image, un slogan et résumaient dix pages de manifeste en une image extrêmement efficace » (Brouze et Greusard).

contemporaines des jeunes femmes ont besoin d'outils de pensées et d'actions qui leur correspondent, elles ne trouvent pas d'échos dans un mouvement féministe lancé dans les années 1970 et qui s'est difficilement imposé dans les discussions publiques depuis. Selon certaines féministes qui ont lutté avec le mouvement de libération des femmes, il semble difficile de concevoir un militantisme néolibéral centré sur l'individu plutôt que sur la force d'un mouvement collectif. Ainsi, Michelle Perrot constatait à l'occasion du soixante-dixième anniversaire du droit de vote des femmes en 2015 que « le féminisme était porté, en quelque sorte, par un mouvement collectif » et qu'elle « n'[a] jamais vraiment retrouvé ça par la suite. Aujourd'hui, c'est une lutte plus individuelle » (Fischer). Pourtant, à l'ère médiatique de la visibilité et du tout-voir, il semble particulièrement opportun de mener le combat féministe au niveau individuel et intime.

Arcan apporte une pierre au combat féministe à sa façon ; individuelle—bien que la pratique de l'écriture au féminin de l'intime soit portée par un groupe d'auteures telle que Christine Angot, Catherine Millet, Marie Darrieuseq ou Marie Nimier en France, Monique Proulx, Flora Balzano, Nadine Bismuth ou Kim Thuy au Québec ; personnelle—marquée par l'autofiction ; et populaire, au vu du nombre de ventes et de traductions. La critique du féminisme que nous pouvons lire à travers les constats que la lutte des femmes se pose toujours sur leur image, le rôle de soumission qui leur est donné, est peut-être simplement la trace du féminisme, des combats de mouvements précédents qui fait écho dans l'écriture au féminin contemporaine.

Pour certaines, ces traces sont un recommencement de la même lutte à chaque nouvelle génération, le même combat pour défaire les tissages patriarcaux, la langue phallogocentrique, l'exploitation des corps à travers leur marchandisation qui recommence. Michelle Perrot déplore un manque de transmission des luttes ainsi que des contre-discours publics qui, si elle était effectuée, ferait évoluer l'inconscient collectif vers une dé-domination, (décolonisation) et dé-victimisation des femmes. Selon l'universitaire et militante féministe, les jeunes femmes contemporaines « ne se rendent pas compte que les droits qu'elles ont aujourd'hui ne vont pas de soi. On s'est battu pour ça ». Elle croit « que la transmission ne s'est pas bien faite. Il y aurait un travail de mémoire à effectuer » (Fischer). Sans la mémoire transmise, les jeunes femmes d'aujourd'hui font le travail au féminin qu'elles peuvent, elles tracent un lien aux mouvements radicaux sans en faire partie, elles forment un nouveau féminisme éclaté, parsemé dans la littérature, d'autres moyens artistiques, des actions sur les réseaux sociaux, des critiques féministes universitaires, etc.

D'un autre côté, cette perspective sur le féminisme contemporain perpétue la pensée *post*féministe en annonçant que la transmission a été rompue, que le mouvement a été interrompu et qu'il y a un antagonisme entre générations. S'il nous semble que le combat a été abandonné et qu'il faut recommencer à déconstruire les relations de pouvoir déjà critiquées il y a quarante ans, c'est peut-être parce que nous manquons de regarder dans la direction du combat féministe contemporain. Evelyne Ledoux-Beaugrand amène l'idée de la posture d'héritière des auteures et penseuses contemporaines. Dans ce sens, la transmission a eu et a lieu entre les générations d'auteures, de penseuses et de théoriciennes, mais la filiation génère des complexités et des « malaises » (29) que les auteures contemporaines exemplifient. La démarche de Ledoux-Beaugrand est de « voir dans ce que certaines interprètent comme un rejet et une rupture le signe de la posture d'héritière des penseuses contemporaines » (26) qui interrogent « leur(s) place(s) dans une et même dans plusieurs lignées » et « travaillent à partir de ce qui reste de l'héritage féministe lorsque celui-ci a été soumis à un processus de tri » (27).

Ainsi, en tant qu'héritières, les auteures contemporaines ne reproduisent pas le discours des générations précédentes—elles ne cherchent pas à reproduire leurs actions ni leurs méthodes. Cependant, elles en sont imprégnées et continuent ou interrompent certains tissus de pensées hérités après un processus de tri, selon leur pertinence, leur résonance contemporaine, les événements historiques, etc. La posture d'héritière résonne avec le métaféminisme en pensant la filiation malgré l'absence d'affiliation au féminisme des auteures ; elle permet de faire un lien entre les générations d'auteures et de rechercher la forme de cet héritage dans chaque texte. L'héritage est toujours empreint de complexités et de malaises qui sont d'ailleurs remarquables dans les textes d'Arcan.

L'engagement métaféministe et transgressif d'Arcan c'est de se concentrer là où ça fait mal, sur la douleur et la souffrance, le malaise constant, l'impossibilité d'être soi, entière. « Incarner cette voix, se tenir là où ça saigne, déchire, brûle ou suppure, là où la plaie est béante et la douleur vive, ressasser jusqu'à la noirceur ou à une certaine clarté, dire jusqu'à la lie, comme on boit un remède amer : voilà l'entreprise de Nelly Arcan » (Saint-Martin « La rencontre » 160). En mettant l'accent sur ce qui nous est difficile à articuler, sur ce qui est douloureux et difficile à penser en particulier à propos de l'image des femmes dans les représentations culturelles, Arcan participe à la mise en évidence de ces problématiques féministes. Le métaféminisme d'Arcan réside dans une combinaison d'héritage d'engagements passés et d'ajouts de problématiques

spécifiquement contemporaines en lien avec la construction de l'identité à partir de modèles quasi-immuables.

Nelly Arcan déconstruit l'image, démontre que le reflet du miroir ne renvoie que du vide, qu'il n'y a pas d'existence derrière, de la même manière qu'on apprend que la narratrice de *Folle* était déjà morte au moment de la lecture. Arcan creuse les problématiques qui l'obnubilent à travers l'écriture, la mise en mots, la prise de parole dans l'espace public. Parce que c'est bien dans l'écriture, le maniement des mots et donc de l'imaginaire autant que de l'ordre établi, que le renversement des pouvoirs est possible :

Si la femme a toujours fonctionné « dans » le discours de l'homme, signifiant toujours renvoyé à l'adverse signifiant qui en annihile l'énergie spécifique, en rabat ou étouffe les sons si différents, il est temps qu'elle disloque ce « dans », qu'elle l'explose, le retourne et s'en saisisse, qu'elle le fasse sien, le comprenant, le prenant dans sa bouche à elle, que de ses dents à elle elle lui morde la langue, qu'elle s'invente une langue pour lui rentrer dedans. (Cixous 57-58)

CHAPITRE 4—AURÉLIA AURITA : la bande dessinée érotique au féminin

Bande dessinée au féminin en contexte

La bande dessinée est un média à part de la littérature, même si on l’y compare et l’y associe jusque tard dans l’histoire de la bande dessinée en tant que genre littéraire ou artistique. De ce fait, la BD a un *public*—composé d’amateurs, de connaisseurs et de critiques—, une structure de *reconnaissance*—particulièrement autour du festival d’Angoulême qui décerne des prix—et un espace de publication constitué de maisons d’éditions spécialisées—Delcourt, Les Impressions Nouvelles, Ego comme X, L’Association, Glénat, etc. Les champs de la bande dessinée et littéraire ne sont pas imperméables ; de nombreux journaux et magazines généralistes ont des sections de critiques de bandes dessinées, et les lecteurs et lectrices de bandes dessinées sont aussi « des lecteurs de livres » (Méon 87). Cependant, l’histoire de la bande dessinée est indépendante de celle de la littérature et mérite un survol pour mieux situer les luttes pour la visibilité et la reconnaissance des femmes en BD, et ainsi la création au féminin d’aurélia aurita.

1. Situer la bande dessinée franco-belge

La *bande dessinée* est une production culturelle initialement publiée dans la presse qui allie, le plus souvent, dessins et texte sous forme de *bandes* séparées par des cases. Cet « art séquentiel », tel que défini par Will Eisner, est plus qu’un genre littéraire : c’est un média qui permet de communiquer informations et émotions de manière différente qu’un texte seul ou une image seule. « Le texte et le dessin unissent leurs forces pour faire passer une idée qu’aucun d’eux ne serait capable de véhiculer à lui seul » (McCloud 163). Les « combinaisons d’interdépendance » ainsi identifiées par Scott McCloud sont utilisées pour faire ressortir un message, créer du sens, au-delà de ce que représente l’image ou de ce que décrit le texte en faisant appel aux capacités cognitives des lecteurs qui associent les informations lues et en déduisent la signification.

Jusqu'à la période contemporaine qui bénéficie d'une ouverture du monde universitaire et non-universitaire au média⁴⁷, peu de légitimité était accordée à la bande dessinée en tant qu'art⁴⁸. Le Suisse Rodolphe Töpffer, un des premiers auteurs de bandes dessinées dans les années 1830, est aussi un de ses premiers théoriciens. Il défendait les qualités littéraires de la bande dessinée pour mieux défendre sa légitimité esthétique et artistique : « on s'inscrit dans le monde du livre, [...] texte et dessin sont [...] à lire l'un comme l'autre et ensemble », et « au-delà de la simplicité chronologique apparente du récit, voire du décousu, transparait une unité supérieure, celle du moi écrivain » (Dürrenmatt 18). Avec les progrès techniques de l'imprimerie, la bande dessinée devient un produit de masse à travers la presse illustrée et les bandes dessinées journalistiques, humoristiques, caricaturales et satiriques, puis les bandes dessinées éducatives dans les revues du début du vingtième siècle (par exemple *La Semaine de Suzette* où est apparue Bécassine). En tant que produit de consommation de masse, jetable (qui va devenir collectionnable), populaire et accessible, la bande dessinée se voit rabaissée à une forme « bâtarde » entre l'art du dessin et la littérature, un sous-genre sans importance culturelle et de qualité médiocre puisque visant la consommation de masse, et en particulier les enfants.

Les bandes dessinées pour la jeunesse se multiplient avec les périodiques *Le Journal de Spirou*, *Le Journal de Tintin* puis *Pilote* mais sont limitées par une idéologie conservatrice et moralisante qui limite notamment la représentation des femmes. Cette limitation de la violence (y compris des super-héros) et de la féminité est renforcée après la seconde guerre mondiale :

Pour lutter contre l'invasion des comic books américains qui étalent érotisme et violence, le courant moralisateur qui traverse la France d'après-guerre conduit à la promulgation en France de la loi du 16 juillet 1949 sur la protection des publications

⁴⁷ Les publications récentes sur la bande dessinée présentent les caractéristiques stylistiques et narratifs du média, son histoire et son contexte, et apportent également des outils de lecture et de réflexion sur le fonctionnement du média et sa relation avec les autres médias dans la sphère publique : par exemple, *La bande dessinée : une médiaculture* d'Éric Maigret, *Bande dessinée et littérature* de Jacques Dürrenmatt, ou *La BD, un miroir du lien social : bande dessinée et solidarités* d'Eric Dacheux, Sandrine Le Pontois et Jérôme Dutel. De plus en plus de publications en anglais paraissent en tant que manuels universitaires introductifs à la bande dessinée en français : *Reading Bande Dessinée : Critical Approaches to French-Language Comic Strip* d'Ann Miller ou *The French Comics Theory Reader* dirigé par Ann Miller et Bart Beaty.

⁴⁸ Les questions de reconnaissance et de légitimité de la bande dessinée en tant qu'art à part entière, média, ou encore, production culturelle de qualité reste un sujet très présent dans la critique et la recherche sur les bandes dessinées. Jean-Mathieu Méon revient sur le sujet et démontre que, malgré la reconnaissance des lecteurs et lectrices de la BD en tant qu'art et malgré une production diversifiée entre avant-garde et produits de masse, les discours sur la bande dessinée continuent de la considérer en tant qu'art mineur « infantile », « bâtarde », léger et humoristique, dans un format qui « empêcherai[t] à la fois [son] excellence artistique et [son] appréciation esthétique » (89).

destinées à la jeunesse. Soutenue par les instances catholiques et communistes de l'époque, cette loi impose également des contraintes thématiques, graphiques et narratives à la bande dessinée franco-belge (et est en partie responsable de l'absence presque totale des personnages féminins). (Le Duc 149-150)

Le gouvernement qui ne permet pas la mixité à l'école ne permet pas non plus la représentation des femmes dans les revues, illustrés et magazines autrement qu'en tant qu'épouses et mères.

À partir des années 1960 et 70 en France, c'est un statut unique qui est revendiqué : la BD en tant qu'art spécifique (Dürrenmatt), le *neuvième art*, selon son lien entre texte et image, et sa création qui requiert un processus de scénarisation et d'illustration particulier. Dès 1970, la BD se détache de la presse et devient « un produit d'édition en concurrence avec la presse » (Lipani Vaissade 157) : c'est la naissance de la BD dite *adulte* qui s'adresse à un public plus large et non seulement la jeunesse (ce qui ne veut pas dire érotique). La BD érotique se développe également, en particulier avec les publications des titres de l'italien Crepax (*Valentina*, publié en France à partir de 1968). Les productions BD sont publiées sous forme d'albums individuels par des maisons d'édition et dans certains magazines consacrés.⁴⁹

La nouvelle génération de créateurs et de créatrices de BD apportent un regard critique sur la morale et la société, créent de nouvelles publications dont *L'Écho des Savanes*⁵⁰, et permettent l'apparition de personnages féminins plus complets et intéressants, par exemple Cellulite dans *Les États d'âme de Cellulite* de Claire Bretécher en 1972, et des explorations diverses de l'histoire, des cultures, y compris des discriminations racistes.⁵¹

⁴⁹ En 1974 sont fondées les éditions Futuropolis « with the specific aim of encouraging an experimental current in bande dessinée, as well as that of producing re-editions of American and French classics » (Miller 27). La même année, les éditions Les Humanoïdes associés sont également fondées principalement pour publier le magazine *Métal Hurlant* avant de pouvoir ajouter à leur collection des albums tels que *Les Naufragés du temps* ou *Blueberry*. Elles tentent également de créer un magazine au féminin *Ah ! Nana*, mené par des femmes créatrices de BD, qui s'interrompt rapidement à la suite d'une interdiction de vente aux mineurs après avoir abordé l'homosexualité (Miller 28). Les bandes dessinées sortent du monde de l'enfance mais les femmes ne sont pas encore permises de s'y exprimer librement. Les autres principaux magazines qui contribuent à l'essor du renouveau de la bande dessinée dans les années 1970 sont *L'Écho des savanes*, (*À suivre*) et *Fluide Glacial*.

⁵⁰ Agnès Deyzieux commente l'influence de *L'Écho des Savanes* : « Lors de son lancement en 1972, *l'Écho des Savanes* inaugurerait la mode du magazine de bande dessinée adulte où, en toute liberté, les auteurs faisaient sauter les tabous de la bande dessinée francophone et parlaient de drogue, de sexe et de rock'n roll. Sa création a eu un impact important sur le monde de la bande dessinée franco-belge, sur les lecteurs qui ont trouvé une résonance à leurs préoccupations et sur les jeunes dessinateurs qui se sont formés à l'école du journal. » (Deyzieux 61)

⁵¹ Quelques exemples : l'album *Chinook* de la série *Buddy Longway* suit un couple formé du trappeur colon Buddy et de l'amérindienne Chinook dans l'Ouest américain—par Derib, premier album paru en 1974 ; *Blueberry* qui déserte la guerre de Sécession—par Jean-Michel Charlier (scénario) et Jean Giraud (dessin, connu sous le pseudonyme Moebius), premier album paru en 1965 ; le travail de Moebius depuis *Cauchemar blanc* qui raconte une attaque raciste d'un gang de blancs sur un Nord-Africain—publié en 1974.

La transformation de la bande dessinée naît d'un désir d'explorer davantage de formats, de sortir des esthétiques standards, et de donner plus de poids au média en tant que « véritable moyen d'expression et non pas un simple moyen de divertissement » (Deyzieux 62). La maison d'édition Futuropolis se consacre à l'avant-garde de la bande dessinée qui expérimente avec les formats du livre, le texte et les styles de dessins, mais ce n'est pas suffisant pour révolutionner l'art de la BD :

Malgré le vent nouveau soufflé par Futuropolis, la bande dessinée de la fin des années 70 **peine à s'affranchir des normes éditoriales qui prévalent toujours** : séries consacrées aux sempiternels exploits des mêmes héros, albums cartonnés en couleurs à la pagination standardisée (46 ou 48 pages⁵²) qui empêchent toute ambition narrative. (Deyzieux 62, je souligne)

Le roman graphique fait son entrée, à peu près au même moment que le *Graphic Novel* aux États-Unis, et revendique l'aspect artistique de la bande dessinée. Le lien avec le roman renoue la bande dessinée avec la littérature et la sépare toujours plus nettement d'une production divertissante pour enfants. Pour Agnès Deyzieux, la définition du *Graphic Novel* est proche du roman graphique et de la bande dessinée d'auteur, dont les éléments principaux sont : « un récit en image », « l'ambition d'une pagination libre, avec un format plus proche du livre », « une division en chapitres », « une libre combinaison de l'image et du texte », et « le choix assumé d'une esthétique du noir et blanc » (Deyzieux 64). Ces caractéristiques du roman graphique correspondent d'ailleurs tout à fait à *Fraise et Chocolat* d'Aurélia Aurita, notre sujet d'étude pour ce chapitre.

Dès les années 1990, c'est la nouvelle bande dessinée qui s'affirme avec une revendication artistique forte. Positionnée contre les normes éditoriales, l'édition alternative « se me[t] au service d'un auteur et de son œuvre, adaptant le support livre à la singularité de chaque projet, sans norme préétablie » (Deyzieux 66). La bande dessinée prend sa liberté et tisse des liens avec les autres arts, notamment la littérature et les arts plastiques, ce qui ouvre le média à d'autres champs artistiques, types de représentation, et techniques narratives.

Le *Journal* de Fabrice Néaud, paru entre 1996 et 2011, innove en étant une des premières BD autobiographique française, d'autant plus qu'elle aborde de façon directe et ouverte

⁵² Les albums de 64 pages sont la norme pour les bandes dessinées à partir des années 1930 dû à la popularité des *Aventures de Tintin* puis le standard passe à 48 pages dans les années 1960, format qui s'impose depuis les albums d'Astérix (Peeters 78).

l'homosexualité de l'auteur-narrateur et ses expériences avec l'homophobie. L'autobioBD, nommée ainsi par Ann Miller et Murray Pratt, permet l'exploration de soi et l'inscription dans le champ artistique de voix marginalisées. De nombreux auteurs et auteures s'en inspirent et partagent leur expérience liée à la différence, au traumatisme ou à la quête d'identité par le biais de la bande dessinée dans la décennie qui suit : *Persepolis* de Marjane Satrapi raconte en 2000 son enfance en Iran aux prises avec la révolution islamique, l'auteur belge d'origine coréenne Jung revient sur son expérience de la différence dans *Couleur de peau : miel* en 2007, et la créatrice Johanna explore ses origines taiwanaises et hollandaises dans *Née quelque part* en 2004.

Les bandes dessinées d'aurélia aurita appartiennent également à cette catégorie d'autobioBD francophones qui permet notamment aux femmes de commencer une carrière dans la bande dessinée directement sans nécessairement avoir travaillé auprès de scénaristes hommes auparavant (MacLeod). Catriona MacLeod souligne le caractère exceptionnel du récit de soi dans l'autobioBD principalement parce qu'il n'a pas de tradition masculine le précédant, et que son hybridité rend la représentation du sujet à la fois à travers le texte et l'image :

the *bande dessinée* personal narrative is somewhat exceptional in that it has no significant male tradition preceding or dominating that being created by women—and, more importantly, formally—as a hybrid medium, the autobiographical subject may potentially be represented through both text and image, with the possibility of a visual embodiment of the writer-character that would be quite impossible in literature. (60)

La capacité de la bande dessinée d'incarner une mixité de médias et d'arts, une multiplicité de genres et de styles, ainsi que d'atteindre des publics variés puisqu'elle est un média populaire, rendent cette plateforme idéale pour l'ouverture des genres et des perspectives, en particulier celles des individus les plus marginalisés de la société.

Il nous a semblé important de préciser l'histoire de la création de la bande dessinée pour situer le contexte dans lequel aurélia aurita crée, et duquel elle hérite particulièrement en termes de renouvellement et de transformations esthétiques et thématiques depuis les quarante dernières années. Il est d'autant plus important de préciser le contexte historique et culturel du champ de la BD car il a été peuplé majoritairement d'hommes du côté de la création comme du côté du public. Un tel constat indique le risque pris par aurita d'écrire et de publier une œuvre autofictionnelle centrée sur le quotidien d'une jeune femme, et informe la réception parfois négative voire

scandalisée de l'œuvre par le public et la critique—qu'elle provienne de spécialistes BD ou de généralistes.

Pour les créatrices de BD, ce fut un long parcours pour arriver à se faire une place dans le champ de la BD et parvenir aujourd'hui à remplir 12% du nombre d'auteurs publiés⁵³. En premier lieu, il a fallu que des personnages féminins émergent du champ de la BD puisqu'elles y étaient quasiment absentes dû à l'aspect érotique attribué par défaut au féminin. Ensuite, ces personnages ont pu s'émanciper des rôles de faire-valoir et devenir héroïnes de série—non sans objectification du corps féminin, par contre. Enfin, des créatrices de bande dessinée, féministes et moins militantes, se sont imposées sur la scène pour mettre en avant leurs voix et leurs imaginaires à travers ce média. La lutte des femmes en BD est toujours en cours au vu de la polémique autour de l'absence de femmes dans la sélection du Grand Prix d'Angoulême en 2016 (Potet), au vu de la toujours trop présente objectification sexuelle des personnages féminins, et au vu du scandale que la BD érotique d'aurait pu causer en 2006.

2. Les femmes dans la BD

L'ouverture de la BD dans les années 1960 a permis l'arrivée d'auteurs de BD ainsi que de personnages féminins pleinement héroïnes et pas seulement faire-valoir. La présence des femmes et du féminin dans la bande dessinée est encore aujourd'hui limitée, en particulier en France. Selon Christophe Quillien, auteur d'une anthologie des personnages féminins intitulée *Elles : grandes aventurières et femmes fatales de la bande dessinée*, les héroïnes populaires des histoires familiales des années 1920 et 1930 aux États-Unis ne retrouvent pas leurs équivalentes dans le milieu franco-belge, situation qui s'aggrave après la seconde guerre mondiale et notamment avec la loi de protection de la jeunesse de 1949 mentionnée plus haut. La plupart des ouvrages jugés amoraux sont censurés, et dans les ouvrages qui paraissent, les armes à feu et les représentations féminines sont supprimées suivant la logique que la violence et le « pêché » que les femmes incarnent représentent un même danger.

Dû à un contexte marqué par la protection de la morale enfantine, le féminin est associé d'office à la sexualité et se retrouve donc évincé, tandis que le masculin investit les rôles d'action : « Les hommes s'approprient le statut d'aventurier et de héros ainsi que les métiers 'à risque' comme

⁵³ Selon l'article de Marina Fabre pour *Les nouvelles News* en ligne, « En 15 ans, le nombre de femmes auteures de BD francophone a plus que doublé, passant de 80 en 2001 à 173 aujourd'hui » soit « de 7 à 12,4% ».

aviateur, pilote automobile ou journaliste. Les femmes se contentent de jouer les mères de famille, les épouses dévouées ou les bonnes camarades » (Quillien 7).

Quelques rares personnages féminins font exception, dont Bécassine, personnage créé par Joseph Pinchon qui la dessine et mis en scène dès 1913 par le scénariste Caumery. Apparue en 1905 dans le contexte des revues illustrées pour filles en vue de les préparer « à devenir de bonnes épouses, de bonnes mères... » (Lipani Vaissade 153), la maladroite Bécassine au « physique dépourvu de charme » et sans bouche (154) devient au fil des numéros un personnage complexe et aventureux qui « relève tous les défis de son temps, n'hésitant pas à prendre le métro, à passer son permis de conduire, à piloter un avion... » (154). Elle est la première héroïne d'une série, et elle sort du moule de la jeune fille sage, voire qui doit apprendre à s'assagir, en « refusant la facilité, la monotonie et la soumission » (155). Une telle exception dans le monde tout-masculin de la BD annonce une transformation de la représentation des femmes dans ce média et une émancipation qui est, selon Marie-Christine Lipani Vaissade, toujours en cours aujourd'hui.

Pour plusieurs critiques et observateurs, l'arrivée de *Barbarella* en 1962 marque le début de l'émancipation des héroïnes de BD : elle change la perspective sur les femmes de la BD, en miroir avec les changements de la société, en étant ni victime, ni soumise, ni faire-valoir (Lipani Vaissade, Le Duc, Quillien). L'héroïne de science-fiction parcourt l'univers en tant qu'agente de la République Terrienne et utilise ses charmes pour vaincre ses ennemis. La parution de *Barbarella* fait grand bruit à l'époque et marque le début des héroïnes dénudées dans le contexte franco-belge puisque les super-héroïnes des Marvel et DC comics étaient toujours interdites par la censure.

Créée par Jean-Claude Forest et parue initialement dans *V Magazine*, *Barbarella* reste une figure féminine fortement érotisée. La charge érotique du personnage libertin et partiellement dénudé participe à la survenue du corps féminin dans les représentations populaires de masse jusqu'alors caché, asexué, ou simplement catégorisé dans l'érotisme ou la pornographie vendus sous le manteau. Cependant, l'objectification de son corps pour un regard masculin ne la place pas dans un mouvement d'émancipation féminine : l'équivalence femme = sexe est confirmée au lieu d'être réfutée. Cette révolution n'est pas féminine et ne permet pas d'ouvrir la bande dessinée à davantage de personnages féminins forts ni à des créatrices de bande dessinée. Elle permet, à l'époque, de faire un pied de nez à la censure morale, puisque l'ouvrage gagnera en curiosité et popularité une fois censuré.

La Commission de surveillance examine l'album en 1965 et détermine que, malgré le prix élevé de cette édition, « sa présentation en bandes dessinées (...) peut induire en erreur des adultes voulant acheter un album pour leurs enfants » et autoriser une publication de ce genre pourrait bien en inspirer d'autres, tel que le décrit Bernard Joubert dans le *Dictionnaire des livres et journaux interdits* (99). Les commissions de censure se basent donc sur le fait que les bandes dessinées sont d'ordinaire adressées à la jeunesse et que toute représentation sensuelle et érotique, même si spécifiquement indiquée pour adulte, doit être retirée de la vente. L'album figure toujours sur cette liste des interdits à ce jour, mais de nouvelles éditions de *Barbarella* ont été publiées depuis, certaines retouchées par Forest pour cacher les corps dénudés, et d'autres en version originale.

C'est donc avec l'érotisme que les premiers personnages féminins sont « libérés », c'est-à-dire montrés sous un jour sexué, sexuel et actif, au lieu d'être asexuées, faire-valoir et passives. Étant donné la censure et l'idée que la bande dessinée est uniquement destinée à la jeunesse, l'émancipation érotique entraîne en effet une révolution dans le monde de l'édition. De plus, une telle évolution de la représentation des femmes en BD met également en lumière le public visé par la bande dessinée adulte : les hommes. S'en suit une multitude de personnages femmes forts de par leur profession ou leur répartition, mais toujours objet sexuel du regard. Le regard masculin de consommation des corps féminins esthétisés (minces, poitrine et fesses soulignées, grandes bouches, libertinage...) se retrouve dans les dessins de Forest, comme dans ceux de l'italien Crepax, ou même d'Enki Bilal qui met en scène un personnage phare de la bande dessinée contemporaine, Jill Bioskop dans *La Femme Piège* en 1986.

L'esthétique entre dessin et peinture de Bilal marque une originalité frappante dans la bande dessinée des années 1980, cependant :

[m]algré l'originalité textuelle et graphique de cette bande, qui s'accompagne d'une utilisation distincte des couleurs, il est difficile ici de distinguer une évolution notable de la représentation de la femme depuis la première bande adulte érotique (*Barbarella*). Bilal montre une volonté de satisfaire ses lecteurs en exploitant, une fois encore, le potentiel érotique de l'héroïne dans une thématique de violence, de sexe et d'érotisme, de voyeurisme et de fétichisme. (Le Duc 156)

Bioskop, journaliste-reporter énigmatique est connue davantage pour la couleur de sa poitrine que pour sa personnalité. Le parallèle dressé avec *Barbarella* montre bien que les représentations

féminines sont systématiquement associées à leur attrait sexuel et ne participent pas à une émancipation des personnages BD, ni des créatrices.

La critique offerte par Le Duc pointe du doigt le sexisme apparent dans la bande dessinée, aussi innovante qu'elle soit. Dans le domaine de la critique bédé, cette perspective manque cruellement puisqu'il est plus courant de voir reproduit des commentaires légers sur la plastique inoubliable des personnages qu'une critique de l'objectification du corps féminin. Dans ma recherche sur l'évolution des personnages féminins de BD, je me suis confrontée quotidiennement à cette lacune dont la lecture de Quillien est l'exemple le plus frappant. Dans son encyclopédie dédiée aux personnages féminins de la bande dessinée, il qualifie Bioskop de « **réceptacle** idéal pour la projection de **nos** fantasmes » (16, je souligne), ce qui réduit le personnage féminin à un récipient creux prêt à être rempli par des fantasmes d'un public rassemblé dans le pronom « nous », qui exclut donc les femmes à première vue. Non pas que des femmes ne puissent pas fantasmer sur d'autres femmes, mais plutôt que ce commentaire reproduit la soumission du féminin aux fantasmes sexuels du masculin dominant par défaut—de par la norme—et se garde bien de critiquer ces représentations problématiques.

Quillien offre un second exemple de remarque machiste dans la description de son chapitre sur les « Dames de cœur » où figurent les personnages féminins de BD représentés dans des relations amoureuses (avec des hommes) ou qui correspondent au stéréotype des femmes fleurs bleues, amoureuses et douces : « Amoureuses, attentionnées, aimantes, ardentes... Les féministes ne nous en voudront pas de le rappeler, mais **on attend aussi des femmes** qu'elles fassent preuve de ces qualités (tout comme les hommes, nous sommes d'accord, mais ils ne sont pas le sujet de ce livre) » (43, je souligne). La maladresse de l'auteur fait transparaître le discours d'exigence des hommes vis-à-vis des femmes, puisque le contraste « tout comme les hommes » place les hommes et les femmes dans une binarité bien connue. On note également une chiquenaude contre les féministes, celle-ci rabaissant le mouvement de libération des femmes et de dénonciation d'un système d'oppression à une voix ennuyeuse (dans le reproche constant) qui interdit aux femmes leurs émotions et leurs sentiments.

Ce n'est pas seulement dans le milieu de la BD que les représentations du féminin sont soumises à des discours de domination et d'inégalité ; la critique et la littérature secondaire sur la bande dessinée reproduisent ces discours antiféministes et réducteurs—en y ajoutant une part d'ironie qui échoue pourtant à se dresser contre l'exploitation de l'image des femmes comme étant

uniquement consommable selon leur attrait sexuel. Les remarques sexistes et machistes de Quillien sont récurrentes, et c'est bien dommage pour un livre intitulé *Elles*, mais évidemment il n'est pas le seul⁵⁴. Les discours sur les femmes inscrits dans notre système social et culturel sont plus facilement reproduits que combattus, surtout dans la bande dessinée qui a été longtemps un domaine fermé aux femmes. Il y a un réel besoin de renouveau du discours sur la bande dessinée et de prises de position critiques pour que la recherche sur le média et l'inclusion de différentes perspectives politiques et identitaires (en marge) puissent faire surface.

Dans les années 1970 et 80, quelques personnages féminins forts, c'est-à-dire héroïnes et femmes d'action à la personnalité complexe, entrent en scène avec Isa, Adèle Blanc-Sec ou Jeannette Pointu, même si la question de leur plastique plaisante et le désir de l'exhiber n'est pas résolue. Le personnage rebelle et libre d'Isa dans *Les Passagers du vent* de François Bourgeon (1979) doit s'habiller en homme pour se fondre parmi les matelots du XVIIIe siècle, ce qui montre une certaine prise de contrôle de son corps à travers la modification de son apparence. Pour autant, la représentation du personnage passe aussi par l'utilisation de ses « charmes », entendre son attrait sexuel, « que Bourgeon ne répugne pas à dévoiler au fil des pages » voire « les exhibant plus qu'il est nécessaire » (Quillien 84). Quillien remarque cette fois-ci l'exploitation du corps féminin sans but narratif : même quand l'héroïne est maîtresse de ses actions, elle se retrouve souvent dénudée et objectivée pour le lecteur.

Adèle Blanc-Sec, de la série *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* créée par Tardi en 1976, est toujours habillée de vêtements longs et fait écho aux détectives de polars fumeurs et solitaires, bougons et au fort caractère. Le dessin n'en fait pas un visage ou une plastique attirante selon les codes de beauté, elle est plutôt fermée aux sourcils froncés. Elle n'est donc pas là pour satisfaire mais pour raconter une histoire. Écrivaine célibataire, elle est en plein

⁵⁴ Par exemple, le chapitre signé par Dominique Le Duc se débat entre fascination pour Bilal et critique, comme s'il avait été difficile de prendre du recul sur une œuvre largement appréciée : « Les albums de Bilal accorde une place privilégiée aux dessins du corps humain. Symbole de pureté, la blancheur de son corps est marquée jusqu'aux ongles par le 'bleu-Bilal'. La beauté de ces artifices (ses lèvres, ongles et bouts de seins sont bleus également) porte une signification particulière car ils soulignent le pouvoir de séduction de l'héroïne, contribuant à lui donner une image valorisante. » (153) Cependant, plus loin, il affirme que « Bilal montre une volonté de satisfaire ses lecteurs en exploitant, une fois encore, le potentiel érotique de l'héroïne dans une thématique de violence, de sexe et d'érotisme, de voyeurisme et de fétichisme » (156), pour dénoncer l'exploitation du corps féminin à des fins commerciales. Autre exemple, le ton de *L'Encyclopédie de la bande dessinée érotique* de Filippini réduit la définition de l'érotisme à l'exposition de filles nues, des « créatures de rêve » (12) pour amateurs connaisseurs. Évidemment, l'auteur reproduit l'esprit dans lequel ces figures féminines ont été créées, mais se garde d'offrir tout point de critique sur le sujet ou d'ouvrir la question à une plus grande diversité des désirs et des dessins érotiques.

contrôle de sa vie et de la création de son imaginaire, même si les intrigues dans lesquelles elle est impliquée semblent parfois compliquées (par jeu de l'auteur). Dans la chronologie du personnage, elle est ressuscitée après la première guerre mondiale et change d'apparence pour une coupe de cheveux courts, à la mode garçonne des années 1920 (Quillien 78). Sans être féministe ouvertement (de peur d'effrayer les lecteurs ?), Adèle apporte au monde BD une héroïne solide et émancipée qui sort du modèle féminin objet sexuel passif.

Célibataire également, on retrouve la reporter photographe Jeannette Pointu créée en 1982 par Marc Wasterlain. Elle répond aux avances des hommes de façon assurée, et se décrit hors des normes de beauté féminines : « Je suis petite, boulotte, insupportable et je n'ai rien d'une biche » (Quillien 39). On notera par ailleurs qu'elle répond à des avances qui la limitent à son corps féminin, et que la porte de sortie pour se libérer est de se détacher des normes de beauté de poupées. Le célibat est aussi une marque d'émancipation du pouvoir masculin qui permet l'activité—par opposition à la soi-disant passivité de l'épouse à la maison, et surtout son impossibilité à parcourir le monde. Jeannette est une réelle aventurière au même titre que Tintin, même si elle n'obtiendra pas le même succès. Elle part couvrir l'information aux quatre coins du globe et informe les lecteurs sur les conflits du moment, ce qui ajoute une dimension informative aux albums.

Ce sont des créatrices féministes qui vont apporter quelques héroïnes ouvertement féministes dans les années 1980 avec, par exemple, *Odile et les crocodiles* (1984) de Chantal Montellier. La protagoniste Odile part en campagne vengeresse contre les hommes qui se retrouvent sur son chemin (ou qui l'objectifient ?) après que ses trois violeurs se retrouvent acquittés, et que la faute est rejetée sur elle (Quillien 35). L'album aborde à la fois la violence sexuelle contre les femmes et le système patriarcal qui donne raison aux hommes agresseurs en accusant la jeune femme d'être provocatrice, tout en mettant en scène l'agentivité féminine et la violence que l'injustice, la marginalisation et l'objectification créent chez les femmes. Les mouvements féministes des années 1970 et 1980 ont ouvert la possibilité d'un discours public à propos du « privé » du corps féminin en le rendant public : aborder les sujets de la contraception, de l'avortement, ou encore du viol mettent en lumière des tabous qui contribuent à l'oppression des femmes dans un système patriarcal et androcentré. La période de revendication semble opportune à la prise de parole des femmes et permet un discours de libération du féminin sur la place publique. Il est intéressant de noter que l'on retrouve les mêmes éléments dans le récit de *Baise-moi* et la prise de pouvoir des jeunes femmes dans la violence extrême, comme s'il fallait se

répéter et braver la censure (du film *Baise-moi*) jusqu'à ce que la voix des femmes puisse être entendue.

L'auteure d'*Odile*, Chantal Montellier, est elle-même scandaleuse et dérangeante (Bert). Elle a commencé en tant que dessinatrice pour la presse (*Le Monde*, *Marianne*) puis a collaboré à *Charlie Mensuel*, *Métal Hurlant*, entre autres magazines. Elle continue aujourd'hui de créer des œuvres engagées et marquantes telles que *Sorcières, mes sœurs* en 2006 qui rassemble des histoires courtes de figures de sorcières d'antan et d'aujourd'hui pour mieux mettre en lumière à quel point le féminin est toujours en proie à être pourchassé et condamné. *L'insoumise* (2013) retrace la vie de Christine Brisset qui a pris la tête d'un mouvement pour les sans-logis après la seconde guerre mondiale. La créatrice de bédé s'engage à prendre sa place dans le champ artistique pour donner leur voix à des femmes de l'histoire, ou des figures de femmes tombées dans l'oubli; pour ne pas dire écartées de l'Histoire phallogcentrique et normative. Elle a également cofondé le prix Artémisia en 2000 qui récompense les femmes artistes de bandes dessinées (Bert) et participe ainsi à la visibilité et à la reconnaissance des créatrices de BD.

Claire Bretécher joue elle aussi des coudes depuis les années 1970 pour se faire une place dans le monde de la bande dessinée. Connue pour les séries *Les Frustrés* et *Agrippine*, les personnages de Bretécher jouent de cynisme et de critique acide dans le contexte de la société des soixante-huitards dès les années 1970. La créatrice publiera à compte d'auteur le premier album des *Frustrés* en 1975 (Lesage 139 ; 143), ce qui démontre autant sa détermination et son indépendance que le manque de soutien éditorial pour les publications des femmes. *Agrippine*, adolescente désagréable, opiniâtre et rabat-joie, paraît en 1988 dans une série éponyme qui retrace ses interactions avec amis, amours, et famille. Le dessin la représente toujours de façon peu flatteuse, comme tous les personnages de Bretécher, dans des postures d'ennui ou d'agacement, aux prises avec le quotidien d'une société de consommation et de l'apparence. La révolte du féminin se trouve dans l'attitude blasée d'Agrippine face aux attentes culturelles et sociales de son temps qui rend le personnage féminin rebelle par cynisme et humour noir.

Avec le roman graphique et l'autobioBD des années 1980 et 1990, le nouveau siècle est équipé pour accueillir l'expérience des femmes créatrices de BD qui sont de mieux en mieux acceptées dans le milieu grâce à leurs prédécesseures tenaces. De nouvelles auteures participent à l'essor de l'écriture de l'intime et du quotidien en particulier dans l'exploration du Je qui participe à la visibilité du vécu des femmes dans la bande dessinée, ainsi que dans la culture au sens plus

large au vu de la popularité de certaines de ces bandes. *Moi je* d'Aude Picault (2005) présente une chronique sociale de situations cocasses auxquelles les jeunes femmes peuvent s'identifier, un peu comme Aurita qui utilise l'humour ainsi que des dessins simples dans ses journaux intimes *Fraise et Chocolat* 1 et 2. Le Je se décline sous toutes les formes : le moi de l'enfance—*Clandestine* de la scénariste Virginie Cady et du dessinateur Marc Rénier retrace les premières années de la scénariste fille d'une jeune mère de 18 ans et finalement élevée par son arrière-grand-mère (2009)—le moi qui fait l'expérience de la grossesse—*Corps de rêve* de Capucine (2004)—ou le quotidien d'une femme mère professionnelle—*J'aurais adoré être ethnologue* de Margaux Motin (2009), précédemment publié sous forme de blogue.

Plusieurs auteures utilisent la plateforme peu-coûteuse et immédiate des blogues-BD à partir du milieu des années 2000 qui se prête parfaitement à l'exercice de l'autobioBD. Cha utilise le format en ligne depuis 2008 pour partager son quotidien de jeune créatrice de BD aux accents punk et féministes, tout comme Yatuu qui retrace ses déboires précaires d'étudiante et de stagiaire à répétition pour éviter le chômage, et critique les inégalités sexistes dans la culture populaire en dénonçant, par exemple, le manque de personnages féminins non érotisés dans les jeux vidéo malgré le mécontentement des joueuses qui sont de plus en plus nombreuses (post du 21 août 2014). Pénélope Bagieu a publié son blogue populaire *Ma vie est tout à fait fascinante* sous forme d'album, et a commencé une série intitulée *Joséphine* en 2008. Elle dépeint la vie d'une jeune femme maladroite en amour et en société pour mettre en scène un quotidien au féminin qui aide à décomplexer le corps et les attentes des regards sur le féminin.

Les années 2000 sont aussi l'occasion d'expérimentations multimédias, notamment au Québec avec le blogue de Zviane qui mélange vidéos, dessins et musique pour commenter son quotidien. Depuis longtemps, Julie Doucet, elle aussi créatrice de BD québécoise, travaille l'aspect multimédia de la bande dessinée sur son site juliedoucet.net où se retrouvent bruitages, sons, collages et dessins pour diriger les lecteurs vers des informations sur ses œuvres ou des nouvelles récentes.

La voix des femmes émerge en BD pour parler de leur quotidien, de leur corps et des injonctions de beauté, de la maternité, des relations avec les autres, et de leurs identités multiculturelles. Le moment contemporain de ses quinze dernières années offre une multiplicité d'expressions du féminin en BD, mais bien évidemment, ce n'est pas sans provoquer quelques remous dans la sphère publique.

3. aurélia aurita : l'inscription de soi dans la limite du scandale

aurélia aurita est une créatrice de bande dessinée française dont les deux volumes de *Fraise et Chocolat* ont fait des remous dans l'espace public en 2006 et 2007. Elle signe son nom d'artiste en minuscules et en manuscrit sur ses ouvrages, comme pour inscrire une simplicité dans sa signature, mais aussi l'unicité individuelle que marque l'écriture manuscrite. Même si ce n'est jamais mentionné par aurita, ce n'est pas sans rappeler l'activiste et théoricienne féministe américaine bell hooks qui signe son nom d'emprunt à son arrière-grand-mère en minuscule pour porter l'attention sur sa parole et ses écrits plutôt que sur son nom, pour se dissocier de l'égo associé à un nom d'auteur. aurita, à son tour, marque à sa manière sa subjectivité et sa prise de parole dans ses textes, en utilisant un pseudonyme et des lettres en minuscules qui déplacent l'attention de son nom et de son identité vers ses textes et ses créations.

Née Hakchenda Khun, souvent raccourci à Chenda, ses parents sont d'origine cambodgienne et donne à Chenda son origine « sino-khmère » (*Fraise* 122). Ils sont tous les deux pharmaciens et se sont rencontrés à Paris pendant leurs études. Elle suivra elle aussi un cursus dans la pharmacie et obtiendra son doctorat tout en débutant parallèlement sa carrière de créatrice de bande dessinée.

L'auteure-narratrice aurélia-Chenda joue sur l'hybridité de son identité française-sino-khmère tout au long des deux volumes. À titre d'exemple, elle surnomme son partenaire Frédéric son « French lover » (*Fraise* 122), comme si elle n'était pas française elle-même, et en s'amusant à être aussi libertine que le veut le cliché français dans son récit érotique qui va faire scandale. Le choix d'un nom de plume marque aussi l'hybridité du Je qui se construit de manière multiple à travers la création, le personnage public, et l'individu privé.

Le pseudonyme « aurélia aurita » se réfère à une méduse, tel que le décrit le premier ouvrage de l'auteure, *Angora*. La quatrième de couverture présente les caractéristiques de la méduse qui se mélange au portrait de l'auteure avec humour et décalage : « Le rebord très large et dentelé, la couleur bleutée, presque transparente, les quatre bouches pulpeuses et avides de baisers, les quatre ovaires de couleur rose n'arrivent malheureusement pas à faire oublier l'apparence stupide et molle de ce petit animal ». Le choix de la méduse se rapporte, selon la description, au contraste entre l'apparence « stupide et molle » de l'animal et ses caractéristiques sexuelles et stupéfiantes. Avec humour, l'auteure se présente en tant que créature paresseuse mais subjuguante

de féminité, complexe mais molle et simplette d'esprit. Mais seulement en apparence. Déjà, l'auteure joue avec la représentation et la perception de soi à travers le regard des autres, la mise en scène de la féminité à la fois séduisante (les bouches « avides de baisers ») mais également passive, rabaissée voire dénigrée (« molle et stupide »).

Plus loin, l'auteure décrit une crise existentielle que la pratique de la bande dessinée va permettre d'éviter : à travers la création, la méduse humaine ne va pas se retrouver « étouffée par le vide de cette vie monotone et dénuée de sens... » (*Angora*) et s'ouvrir au monde en remontant à la surface de l'eau. « Heureusement, il lui arrive quelques fois de remonter à la surface, de gagner un concours à Angoulême et de publier dans des magazines de bande dessinée, de ceux qui la faisaient rêver un peu quand elle s'emmerdait trop dans sa vie sous-marine ». La méduse reprend une bouffée d'air avec l'art, autant en le lisant qu'en le créant, et particulièrement en y recevant une reconnaissance de ses pairs. Dans le court paragraphe où la méduse/auteure est présentée, elle annonce déjà des questionnements sur le féminin mis en scène et la séduction, ainsi que sur la nécessité de créer pour faire son entrée dans le monde—la naissance du *je* à travers l'art.

En s'écartant de la description de l'auteure elle-même, la méduse est aussi un animal prédateur dont la pique peut être fatale à l'*homme*, tel que le jargon biologique nous le décrirait. Une femme fatale sous-marine, c'est une figure effrayante qui pose un risque potentiel à quiconque s'en approche, malgré ses allures fascinantes et dansantes. Elle rappelle le mythe grec de la Gorgone Méduse aux cheveux de serpents et au visage qui pétrifie quiconque la regarde, particulièrement terrifiante pour les hommes.

Méduse est devenue gorgone par punition : Athéna transforme par jalousie sa chevelure blonde en serpents, sa beauté qui a séduit Poséidon en laideur terrifiante. Selon les relectures, cette union avec Poséidon était probablement un viol, et c'est la violée qui paye le prix puisque Athéna ne peut rien contre le dieu, mais elle tient au triomphe de la raison sur les passions charnelles (Pennacchioni). Punie pour être femme, elle finit par être tuée par Persée qui rapporte sa tête à Polydectès pour la disposer sur un bouclier (Anahory).

La Méduse est une référence féminine forte, ornée de pouvoirs phalliques (serpents) et d'un regard qui apporte la mort. Freud a utilisé cette image pour illustrer la peur de la castration des petits garçons lorsqu'ils découvrent le sexe féminin soi-disant en manque de pénis, tout en omettant la violence subie par la gorgone depuis sa transformation jusqu'à sa décapitation. La

pensée féministe va réapproprier le mythe en y voyant une source de résistance féminine au pouvoir phallogocentrique qui la domine.⁵⁵

Le rire de la méduse de Cixous est un texte féministe fondateur qui rend à la figure mythique son agentivité et son pouvoir. Méduse rit et défie la subordination du corps à la raison, elle est ni belle ni rebutante ; elle est présente, elle est puissante, elle *est*. Cixous invite à l'écriture féminine, à écrire le corps et le langage des femmes en dehors du système phallogocentrique qui exclut le féminin, qui annihile le terrifiant et contrôle les corps. À partir de cet « hors » du système de langage et de pensée masculin, l'autre féminin—et pluriel—peut se développer et y puiser ses forces pour explorer son potentiel, pour former un sujet indépendant et autonome.

L'écriture d'aurita fait écho à Cixous dans la mesure où elle représente la sexualité féminine selon le plaisir de la narratrice, elle inscrit son corps dans l'écriture à travers le dessin et ses réflexions intimes, et elle déconstruit le langage médiatique dans *Buzz-moi* qui assigne systématiquement le féminin au scandale, à l'impudeur et à l'exhibitionnisme. Avec l'humour, aurita et Chenda rien comme Méduse du système normatif des genres et de la séduction, ne les prend pas au sérieux pour mieux les démanteler. aurita a médusé critiques et lecteurs de son culot de tout montrer de ses activités sexuelles joueuses et joyeuses, elle les a captivés ou scandalisés selon les cas, laissés sur le *cul* mais pas de marbre, et certains ont sorti les crocs face à la terrifiante prise de parole au féminin libre et assumée.

aurélia aurita fait partie de la mouvance autofictionnelle⁵⁶ et intime de la BD que nous avons mentionnée plus haut, notamment inspirée par les journaux de Néaud. Dans *Fraise et Chocolat* 1 et 2, l'auteure prend pour base son expérience du quotidien et trace un récit d'une rencontre amoureuse qui commence au Japon après quelques mois de correspondance enflammée. Au cœur de cette expérience amoureuse se trouvent de nombreux épisodes érotiques passionnés, amusants et expérimentaux qui semblent s'être attiré les foudres de la polémique, d'autant plus que le partenaire en question est un auteur de BD connu et reconnu, Frédéric Boilet.

⁵⁵ Plusieurs ouvrages recensent la réinterprétation des mythes dans la pensée féministe, dont *The Medusa Reader* dirigé par Marjorie Garber et Nancy Vickers (2003) et *Laughing with Medusa* dirigé par Vanda Zajko et Miriam Leonard (2008), ainsi que dans l'écriture au féminin : *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin* dirigé par Joëlle Cauville et Metka Zupančič (1997), et *Médée protéiforme* de Marie Carrière (2012). La revue en ligne *MuseMedusa*, dirigée par Catherine Mavrikakis et Andrea Oberhuber, contribue également à cette mouvance en présentant des dossiers sur des figures mythiques féminines, dont Méduse, Médée et Antigone.

⁵⁶ L'auteure ne s'identifie pas dans le terme « autofiction », elle identifie son travail pour *Fraise* à de l'autobiographie tout en reconnaissant une part de fiction à tout projet autobiographique dû au travail de mémoire et à l'agencement des séquences sous forme de récit à lire : « Moi, je fais de l'autobiographie. Je revendique une part de fiction dans toutes autobiographies » (entretien pour France Inter, Clark).

Boilet, de vingt ans son aîné, est un créateur français de bande dessinée expérimentale associé à *la nouvelle manga*⁵⁷, bien connu pour les multiples liaisons amoureuses retranscrites dans ses ouvrages. Installé au Japon, il publie *L'Épinard de Yukiko* en 2001, emblème de la nouvelle manga, *Mariko Parade* en 2003 en collaboration avec la dessinatrice japonaise Kan Takahama (qui apparaît d'ailleurs dans *Fraise et Chocolat 2*), ou encore *Elles* en 2007. Ces ouvrages en noir et blanc expérimentent avec différents styles, insistent sur les émotions et les impressions au travers de la narration et du réalisme des dessins souvent réalisés à partir de photos. Ils relatent les rencontres amoureuses et érotiques autofictionnelles du narrateur-auteur. De la même manière, aurita crée les deux albums de *Fraise* qui relatent leur histoire amoureuse et érotique.

aurita et Boilet vivent ensemble au Japon puis retournent dans la campagne française pour échapper au tourbillon médiatique de *Fraise*, tel que raconté dans *Buzz-moi* d'aurita paru en 2009. Ils publient ensemble *Vivi des Vosges* en 2011, ouvrage pour la jeunesse à propos d'une enfant sauvage trouvée dans les bois par des chasseurs et adoptée par une famille. Elle se confronte à la vie en société et refuse notamment de porter une culotte, symbole du contrôle du corps féminin qu'il faut cacher.

aurita continue d'aborder le rapport de la société à l'éducation dans *LAP! Un roman d'apprentissage*, son dernier ouvrage en date, dans lequel elle rapporte son expérience au lycée autogéré de Paris sous forme de reportage BD. Le LAP est un établissement qui met tout en œuvre pour que les élèves soient autonomes et responsables de leur apprentissage : sans proviseur ni surveillants, les élèves et les enseignants s'occupent de la gestion de tout l'établissement, du ménage aux cuisines en passant par des projets de voyage et des ateliers spécifiques.

Le travail d'aurita expérimente de nouvelles formes de bande dessinée à travers le reportage documentaire mêlé au roman dans *LAP!* (selon le sous-titre), ou encore en investissant la biographie dans *Ma vie est un best-seller*. Co-écrit avec Corinne Maier, le livre revient sur ce qui a mené à la parution du livre choc *Bonjour paresse* en 2004 par Maier qui critique l'absurdité du monde de l'entreprise, et illustre le phénomène éditorial et médiatique qui a suivi. Les dessins et

⁵⁷ Au moment du succès des mangas en France dans les années 1990 et 2000, Boilet explore le style des mangas en dehors de leur dimension commerciale. Son ouvrage *L'Épinard de Yukiko* est reconnu par de nombreux auteurs et critiques comme définissant *la nouvelle manga* (Bush 115), une création expérimentale inspirée des deux traditions de mangas et de bandes dessinées. Le terme « nouvelle » rappelle la Nouvelle Vague dans le cinéma français des années 1960 ; Boilet utilise d'ailleurs de nombreux éléments du cinéma dans ses mises en valeur de parties du corps (mains) et la perspective qui donne l'impression d'une caméra qui filme les scènes données (Bush). La nouvelle manga est un mouvement transculturel porté par plusieurs créateurs et créatrices franco-belges et japonais creusant l'innovation formelle transculturelle entre leurs traditions respectives.

l'écriture d'Aurita ne cessent d'investir des sujets subversifs et épineux qui posent question au niveau social et culturel depuis la sexualité féminine à la critique du voyeurisme médiatique jusqu'à l'éducation alternative et militante à travers une expérimentation des genres et des techniques artistiques.

L'érotisme du Je dans Fraise et chocolat

Fraise et Chocolat rassemble en deux volumes le récit en BD des débuts d'une histoire d'amour suivant le style du journal intime. Les deux ouvrages suivent les règles du roman graphique que nous avons énumérées plus haut, soit un récit en image, une pagination libre, un format plus proche du livre que de l'album, une division en chapitres, une libre combinaison de l'image et du texte, et le choix du noir et blanc. Les dessins se rapprochent de l'esquisse avec des lignes fines et épurées. L'utilisation de cases est tout à fait libre ; tracées avec le même trait à la main que les dessins, elles sont parfois inexistantes pour laisser toute la page au dessin, et utilisées dans les séquences qui font avancer le récit.

Le style de dessins ressemblant à des traits à la main levée suit le genre du journal intime dans lequel on note chaque jour un élément du quotidien ; d'ailleurs certains croquis du visage de Frédéric (*F&C* 95, 107, 117, 125) ou des études de corps (102) sont intégrés tels quels, sans retouches, ce qui augmente l'impression de lire le journal de l'auteure. Loin du réalisme photographique et cinématographique de Boilet, le style d'Aurita inscrit davantage d'immédiété et d'humour dans ses œuvres. Le dessin croqué simplement rend le livre accessible aux lecteurs et lectrices qui sont invité.e.s dans le quotidien de l'auteure-narratrice comme si elle venait de le vivre.

Le visage de la narratrice se résume à un rond marqué d'un nez qui en dépasse, tantôt petite fille aux yeux arrondis, tantôt jeune femme élégante au regard souligné de maquillage. Frédéric est dépeint de la même manière avec un visage plus carré, un menton proéminent (voir la couverture de *Fraise*) et un nez pointu. Le dessin met davantage en valeur les mouvements des personnages, leurs expressions faciales ou leurs impressions que les détails du visage—ce choix de style est souligné par contraste avec un portrait réaliste et détaillé qui démontre la maîtrise d'autres techniques de l'auteure (*F&C* 95).

Proches du style des journaux de Néaud qu'aurita cite comme sources (Le Vaillant), les deux ouvrages *Fraise et Chocolat* sont narrés au « je » de la narratrice. Le contenu du journal est divisé en chapitres au début desquels la date est indiquée : chaque voyage de Chenda au Japon où vit Frédéric constitue un nouveau chapitre, ainsi que leur voyage ensemble vers la France dans *Fraise 2*, puis des moments clés de leur relation au restaurant ou à l'hôtel. Le deuxième volume ajoute davantage de moments de la vie de la narratrice passés sans Frédéric, tels qu'une interaction désobligeante avec un voisin japonais qui profane des insultes racistes en anglais parce que Chenda ne maîtrise pas encore le japonais, ou encore une rencontre en Belgique avec une serveuse à qui Chenda semble beaucoup plaire et qui la fait réfléchir sur le désir des femmes pour elle. Ainsi, le premier volume insiste sur la passion sexuelle du couple, et le deuxième présente davantage d'interactions qui mènent à une introspection et exploration d'états d'âme de la narratrice.

1. La naissance du Je dans l'art : autobioBD, autofiction, subjectivité multiple

Le texte à la première personne et l'identification de l'auteure et de son partenaire avec leurs noms réels correspondent à une démarche autobiographique et à l'autobioBD que nous avons mentionnée auparavant. Cependant, si le « je » de la narratrice dénommée Chenda présuppose une autobiographie—le récit véritable d'une jeune dessinatrice amoureuse à transmettre aux lecteurs—le choix d'un pseudonyme pour le nom de l'auteure ajoute une dimension de fiction au récit qui la rapproche de l'autofiction. Ici, la mise en scène du « je » réel est effectuée par une auteure fictionnelle, ce qui inverse les règles de la fiction plus souvent utilisées pour créer un personnage fictif signé par un auteur réel. La prise de parole du « je » se fait donc dans le texte, à travers l'art ; c'est la naissance du « je » dans la création.

L'écrivaine Chloé Delaume a adopté une démarche similaire qu'elle théorise dans son essai *La règle du je*. La renaissance de soi dans un texte créé à partir d'éléments vécus et fictifs permet bien plus que de décrire ; elle permet de modifier et d'agir sur le réel à travers les mots : « Écrire non pour décrire mais bien pour modifier, corriger, façonner, transformer le réel dans lequel s'inscrit sa vie » (8). Delaume fait ressortir l'agentivité inhérente à la création, rappelant ainsi les écrits féministes de libération à travers l'écriture, à travers l'inscription de soi dans le langage, l'ordre symbolique, la production culturelle : « [Écrire] pour contrer toute passivité. Puisque *On ne naît pas Je, on le devient* » (Delaume 8, italiques originales).

De la même manière qu'on ne naît pas femme, en écho à Simone de Beauvoir, la subjectivité se construit au fil d'une prise de parole. Écrire c'est alors agir, d'abord en se donnant naissance en tant que sujet agente, puis en agissant sur le monde, en créant et modifiant les modalités dans lesquelles le Je évolue, en critiquant le réel, en le pointant du doigt, ou en bousculant les règles établies. L'autofiction elle-même est scandaleuse, « une plaie pour la littérature » qui associe à l'autofiction une liste d'accusations : « Exhibition. Étalage. Narcissisme. Nombriisme. Individualisme. Égocentrisme. Prétention. Repli sur soi (...) Désaffection du politique » (Delaume 28). aurita a été affublée de tous ces termes à la parution de *Fraise et Chocolat*, placés autour de son cou comme des insultes et des incitations à se cacher le nombril et le reste. La démarche d'autofiction centrée sur l'intimité du Je couplée d'explorations visuelles et visibles de la sexualité féminine a causé un scandale médiatique accusateur d'indécence—ou bien serait-ce la parole du Je féminin libéré dans sa sexualité et affirmé dans le champ artistique qui aurait provoqué une telle réaction ? Nous y reviendrons.

L'autofiction, en cherchant à inscrire le Je dans ses instances réelles avec les outils de la fiction, permet d'explorer le Je en devenir, en constante transformation, en mouvement, et donc de résister à l'identité fixe qu'on tente de lui imposer. La « fictionnalisation de soi est un acte de résistance aux fictions collectives » (Delaume 58), une démarche bel et bien affectée au politique. Inscrire le Je, son intimité, son quotidien, ses interactions dans le monde, dans le domaine de la fiction à travers l'écriture, le dessin, ou un autre média de représentation, permet une résistance aux métarécits collectifs sur les identités. Écrire le Je autofictionnel c'est prendre le pouvoir sur les récits à son propos, inscrire la particularité de soi dans le collectif généralisé ; c'est résister aux discours sur les femmes, la sexualité, le plaisir, les relations entre genres, les minorités « raciales », les identités hybrides, etc. Le Je de Chenda est une prise de risque, une tentative à répétition d'affirmer à travers la création artistique une existence philosophique et politique propre, une identité en mouvement qui prend le contrôle de sa parole et de sa représentation. De ce fait, aurita est à la limite du scandale rien qu'en prenant la parole : le scandale de l'exhibitionnisme et du narcissisme de l'écriture du Je, le scandale de la prise de parole des femmes dans la sphère publique qui est un espace qui a tendance à exclure le féminin.

Le mouvement de l'identité est particulièrement mis en évidence dans le livre d'aurita. Le Je prend la parole dans deux dimensions : celle du texte dans les bulles de dialogue, de pensées et de légendes, et celle du visuel dans le dessin, qu'il soit réaliste, exagéré ou minimaliste. Cette

combinaison des dimensions a tendance à mettre en exergue la multiplicité incluse dans l'entité « je ». La complexité de la subjectivité ressort dans la bande dessinée autofictionnelle qui devient une plateforme du « je » multiple : en tant que soi, c'est-à-dire l'identité intime et affective ; en tant qu'autre, c'est-à-dire le personnage fictionnalisé, miroir de soi ; et dans le temps, c'est-à-dire inscrit dans le présent de l'écriture ainsi que dans les souvenirs passés.

Une scène décrite dans le volume 2 indique à la fois l'expérience du racisme au Japon, son écho à des remarques racistes en France pendant l'enfance, et le sentiment d'exclusion que l'identité hybride asiatique-française suscite pendant l'adolescence. Les trois parties de la scène découpées entre présent de narration (intervention du voisin japonais qui insulte Chenda de « French whore », *F&C 2* 126), passé de l'enfance (écho au racisme dans les insultes « tchin-tchong » dans la cours de récréation, 132) et passé de l'adolescence (Chenda étant la seule à avoir fait l'expérience du racisme dans sa classe, elle rêve de changer son corps pour correspondre aux critères de beautés occidentaux, 136) démontrent le lien entre racisme et sexisme ainsi qu'une expérience transnationale de ces discriminations. Le saut d'un souvenir à l'autre à partir d'un événement présent permet de tracer le mouvement du Je depuis l'enfance ainsi que la marque que l'exclusion et la discrimination laisse sur la construction de la subjectivité. De plus, le travail de narration met en évidence le recul de la narratrice-auteure sur les événements vécus : elle montre aux lecteurs et lectrices une interprétation du Je qu'elle a pu formuler en ayant pris de la distance entre le vécu et sa représentation, entre le soi perçu depuis l'intimité et le personnage de soi donné à voir de l'extérieur. Ceci présuppose beaucoup de travail pour faire croire à de l'immédiateté, et un potentiel de critique de la représentation du monde et d'autocritique avec humour.

Observons comment ces événements sont juxtaposés et leur importance dans la mise en place de l'agentivité de la narratrice-auteure. Alors que Chenda vit dans l'appartement de Frédéric à Tokyo, un voisin japonais vient frapper à sa porte et exprime avec force des reproches qu'elle ne comprend pas en totalité puisqu'elle ne parle pas encore japonais. On comprendra plus tard qu'il lui reproche de faire du bruit avec sa chaise le soir. En robe de nuit courte et légère, elle se retrouve face à la colère d'un voisin qui démontre un sentiment de supériorité en particulier devant une jeune femme à l'accent étranger. Frustré par la communication impossible entre les deux et la colère de Chenda qui répète avec force qu'elle ne le comprend pas (*F&C2* 125), il finit par l'insulter de « French whore » en ajoutant aux mots anglais un regard et une gestuelle suggestive (126). Le Je se retrouve rejeté de la culture asiatique par manque de maîtrise de la langue, mais

également de la culture française car les traits du visage de la narratrice font affirmer au voisin « T'ES PAS FRANÇAISE !!! » (traduit du japonais par Chenda, 122). Chenda ne peut se raccrocher aux mots, défendre son identité française hybride sino-khmère, elle est ostracisée en tant qu'immigrante qui ne parle pas la langue et assimilée à une travailleuse du sexe exotique, un objet de consommation à la morale condamnable sur qui on peut crier aisément.

La violence verbale et symbolique de l'homme japonais qui n'exprime plus des reproches de voisinages mais simplement des insultes sexistes et à caractère raciales fait intervenir la peur du viol chez la narratrice : « Merde... j'espère qu'il ne va pas me violer!!! ...En plus j'ai pas mis de soutien-gorge!!! » (*Fraise 2* 127). Cette peur du viol liée à l'excès violent du voisin correspond à la construction stéréotypée, patriarcale et fixe du masculin dans la domination, la puissance, et des désirs sexuels incontrôlables, et à la construction *opposée* du féminin dans la passivité, la victimisation et la part de responsabilité dans les agressions sexuelles subies (tel que l'article d'ailleurs Despentès dans *King Kong Théorie*). En effet, l'ajout du « En plus » signifie que l'absence de sous-vêtements pourrait être un facteur dans le possible acte de viol, comme cela est souvent entendu dans les discours à propos du viol. À ce sujet, l'étude d'Irina Anderson et Kathy Doherty *Accounting for rape* sur la construction discursive du risque dans les discussions sur le viol met en lumière à quel point la responsabilité individuelle d'évaluation des risques est ancrée dans la définition du néo-libéralisme et qu'elle mène au report de la responsabilité sur la victime et non l'agresseur : « The rapist may be constructed as at fault or as guilty (...) but, unlike the victim, not as *responsible*—he appears as sub-human figure, without agency, control and the power to reflect » (82).

La peur du viol réduit Chenda à son sexe, et rien que cela. L'insulte de « pute française » la restreint à un corps-objet, la limite à la surface de sa peau laissée visible par sa robe de nuit, de la même manière que Nelly Arcan décrit avoir été réduite à sa robe dans *Burqa de chair*. Le Je creux, identifié par ce qui l'habille ou plutôt ce qui le déshabille, perd sa capacité de parole et se retrouve limité à un corps silencieux, ce qui est particulièrement violent à vivre. L'objectification et le déni de subjectivité traumatisent et abaissent, en témoignent les larmes de Chenda une fois le

voisin parti. Sur le plan symbolique, le masculin ressort debout et dominant de l'interaction⁵⁸, alors que le féminin est écrasé, se retrouve recroquevillée contre un mur, infantilisé.

À partir de la posture infantilisante et abaissante symbolisée dans le dessin, le journal de Chenda retranscrit une chaîne de souvenirs déclenchés par cet épisode, dont une scène pendant la récréation où Chenda se fait insulter à coups de « tchin-tchong » par un petit garçon et une nouvelle amie vient la reconforter (*F&C* 2, 132) et un autre épisode au lycée où elle est la seule à lever la main à la question « qui a déjà été victime de racisme ? » (134). La narratrice adolescente conclut qu'à sa majorité, elle se fera gonfler la poitrine, « débrider les yeux » (136), et épousera un Américain pour enfin appartenir à la culture dominante, pour se débarrasser de cet entre-deux identitaire qui ne fait que l'exclure. La chaîne de souvenir insiste sur les expériences passées du racisme et moins sur la violence sexiste qui y est incluse également : le désir de modifier son corps pour correspondre aux modèles de beauté occidentaux relève bien d'une intériorisation des normes genrées et raciales placées sur les femmes, autant que l'agression du voisin mêle directement discrimination raciste et sexiste.

Le Je qui se raconte sur plusieurs plans temporels permet de passer d'une mémoire individuelle à un vécu collectif. Le déclenchement du souvenir par l'événement du voisin rend l'expérience du racisme, comme du sexisme, commune et transnationale. Un tel dispositif narratif permet de gagner du recul par rapport à ces épisodes traumatisants et de mettre ainsi à distance leurs impacts néfastes sur l'estime de soi. Les discours racistes de norme blanche impliquent des attentes d'assimilation impossibles et encouragent un désir puissant—voire vital—de transformer son corps de la tête aux pieds pour atteindre un semblant d'appartenance. On remarque d'ailleurs que les discours sur l'apparence et les attentes du féminin ont le même impact : le désir d'atténuer, d'étirer, de rapetisser, de raffermir, d'amincir, d'augmenter, d'éclaircir, de maquiller, d'adoucir, de rajeunir, de perfectionner les détails de son corps naît d'une estime de soi constamment amoindrie par des modèles féminins inatteignables.

Dans l'épisode traumatisant du voisin (ce-dernier finira par s'excuser lorsque Frédéric le confronte le lendemain) les termes *French whore* synthétisent l'idée qu'elle est une immigrée sexuelle, une prostituée exotique et donc un objet de consommation remplaçable, interchangeable.

⁵⁸ Notons ici que la narratrice ne limite pas le voisin à cette interaction négative : il bénéficie plus tard dans le texte d'une description plus en détail (*F&C* 2 143) et il se fera pardonner à la fin du récit en offrant des pâtisseries luxueuses à Chenda et Frédéric (187).

Cette façon de la regarder se transfère également dans les pays occidentaux où ce sont ses traits asiatiques qui lui confèrent un attrait exotique. Elle mentionne dans *Fraise* la façon dont certains hommes lui adressent la parole : « Ceux que je déteste, ce sont tous ces connards qui m'abordent dans la rue avec des 'ni hao' ou des 'konnichi wa'... », « ...avec je ne sais quels fantasmes néo-colonialistes en tête, et surtout cet air autosatisfait, du genre, 'c'est dans la poche'!!! » (*F&C* 122-23). Ces interactions illustrent une domination masculine orientaliste masquée en admiration, ou simplement un désir bien trop prenant de reproduire des fantasmes de pornographie japonaise.

D'un côté, le stéréotype de la jeune femme asiatique veut qu'elle soit pure, chaste et obéissante (Kim), mais en Occident, le fétiche de la jeune femme asiatique l'imagine secrètement libertine, et irrésistiblement attirée par les hommes blancs : « La femme asiatique, la Nippone en particulier, est à la fois un mystère et un fantasme pour les Occidentaux » (Poupée 521).⁵⁹ Chenda a raison d'invoquer la démarche néo-colonialiste, même si Frédéric cherche à écarter cette opinion en lui rappelant que le Japon n'a jamais été colonisé par des Français. Les avances décrites sont bel et bien issues d'un désir néocolonial de consommer des corps féminins « exotiques », orientaux, né d'un discours patriarcal de suprématie *raciale*, pour reprendre les mots de bell hooks. aurita met subrepticement Frédéric face à cette question néocoloniale, lui qui a décidé de s'installer au Japon par amour des femmes japonaises, mais il refuse d'entrer dans ce questionnement à deux reprises en balayant rapidement ces accusations qu'il juge infondées⁶⁰.

Dans cet exemple d'expériences vécues à différents moments de la vie d'aurélia-Chenda, la construction du Je se fait contre les fictions généralisantes sur les femmes ; les Asiatiques, les femmes asiatiques, les immigrées, mais aussi les femmes qui prennent la parole, qui ont des opinions, qui s'inscrivent dans l'espace public, etc. Le récit permet à l'auteure de s'écarter des métarécits liés à son vécu en inscrivant son individualité et sa subjectivité dans son « micro-récit »

⁵⁹ Voici la citation complète : « Ah, les Japonaises! Combien de fois l'auteur de ces lignes a-t-elle entendu ses compatriotes masculins français s'exclamer ainsi à l'évocation des habitantes du pays du Soleil-Levant ? La femme asiatique, la Nippone en particulier, est à la fois un mystère et un fantasme pour les Occidentaux. L'inverse est en partie vrai, les Japonaises prête aux mâles français un romantisme et une galanterie qui, selon elles, font désespérément défaut à leurs congénères. » (Poupée 521) Voir aussi *The Asian Mystique* de Sheridan Prasso pour une étude du fantasme occidental de l'Orient et, en contraste, la réalité du vécu des femmes asiatiques.

⁶⁰ Frédéric balaye le fantasme néo-colonialiste en oubliant que l'impérialisme culturel implique une domination même dans des territoires non colonisés : « Je te rappelle que la Chine et le Japon n'ont jamais été des colonies françaises » (*F&C* 122). Plus tard, il refuse toujours d'aborder son propre fétiche asiatique quand Chenda lui reproche d'objectifier les Japonaises et qu'il répond que c'est de l'humour : « t'en parles comme si c'était des bagnoles!!! », il répond « Mais qu'est-ce qui te prend?!? Tu sais bien que je ne suis pas comme ça!!! » (*F&C* 2 179). Pour une discussion de l'histoire de l'attitude française face au Japon et de son orientalisme sous-jacent, voir *Images du Japon en France et ailleurs* de Chris Reyms-Chikuma.

tout en ajoutant une dimension collective à ce récit qui fait écho à l'expérience négative des femmes contemporaines : avances non invitées par des hommes aux illusions prédatrices, rejet de son opinion, peur du viol, absence de plaisir féminin...

Le plaisir constitue en fait une grande partie de *Fraise et Chocolat* et la jouissance est un outil d'agentivité important. Le Je dans le plaisir se construit autour de rencontres de peaux avec l'autre ainsi qu'autour de questionnements sur soi. Chenda explore et découvre quelle amante elle est, quel plaisir son corps peut apporter, quelle philosophie de vie elle désire et lui correspond : est-elle une amante généreuse ou égoïste, sait-elle guider les gestes de son partenaire pour mieux profiter de son plaisir, la monogamie fonctionne-t-elle pour elle ? La sexualité joue un grand rôle dans cet apprentissage de soi en relation avec l'autre car c'est dans les moments de passion que le Je peut se permettre d'être libre de ses désirs et de ses plaisirs et accueillir l'autre, ou bien négocier des codes de séduction et de rapports hommes/femmes à remettre en question. L'écriture d'aurita met en scène les complexités et les contradictions de la subjectivité femme aux prises avec des normes qui associent la sexualité à la valeur morale des femmes—prude, frigide, mal-baisée, salope... En tant que jeune femme, française, féministe, d'origine asiatique, dans une relation avec un homme plus âgé, évoluant dans un contexte international, la parole d'aurita rend visible son expérience du contemporain et ses commentaires critiques sur le sujet, et met en avant la construction d'une subjectivité hybride qui résiste aux identités fixes.

2. La sexualité comme personnage principal

Les premières images de *Fraise* dévoilent des parcours de golf vus du ciel constitués de sable, de forêts et d'étangs qui se transforment en figurations sexuelles aux allures de pénis et de vulve. Chenda se rend au Japon pour la première fois et observe par le hublot les « mystérieux terrains de golf » (8) qui l'accueillent au pays où la passion sexuelle l'attend. En effet, Frédéric vient la chercher à l'aéroport et quelques cinq pages plus loin, Chenda se retrouve allongée sur le balcon de l'appartement à Tokyo, la tête de Frédéric entre les jambes (13). Ainsi, la première position sexuelle du livre est vouée au plaisir féminin.

La sexualité prend la première place dans le récit en tant que site de découverte de soi et de l'autre. Debout sur le balcon, allongés, sur une table, devant le miroir, à l'envers, à genoux, à l'aide de sites pornographiques, avec jouets sexuels et légumes, rien n'est tabou dans les récits érotiques des « sexplorateurs », tels que le titre d'un chapitre de *Fraise 2* le souligne (101).

L'innovation constante du désir sur deux volumes de bande dessinée exemplifie les possibilités infinies de découvertes de plaisir, même si certaines expériences, notamment tailler des légumes en forme de jouets sexuels, s'avèrent moins agréables qu'anticipé (*Fraise 2*, 108-109). L'expérience elle-même est mise en valeur, le désir et sa mise en pratique qui mène parfois à d'autres découvertes, comme les plaisirs du cunnilingus à la crème fouettée qui se terminent en « apparition » du mont Fuji sur le clitoris parsemé de crème rappelant la neige (*Fraise 94*) sous les yeux émus de Frédéric. À travers l'expérience, l'action, l'activité sexuelle, se nouent et se dénouent des tensions, des affinités, des rapports de pouvoir, des souvenirs, ou encore des inquiétudes. La sexualité est un site de prise de parole et de construction de sa subjectivité.

Les corps nus prennent une place importante dans le récit en tant que représentations visuelles de l'activité sexuelle. Les sexes sont figurés, bien présentes, mais avec peu de détails. Le pénis se présente sous différentes formes ; petit garçon pour des scènes d'humour (*F&C 101*), en érection et jouissant pour des scènes d'amour : par exemple, les « onomatopées japonaises » représentent les phases de l'excitation (« moko moko »), l'érection (« pin ! »), la jouissance (« piu ! ») et l'état flaccide du pénis dans une petite case humoristique (85). Le clitoris a lui aussi son érection à la fin de la scène précédemment décrite, orné d'un « fuji ! » joyeux en écho aux onomatopées du pénis (*F&C 94*). L'auteure illustre la visibilité physique du désir féminin à travers son érection et établit son pouvoir symbolique dans l'anatomie féminine, là où certains ont vu un manque ou une absence.

Pour ce qui est des autres détails physiques, ils sont omis : seins sans mamelons, corps imberbes sauf pour quelques fouillis de pubis, à peine quelques nombrils. Libérées du souci de réalisme qui nourrit un œil avide de détails, les représentations corporelles sont simples, esquissées dans l'immédiateté du mouvement et de l'émotion. Les corps bougent à travers les traits flous, imprécis, ils continuent de bouger qu'on les regarde ou non, ils ne sont pas là pour assouvir un désir voyeur, même s'ils invitent à lire/voir leur intimité.

La jouissance est marquée pour les deux personnages sur leurs visages aux yeux mi-clos, avec des joues rougies, une bouche distordue et parfois la langue qui en sort ; autant d'éléments qui rappellent l'état d'abandon à l'autre et de vulnérabilité du moment intime. Les corps sont représentés en entier la plupart du temps et non en parties découpées ou isolées (sauf pour illustrer un élément cocasse). En ce sens, le récit est érotique de par son contenu sexuel mais non pornographique puisqu'il n'a pas pour seul but l'excitation des lecteurs et ne se prête pas aux gros

plans caractéristiques de l'industrie pornographique *mainstream* : la perspective des dessins permet aux deux corps d'être présents et actifs ainsi qu'aux pensées de la narratrice d'être visualisées par les lecteurs et lectrices.

Sa jouissance à elle est répétée, multiple, vocale et puissante. La multiplicité des parties du corps qui parviennent à l'orgasme (clitoris, vagin, anus) ainsi que les moyens utilisés (main, doigts, langue, gode, légumes) dans toutes les positions imaginables (debout, allongée, assise, sur une chaise, pliée en deux, à l'envers, par derrière, devant le miroir, devant des vidéos pornographiques...) sont consignés dans « une archive de nos orgasmes » présentée aux lecteurs (*F&C* 126) et qui souligne l'abondance des orgasmes et des jeux sexuels du couple. Elle fait écho à cette « archive » dans le volume 2 avec un détournement de la sainteté religieuse par une transcendance bien plus jouissive de la « trinité anus, lingus, cunnus » de l'extase (*F&C* 2, 92). Des onomatopées permettent de souligner les exclamations de la narratrice avec des « oooh!!! », « oh ouil!!! », « aah » (*F&C* 67) ou encore « oh, putain ! Je vais jouir par... », « ... par là !!! » (103). La puissance de l'extase est marquée par des traits d'exclamation autour de la tête de la narratrice, par exemple quand la découverte du point G électrise tout son corps (*F&C* 75), ou encore par des étoiles et des tourbillons autour de son visage jouissant. Les étoiles accompagnent une sensation extatique si puissante que Chenda a l'impression de tomber (*F&C* 2, 98) ou de s'évanouir (189), non sans rappeler l'allégorie de la petite mort, orgasme transcendantal au-delà du corps.

La sexualité est ainsi un site d'expression et de mise en œuvre de ses désirs jusqu'à la jouissance, ou non. La jouissance en elle-même est une prise de parole et d'agentivité du Je dont la subjectivité se dessine au fur et à mesure des découvertes des plaisirs. Le Je qui jouit est un Je où le corps et la pensée se rejoignent. Un Je qui jouit est un Je qui s'autorise, qui se permet d'être, de s'exprimer avec et sans mots. En tant qu'expérimentation à deux, dans le contexte du récit d'aurita, la sexualité est aussi un lieu de (re)négociation du rapport à l'autre, à ses désirs, à son corps, et à son plaisir. Chenda fait face à plusieurs reprises à des *mythes* ou des préconceptions communes sur les relations hétérosexuelles normatives—la vie sexuelle des couples hétéros caricaturée dans les magazines et la publicité—et répond en questionnant la validité de ces attentes ou de ces habitudes reproduites car trop peu déconstruites.

Chenda aborde notamment les discours sur la sexualité qui rendent les femmes responsables des orgasmes masculins à tout prix et qui répandent le *mythe* des femmes prêtes à l'activité sexuelle en tout temps, des poupées gonflées prêtes à l'emploi :

Depuis hier, je suis moins sensible. Qu'est-ce qui se passe?!? Pourquoi j'ai moins de plaisir ?...

Ça commence même à faire mal !!!

Je suis censé être la fille la plus bandante qu'il ait jamais connu

Si je ne tiens pas le mythe rythme, il ne va plus m'aimer ! (*F&C 97*, texte barré dans l'original)

Ces bulles de réflexions de la narratrice rendent compte de sa croyance à l'équation jouissance masculine=relation durable/amour du partenaire. Elle doit donc se conformer au mythe du rythme pour être aimée : être sexy et bandante en toutes circonstances, faire jouir rapidement, être prête à satisfaire son homme en tout temps—même sans être désirante, dans l'inconfort et la douleur.

Le fait que le mot « mythe » soit barré indique un décalage, un clin d'œil aux lecteurs qui indique la conscience de l'absurdité d'une telle croyance. Et pourtant, la narratrice comme de nombreuses femmes, cherche toujours à reproduire ce mythe tout en sachant qu'il est problématique. Que la scène illustre le présent de la narratrice ou une réflexion à posteriori au moment de l'écriture, elle met en lumière une des contradictions vécues par les jeunes femmes contemporaines qui héritent simultanément des discours féministes critiques de la culture de la domination du corps féminin et des pratiques néo-libérales de séduction à travers la consommation des corps et de leur image.

De la même manière qu'Arcan démontrait par expérience que les conseils des magazines pour « garder » un homme sont douteux, aurita amorce un dialogue sur ces mêmes attentes du féminin en abordant le mythe de la « fille en chaleur » avec humour. aurita expose l'impact nocif des discours répandus sur la sexualité sur la santé mentale des femmes et leurs rapports avec les autres. Il s'en suit une discussion avec Frédéric qui rationalise la situation et enterre définitivement le mythe de magazine au profit d'une écoute des désirs du Je et de son corps comme guide sexuel. Avec un partenaire respectueux et égal, qualités qui semblent évidentes dans une relation amoureuse mais qui ont dû manquer aux précédents amants de Chenda, la narratrice prend confiance en ses sensations et son propre corps. Le féminin se libère par sa prise de parole sur le

malaise de son corps et en utilisant le décalage de l'humour. En faisant rire/sourire à propos de codes sexuels attendus dont les lecteurs et lectrices ont probablement fait l'expérience, aurita permet de prendre du recul face à ces normes et de leur retirer leur prédominance dans les relations amoureuses.

Chenda parviendra dans le tome 2 non seulement à incarner son désir et son plaisir mais également à inverser une situation stéréotypique de domination masculine en se plaçant dans la position dominante de preneuse de plaisir, « comme un mec » (*F&C 2*, 147). Elle « grimpe » sur Frédéric « sans s'occuper de [son] plaisir » (147) alors qu'elle est prise d'insomnie et qu'il lui intime de se servir de son érection pour l'aider à s'endormir. La jouissance qu'elle en tire est cette fois silencieuse mais bien présente, un plaisir autonome par le biais du corps de l'autre qui, lui, ne jouira pas puisque déjà assoupi. La situation d'inversement des genres est d'abord une source de malaise pour Chenda qui se rappelle le lendemain de la façon dont « certains de [s]es ex » (147) l'utilisaient pour les mêmes fins, mais devient rapidement une revanche longtemps attendue et une prise de pouvoir libératrice du féminin. En annonçant « Bah voilà ! T'as joui comme un mec, mon amour !!! » (147), Frédéric place Chenda en tant que sujet agissant d'une révolution du féminin qui dénoue la tension vécue avec d'autres partenaires en mettant en scène l'inverse. L'accent est mis sur le rôle émancipateur d'inverser les relations de domination et de prendre le contrôle de son plaisir.

La revanche jouissive ne se reproduit pas dans d'autres scènes ; l'objectif du récit n'est pas de déclarer vengeance contre les hommes en général mais bien de démêler au niveau personnel des inquiétudes et des malaises dans la relation à l'autre. Et d'ailleurs, ce récit personnel sous le signe du décalage humoristique renvoie à une réalité collective à déconstruire moins réjouissante qui veut que les femmes soient plus souvent consommées sexuellement dans un contexte de rapport de pouvoir inscrit dans notre société. Il est répandu chez les adolescentes aujourd'hui de participer à des rapports sexuels sans en avoir vraiment envie sous prétexte que les hommes ont davantage de « besoins » sexuels ou que le consentement est sous-entendu dans une relation établie et que si elles refusent, elles risquent de perdre cette relation⁶¹.

⁶¹ Un rapport d'étude récent sur la question du consentement chez les adolescents montre qu'aujourd'hui, le consentement est rarement négocié ou oral, il est basé sur un ressenti des partenaires (gestes, paroles allusives) et sur des préconceptions des corps des unes et des autres. Les jeunes femmes sont plus enclines à des rapports sexuels sans désir pour préserver une relation ou parce qu'elles prennent pour acquis la croyance que les garçons ont davantage de besoins sexuels qu'elles. Les jeunes hommes sont censés être toujours prêts à l'acte sexuel et ainsi leur consentement n'est même pas posé (Amsellem-Mainguy, Cheynel et Fouet, en particulier les pages 64 à 79).

Ces comportements de « mec » qui ont contribué dans le passé de la narratrice à un sentiment de honte ou de rabaissement du féminin interviennent à plusieurs reprises dans le récit comme un rappel des rapports de pouvoir destructeurs pourtant perçus comme étant ordinaires dans les relations hétéro-normatives. Le corps féminin, cet attrait irrésistible qui provoque des envies même quand il n'en éprouve pas, devient pourtant bien repoussant dès qu'il n'est plus dans sa fonction sexuelle : notamment pendant les règles. Lorsque Chenda se rend compte que ses menstruations sont arrivées plus tôt que prévu, elle court honteuse dans la salle de bain en pleurant. Frédéric déclare : « Mais je m'en moque complètement des règles ! » Ce à quoi Chenda répond une larme à l'œil : « Eh bien tu es le premier à dire ça!!! », « en général, ça les écœure! » (*Fraise* 43-44).

Préparée à une réaction d'écœurement, de dégoût, ou d'horreur à la vue, voire à l'idée du sang menstruel, cette abomination vaginale qu'il faut cacher, garder sous silence, absorber et nettoyer, Chenda est honteuse. aurita rappelle ici que le corps féminin est, dans les représentations culturelles, une source de dégoût quand il sort de sa fonction sexuelle autant pour les hommes en manque de connaissance sur les fonctions biologiques, que pour les femmes qui intériorisent souvent ce rejet de leurs corps. Quel soulagement alors de rencontrer celui qui saura accepter simplement son corps qui saigne et qui défèque ! Quelle joie de laisser aller et venir ses fluides en paix ! Malheureusement, l'acceptation du corps n'est pas inconditionnelle : rien ne le dégoûte *parce qu'il est amoureux*. Frédéric amoureux n'est pas dérangé par les règles de la narratrice—le mode « fraise »—ni même l'« accident » chocolat pendant une sodomie (ce qui donne le titre *Fraise et chocolat*) : « Non, ça ne m'a pas dégoûté, parce que... » « Parce que je t'aime. » (*F&C* 46).

Rappelons que ces fonctions biologiques du corps féminin sont normales, journalières ou mensuelles, et qu'elles ne devraient pas provoquer de sentiment de honte ou de faute—bien que le contraire semble répandu et reproduit dans le non-dit des menstruations dans la sphère publique. La prochaine étape d'un féminisme radical, si aurita s'en revendiquait, serait de critiquer le principe que, sans les yeux de l'amour, le corps des femmes reste pourtant dégoûtant. Même sans cette insertion, reconnaissons tout le même l'importance d'une telle discussion des menstruations et des hontes féminines dans un ouvrage populaire qui a pu toucher, on l'espère, un vaste public.

Ainsi la jouissance du corps féminin prend place après, ou au travers, de complexes négociations avec l'image du féminin donnée à voir et à imiter, et avec les désirs et le corps de

l'autre—eux aussi construits et conditionnés selon certains discours. Le rejet du corps féminin mentionné plus haut et l'abondance de littérature populaire et tape-à-l'œil sur les meilleures façons de garder un homme ou de lui faire l'amour, accompagnés des discours sur la complexité et le mystère de l'orgasme féminin, ont un effet dévastateur sur la sexualité des jeunes femmes qui n'ont jamais été encouragées à explorer leurs plaisirs physiques seule ou avec l'autre. Les « filles qui se contentent d'écarter bêtement en attendant les cloches de Pâques » (*F&C* 137), catégorie dans laquelle Chenda se plaçait avant de libérer sa sexualité aux côtés de Frédéric, attendent de l'effort masculin de pénétration des miracles de jouissances qui ne peuvent survenir que rarement tant elles sont incapables de guider leurs partenaires vers leur plaisir. Dans cette posture de passivité sexuelle, les femmes ne font que faciliter, sans qu'elles le cherchent, la consommation de leur corps par un désir masculin construit, à son tour, par des discours de postures actives et tournées vers un plaisir bien solitaire. C'est ainsi que les femmes ne sont pas en mesure de faire entendre ni leurs désirs, ni leurs orgasmes, ni leurs voix.

La discussion que Chenda offre dans l'épilogue de *F&C* continue de négocier sa relation à l'autre et la place de sa subjectivité dans la sexualité en évoquant que la solution à cette passivité est de devenir une « amant[e] dévoué[e] faisant passer le plaisir de l'autre avant le [sien] » (138). En prêtant attention à l'autre, elle découvre alors comment il peut guider et mettre en œuvre son plaisir. Cette leçon de générosité envers l'autre et d'abstraction de soi en guise de conclusion paraît pourtant surprenante car elle met en valeur le plaisir de l'autre et semble contredire la jouissance de la narratrice bien présente et exponentielle dans le récit. Une telle conclusion du volume 1 de *Fraise et Chocolat* ressemble davantage à la reproduction de la domination de la sexualité féminine mise au service de l'homme qu'à sa libération alors que nous avons vu qu'en pratique, le Je qui jouit et qui s'affirme aux côtés de l'autre mais pas à ses dépens se développe tout au long de *Fraise et Chocolat*. Tout ceci nous porte à croire que cet épilogue est à prendre avec une pincée d'ironie...

D'ailleurs, l'épilogue se conclut avec Chenda faisant du repassage et affirmant à la dernière page : « L'histoire que vous venez de lire est une fiction, car je n'ai jamais, bien évidemment, de toute ma vie, repassé une seule des chemises de Frédéric ». Avec un clin d'œil à la citation célèbre de Boris Vian dans *L'Écume des jours*, « l'histoire est entièrement vraie, puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre », l'auteure revient sur son procédé créatif autofictionnel qui mêle expérience vécue et fiction et vient troubler les lecteurs sur le niveau de véracité de l'histoire qu'ils viennent de lire. Elle marque avec humour la distance qui existe entre la représentation de soi et la réalité

et les possibilités qu'offrent la création d'un pseudonyme et d'un personnage de bande dessinée pour agir sur le réel. De plus, l'élément qui prouve censément l'aspect fictionnel du récit est le repassage des chemises du partenaire, soit une tâche ménagère traditionnellement assignée à l'épouse selon le schéma patriarcal d'une femme au foyer dévouée à son mari qu'elle n'a « jamais, de toute [sa] vie » accomplie. En plaisantant sur cette image sexiste du rôle des femmes, aurita semble rejeter ce schéma patriarcal et s'affirmer en tant que femme indépendante et libre depuis le début du récit.

L'humour et l'ironie d'aurita n'enlèvent rien aux points importants qu'elle aborde sur la sexualité des femmes, leur passivité ou leur manque de connaissance de leur corps. En revanche, la plaisanterie permet de se détacher d'une lecture trop littérale de la BD. L'ironie est une perturbation de la fonction significative du langage, elle remet en question la logique et ce que nous prenons pour réel. Dans le cas d'aurita, elle interrompt l'authenticité attendue d'une autobiographie. *The Unruly Woman* de Kathleen Rowe étudie le pouvoir contenu dans l'humour au féminin dans la culture populaire (cinéma) et la transgression des femmes qui rient. À la manière de la Méduse de Cixous qui rit, l'humour des femmes permet de perturber les hiérarchies sociales de domination en s'en moquant, en les renversant, en ne les prenant pas au sérieux. Dans ce sens, l'humour d'aurita permet de se montrer critique face aux discours sur les femmes, les hommes et leurs rapports, de prendre du recul face à la violence quotidienne du racisme et du sexisme, et même d'entraîner une critique collective en commençant par une autocritique.

3. Négociations et résistance à la domination du féminin

L'humour n'est pas la seule technique utilisée dans *Fraise et Chocolat*, comme nous l'avons déjà vu, et parfois la colère et l'incompréhension dans la relation à deux prennent le dessus. Dans cette partie nous allons observer les négociations des rapports de pouvoir entre Chenda et Frédéric, et la résistance à la domination du féminin au niveau personnel qui fait écho à la même résistance au niveau public lorsque l'auteure se mettra à nu dans la sphère publique sans accepter d'être objectivée.

Au sein de la relation, Frédéric devient parfois porteur des discours de supériorité masculine qui infantilisent Chenda. Par exemple, soucieux de garder leur relation secrète lorsqu'ils sont en voyage, il la réprimande d'en avoir trop dit à sa collègue Kan, une amie et collaboratrice japonaise de Boilet en tournée de dédicaces avec eux. Chenda doit « montr[er] un peu de

retenue... » pour ne pas « pass[er] pour l'exhibo de service » lorsque *Fraise et Chocolat* sera publié (*F&C* 2, 19). Chenda honteuse, baisse le regard et s'excuse d'un « Pardon, Frédéric!!! » (19) qui la place dans une position de fauteuse. Cette interaction caricature les positions d'homme plus âgé dominant qui incarne la loi et de femme soumise demandant pardon. Le vocabulaire utilisé par Frédéric annonce les critiques qu'aurita va recevoir plus tard : il prédit les accusations d'exhibitionnisme, de manque de retenue, et d'exposition de sa liberté de dire le sexe et sa vie des journalistes et les médias en étant le premier à les lui dire. Il devient à ce moment le porte-voix de ce discours moralisateur et voyeur tenu dans la sphère publique et il l'amène dans la sphère privée de leur relation.

Ce discours reproduit les injonctions faites aux femmes de se tenir tranquilles et de garder leur sexualité dans le domaine de l'intimité. Frédéric, dans cet exemple, est pris dans l'engrenage du tissu idéologique de la société patriarcale occidentale qui cherche à contrôler ce qui dépasse, ce qui dérange ; le féminin qui se dit. Et pourtant, Frédéric est également le premier à encourager la publication des textes de Chenda, ce qui laisse penser que son intervention de rappel à l'ordre peut s'interpréter également dans le sens d'une relation de mentor/apprenante dans laquelle Frédéric initie Chenda au monde de la visibilité médiatique et à négocier sa place de femme créatrice de BD dans un milieu masculin à tendances machistes. Sa remarque est tout de même indicative de son manque de résistance face à la domination du féminin dans la sphère publique (d'autres mots auraient pu être choisis sur le ton du conseil à une égale).

C'est même Chenda qui doit résister à ses discours de temps à autres, pour mieux s'affirmer elle-même. Quand elle annonce sa liberté par rapport à la sexualité au début du récit, elle le fait aussi face aux expériences amoureuses multiples de Boilet connues et retranscrites en BD : « J'aimerais être avec quelqu'un... Mais avoir plein d'amants !!! » (*F&C* 27). Le désir sexuel libéré et assumé d'avoir de multiples partenaires reprend un fantasme généralement associés aux hommes et permet ici à Chenda de se poser en tant que femme désirante et libre, loin d'une conquête soumise à posséder, dès la première discussion du couple au restaurant. Elle résiste au discours qui imposerait aux femmes de se soumettre aux désirs des hommes.

Elle résiste également à ses discours généralisant sur les femmes et en particulier les Japonaises en lui intimant implicitement de se questionner sur sa position néocoloniale, tel que nous l'avons mentionné dans la partie précédente, ou bien en criant haut et fort son exaspération face à l'objectification des Japonaises : « J'EN AI MARRE DE TES GÉNÉRALISATIONS SUR

LE JAPON ET LES JAPONAISES !!! », « LES JAPONAISES PAR CI, LES JAPONAISES PAR LÀ... T'EN PARLES COMME SI C'ÉTAIT DES BAGNOLES !!! » (*F&C* 2, 178-79). Cet épisode intervient à la fin du second volume après plusieurs crises de jalousie liées aux multiples fans qui viennent flirter avec Frédéric pendant qu'il dédicace ses livres. La peur de l'abandon devient si aigüe—bien que Frédéric n'ait pas de relations avec une autre—qu'elle déborde dans des colères noires qui se terminent en crises d'angoisses ravageuses. Lorsque Frédéric, excédé, rétorque : « J'en ai marre, de ces discussions... marre de tes reproches sur mon passé !... », la reprocheuse devient reprochée et s'excuse d'un autre « Pardon, Frédéric » (*Fraise* 2, 80) qui la ramène à un état de vulnérabilité enfantine. Surtout, le reproché retrouve une supériorité morale intouchable, même si son intention n'était que de confirmer son engagement à Chenda. L'homme plus âgé et plus expérimenté prend le dessus sur la situation et Chenda se reproche à elle-même ses sentiments et en questionne la raison.

À la suite de plusieurs disputes du même type, d'excès de colère et d'inquiétudes jalouses, Chenda est sujette à une crise d'angoisse sévère et paralysante (180-85). Frédéric se retrouve incapable de comprendre le mal et le malaise ressenti par Chenda qui semble vivre une remise en question renversante à travers de multiples questionnements sur l'identité des femmes, leur rapport au monde et aux hommes, l'identité des hommes et leurs postures face aux attentes placées sur les femmes, son identité hybride sujette au sexisme et au racisme, et la place qu'elle prend dans cet environnement. J'avance que cette crise d'angoisse met en scène physiquement le renversement de son monde à travers la prise de parole du Je dans la sexualité et en dehors, à travers l'affirmation de soi dans la résistance aux discours *sur* soi. Cela cause un trouble extrêmement puissant qui tétanise temporairement Chenda en pleurs continus et prises de tremblements. Plongée dans une bouteille d'alcool, elle est à la fois effrayée et paralysée sur le lit, incapable d'articuler ce dont elle a besoin ou ce qui lui arrive.

Lui résonnent dans la tête les mots « abandon, abandon » (185), cette crainte d'être quittée et donc de perdre tout ce qui a été construit dans le couple, de perdre l'amour et la validation de l'autre, de perdre l'estime de soi avec l'éventualité d'être trompée et donc reléguée aux rangs de non désirable. Si ces risques sont effrayants, c'est bien parce que la valeur des femmes est associée à leur relation avec un homme, que cet élément soit conscient ou non. Il semble tout autant effrayant de *se perdre* dans la relation, *se perdre* dans le jeu de séduction qui rend les femmes poupées jouets sexuels dont l'opinion critique sur le sujet renvoie des menaces d'abandon. Soit tu

acceptes d'être dominée avec amour, soit je te quitte. À mon avis, la crise d'angoisse figure cette crainte de *se perdre* dans la relation davantage que de *perdre* la relation dans le contexte du récit qui pose la question depuis le départ de la place du Je féminin dans son environnement à domination masculine (la société, le monde de la BD, son couple) et du Je hybride dans son environnement universaliste qui tend à effacer les différences.

Le chemin vers la subjectivité féminine et le développement de sa propre voix passe par des virages sinueux douloureux qui appellent à désapprendre les codes culturels liés aux attentes des uns et des autres, et à reconstruire un imaginaire—et une réalité—qui nourrit et met en valeur un « soi » autonome et assuré, mais pas exempt de contradictions. À ce moment, le Je d'aurita confirme son engagement dans une critique sociale féministe, son affirmation de soi en tant que sujet agent qui avait pu transparaître de manière plus prononcée dans le volume 2.

Le deuxième volume de *Fraise et Chocolat* se concentre toujours sur la relation amoureuse de la narratrice et ses descriptions intimes des explorations, voire expérimentations, sexuelles (c'est ici que nous retrouverons l'utilisation créative de légumes, 101-112, ou l'exploration du « fist fucking », 149-159), tout en abordant plus en détails les questions d'ethnicités et de racisme entre la France, le Japon et les origines cambodgiennes de l'auteure-narratrice, ou encore le sexisme auquel elle est sujette. Ce qui relie les moments de passion, les colères de jalousie, et les questionnements identitaires, est bien la place incertaine de cette jeune auteure dans son environnement : comment se faire une place dans le milieu de la BD en tant que jeune femme (au sein du contexte décrit dans l'introduction et dont le rejet du féminin va transparaître dans notre analyse de la réception de *Fraise et Chocolat* dans la partie suivante), comment se faire respecter sans être catégorisée comme étant celle qui « couche pour réussir » (*Fraise 2*, 62), comment équilibrer une relation amoureuse avec un homme de 20 ans son aîné, quelle place prendre dans le monde en tant que sujet hybride française d'origine sino-khmère habitant au Japon.

Les questionnements féministes se précisent au niveau de la relation avec l'amant (vie sexuelle libérée qui reste conditionnée par la peur que l'amant se lasse), également au niveau de l'alliance entre femmes. La rencontre avec Kan dans ce volume, une auteure de BD japonaise avec qui Frédéric fait une série de dédicaces à Paris, est d'une grande importance pour l'évolution de la pensée de la narratrice sur le pouvoir sexuel des femmes, comment aborder son désir et le désir de l'autre, voire l'obsession de la fidélité et la jalousie qui la ronge. Elle est d'ailleurs celle qui mène Chenda à dévoiler sa sexualité dans la scène précédemment décrite où Frédéric rappelle Chenda à

l'ordre. Kan explique la notion de « easy pussy club » (*F&C* 2, 61) qui prône que « la meilleure façon de se débarrasser d'un mec collant » c'est « de coucher avec ». Une telle réflexion renverse les modes de séduction habituels où les hommes tentent de séduire tout ce qui est féminin et où les femmes, perçues prudes, refusent sans cesse à leur tour. Celles qui acceptent sont rangées dans la catégorie des filles faciles, qu'on ne respecte pas, des sous-humaines consommables et jetables. Si les filles elles-mêmes changent le sens du discours en acceptant des offres sexuelles sans attaches, elles prennent le pouvoir sur ces stéréotypes de séduction masculine et identifient le sexe en tant qu'activité régulière libérée de jugements de valeurs.

Évidemment, le *easy pussy club* représente également une nouvelle fois la soumission au désir masculin : sans changer la dynamique des rapports de séduction, les filles acceptent de jouer le jeu des hommes désirants parce qu'elles aussi peuvent être désirantes. Cet aspect n'est malheureusement pas remis en question dans le volume. La question sous-jacente est de savoir comment extirper le désir et le plaisir d'une chasse aux trophées pour les amener dans un échange humain égalitaire. Pour cela, le tabou moral de la sexualité doit être levé, tout comme le tabou du désir et du plaisir sexuel féminin en dehors de la soumission.

Les femmes et les hommes libérés sexuellement ne sont pas stigmatisés par leur sexualité, de même que la valeur des individus ne se retrouve pas augmentée ou diminuée selon leurs activités amoureuses (de vierge à salope à chaud lapin, en passant par l'insulte « pédé » et la glorification de « queutard »). Et c'est bien cette tension vers la dé-stigmatisation de la sexualité féminine qui a contribué à un buzz médiatique désagréable par ses simplifications sensationnalistes mais aussi utile pour avoir fait passer le mot—et le livre—à un large public qui n'aurait jamais eu connaissance de l'ouvrage sans sa couverture médiatique outrancière⁶².

⁶² aurélia aurita souligne en entretien pour France Inter que le buzz lui a permis d'atteindre un public plus large : « Le fait que ça fasse un buzz, ça m'a permis d'élargir mon public. Le fait que j'ai eu des articles dans la presse généraliste, ça m'a amené un lectorat très diversifié et des rencontres très intéressantes en dédicaces » (Clark).

*Le buzz médiatique et la réponse avec Buzz-moi*⁶³

1. Réception médiatique : L'impudeur de soi

Les premiers comptes rendus de *Fraise et Chocolat* à sa sortie en 2006 sont plutôt élogieux et encourageants, en particulier dans la presse écrite (*Le Monde*, *Le Monde 2*, *Libération*). Les critiques y reconnaissent un travail d'écriture de soi érotique et risqué dans une démarche du « tout montrer » qui frôle l'impudeur : « elle ne cache rien de sa quête de plaisir », « elle ne se cache pas derrière la fiction » (Labé), « elle se permet des précisions choquantes, des atteintes à la vie privée » (Donner), « l'exposition de soi et de l'autre est le principe actif de l'exercice » (Le Vaillant). En creux de la crudité et de la désinhibition remarquées, ce sont la sincérité et la fraîcheur qui sont appréciées car elles permettent un récit érotique à la fois « drôle » et « excitant » (Le Vaillant), délivré avec « justesse » (Labé) et « talent » (Donner).

Un tel enthousiasme pour le petit livre BD d'une maison d'éditions belge *Les Impressions nouvelles* créé par une jeune auteure peu connue lance la « machine médiatique » en route (Pasamonik « Splendeurs »), en particulier parce qu'on y parle de sexe, et surtout de sexe autobiographique dont le dévoilement nourrit les attentes du tout voir et du tout montrer des médias contemporains, comme nous le rappelait Madeleine Ouelette-Michalska (23). Pour parfaire le tout, le partenaire dans le récit est un nom reconnu dans le monde de la BD, ce qui donne un côté *pipole* au phénomène (Guilbert « Fraise et Chocolat 2 » ; « L'hyperjouissance »). C'est presque aussi juteux qu'un livre de Valérie Trierweiler sur François Hollande ! Enfin, presque.

Le buzz est lancé, aurita devient « un gibier à médias » invitée partout pour vendre une idée du sexe et de l'impudeur sans approfondir la lecture du texte, « parce qu'on confond l'acte sexuel et sa représentation » (Loret). Le buzz, nous rappelle Éric Loret, « est une marchandise absolue, donc absolument vide, dont la publicité est assurée par ses consommateurs et dont la valeur ne consiste qu'en cette nature virale ». Le buzz s'entretient lui-même aux dépens de l'auteure qui négocie la promotion de son livre. Les émissions branchées s'arrachent aurita qui refuse beaucoup d'entretiens, et qui en accepte quelques-uns. Elle se retrouve à Canal + dans *Le Grand journal* et dans quelques émissions de radio à France Inter.

L'originalité du texte réside dans son mélange de « sincérité » (Engelbach) et d'humour (Loret, Chollet) qui apportent une « fraîcheur » dans le milieu littéraire et la BD (Engelbach). C'est

⁶³ Cette partie est une extension de l'article « De *Fraise et Chocolat* à *Buzz-moi* d'aurélia aurita : d'un journal érographique à la mise en scène d'une mise à nu dans le contexte du 'tout dire.' » co-écrit avec Chris Reyns-Chikuma.

d'ailleurs ce « ton nouveau » (Chollet) qui parle de sexualité autobiographique avec légèreté que cherchent les médias du buzz : si l'auteure, « un bien joli brin de fille » (Pasamonik « Preuves »), la « petite Française d'origine asiatique » (« 7 façons »), vient partager son enthousiasme désinhibé pour l'orgasme avec journalistes et chroniqueurs, la sensation médiatique est garantie.

Évidemment, son apparence physique n'est pas ignorée par les critiques, que leur avis soit positif ou négatif, et participe au buzz dans la presse écrite comme dans les médias visuels. Seuls les articles de *Libération* (Le Vaillant) et de *La Libre* (Le Bussy) précisent les origines de l'auteure, ses liens avec l'héritage culturel de ses parents et ses expériences du racisme : ailleurs, son physique est mentionné sans précisions ou limité à la dénomination objectifiante « asiatique ».

De la même manière que le regard sur son corps la catégorise et l'objectifie, le regard sur son texte le range dans une liste de mots-clés répétés qui limitent souvent la discussion des thèmes de *Fraise et Chocolat*. Le texte est taxé à multiple reprises d'« impudeur » (Pasamonik « Preuves », Donner « Passé », Chollet) voire d'« impudisme » (Guilbert « Fraise et Chocolat ») mais aussi perçu comme étant « indécent » (Bastide), « vulgaire » (Antheaume), « racoleur » (Beaujean) ou encore « vendeur » (Guilbert « Fraise et Chocolat 2 »). La « crudité des mots » est une prise de risque à encenser selon Labé, ce qu'Antheaume qualifie de « cash et cocasse », ou que Guilbert identifie en tant que tactique commerciale et « sulfureu[se] » (« Fraise et Chocolat 2 ») mise en place pour attirer les lecteurs.

L'abondance de sexualité permet à certains critique de se ranger derrière ces mots-clés qui agissent comme des doigts pointés vers l'auteure, des dénonciations de la transgression de montrer tant d'une activité taboue, bien que pratiquée et commentée en permanence. Peu de critiques, en revanche, se lancent dans l'interprétation du texte ou les effets de la représentation de la sexualité. Quand certain.e.s se prêtent à l'exercice, *F&C* semble perdre toute once d'impudeur racoleuse : la sexualité dans *F&C* est « ludique, drôle et extrêmement épanouissant[e] » (Guesthub) et ne présente « jamais une once de vulgarité ou de pornographie » (« L'hyperjouissance »). La BD d'aurita « inverse les polarités traditionnelles, du masculin libidineux et du féminin nunuche, pour un mélange moins codé où les brouillages et les recompositions se font selon les générations, les origines, les caractères, et les libertés de chacun chacune » (Le Vaillant).

Évidemment, le buzz ne laisse pas d'espace à la réflexion et ne cherche que les commentaires qui appuieront l'aspect vendeur du livre. L'impudeur, la vulgarité, l'exhibitionnisme sont bien plus tape-à-l'œil que l'originalité, l'hybridité ou la justesse d'un texte.

Les questions que la journaliste Alice Antheaume pose à aurita pour le journal en ligne *20 minutes* résument les points saillants que les médias reprennent sans cesse ainsi que l'attitude moralisante des journalistes envers l'auteure : « Votre fiancé n'est-il pas gêné de voir sa sexualité exposée (...) ? », « Avez-vous des limites ? De la pudeur parfois ? », « Comment faites-vous pour parler de sexe sans être vulgaire ? » Ces questions assimilent la sexualité de l'auteure à celle qui est représentée, la réalité à la fiction, le vécu et la mise en scène. La journaliste cherche à en savoir davantage sur la vie intime de l'auteure, pas sur les procédés narratifs du livre, et à résumer aurita à la gêne (qu'elle devrait ressentir), l'impudeur, la vulgarité. À la limite, les réponses ont peu d'importance ; la complexité qu'apporte aurita n'est pas *buzzable*. Elle insiste sur le travail de mise en scène du personnage Chenda qui en fait une fiction « que le lecteur s'approprie et qui finit par [lui] échapper » (Antheaume). De la même manière, son texte lui échappe dès lors que les médias s'en emparent.

Le ton moralisant accuse implicitement l'auteure d'oser exposer sa vie sexuelle aux yeux de tous, en faisant l'impasse sur le fait que c'est une œuvre artistique de représentation de soi et non une émission de télé-réalité. L'ambiguïté entre réalité et fiction ainsi que la représentation de la sexualité sont centrales dans les critiques négatives de *F&C* qui semblent abonder en particulier du côté des sites et magazines spécialisés en BD (*du9.org* et *Chronic'art*).

Les critiques chargés de la lecture de *F&C* rejettent l'œuvre « gratuit[e] » et « relevant plus de l'exhibitionnisme que du dévoilement intime » (Guilbert « Fraise et Chocolat »), un produit fait pour vendre qui manque de qualités narratives et qui devient dès lors purement « indécent » (Bastide). Le succès de l'œuvre (30000 ventes en quelques mois selon Pasamonik, « Splendeurs ») ne serait seulement dû au battage médiatique car l'œuvre « mièvre », facile et sans ambition (Bastide) ne justifierait pas de tels éloges.

Guilbert avance même qu'aurita est traitée avec plus de générosité que si l'œuvre avait été produite par un homme : « Nul doute qu'un auteur masculin se serait vu qualifié de graveleux ou d'obscène pour le même exercice » (« Fraise et Chocolat »). Ce commentaire oublie que chaque journaliste qui interviewe aurita lui demande si elle n'a pas honte de se montrer ou si Frédéric n'est pas gêné d'être exposé, ce qui revient à lui faire porter le poids de la culpabilité de son impudeur— de son obscénité. Selon Guilbert, le fait que l'auteure soit une femme a participé à l'événement de la sortie du livre, à la tendance populaire des récits de femme décomplexés et sans gêne— « confession de midinette » sans fond ni finesse (« Fraise et Chocolat 2 »). En somme, il reproche

à l'œuvre sa simplicité, sa naïveté et sa démarche de tout montrer qui, selon lui, manque de « non-dit » pour être appréciée : faudrait-il que le corps et la voix féminins nus et désirants restent cachés ou dévoilés à demi-mot pour satisfaire un certain regard masculino-dominant ? Guilbert n'apprécie pas qu'une jeune femme bouscule le champ de la bande dessinée.

Si la critique misogyne et antiféministe de Guilbert transparait à peine ici, celle de Beaujean pour le compte-rendu de *Fraise 2* dans *Chronic'art* ne laisse plus de place au doute :

Désinhibé mais pas émancipé, racoleur mais sans but, *Fraise et chocolat* étouffe sous la carence de démarche. Pas même à la hauteur de ses contemporaines et pères écrivains Annie Ernaux et Catherine Millet (elles au moins revendiquent une recherche), Aurélia Aurita [sic] les rejoint néanmoins dans cette jolie famille d'arrière-garde qui n'a toujours pas compris qu'une libido assumée ne fait déjà plus partie des prouesses du XXI^e siècle. *Move on.* (Italiques dans l'original)

Non seulement Beaujean refuse toute démarche réfléchie à aurita mais il retire également tout pouvoir libérateur à la sexualité féminine qu'il faut ranger au placard. Au passage, d'autres écrivains qui osent parler de leur intimité se retrouvent insultées et rabaisées—d'une pierre trois coups. Ses codes de lecture excluent toutes les avancées féministes qui ont pu être faites dans la culture contemporaine et toute considération pour la voix des femmes, en particulier dans le monde masculin de la BD. La conclusion « *Move on* » insiste sur le caractère *has been* de l'écriture de soi (de l'écriture des femmes ?) voire même du combat féministe. S'inscrire dans le langage et la culture afin de repousser les limites qui ont été imposées aux femmes au niveau de leurs corps, dites-vous ? Qui a encore besoin du féminisme ? En rabaisant *Fraise et Chocolat* à une œuvre racoleuse d'arrière-garde, il l'inscrit dans une logique de production commerciale qui utilise la sexualité et le corps des femmes seulement pour vendre. Nous avons vu que la prise de parole et la négociation constante des codes culturels sur les femmes, la sexualité et l'ethnicité donnent une richesse plus importante au livre.

De plus, le chroniqueur catégorise aurita parmi les écrivains contemporaines et non en tant qu'auteur de BD pour mieux exclure son travail : il rejette la littérature dans son ensemble, en particulier signée par des femmes qui parlent de leurs corps et de leur sexualité. Serait-ce un rejet pur et simple du travail de création au féminin encore mal accepté dans le milieu de la BD ? Une telle récusation de l'œuvre d'aurita sans concession ressemble à une tentative de contrôle du

champ de la BD pour éviter que n'y entrent certaines qui créent trop de remous dans l'espace public.

Bastide, toujours chez *Chronic'art*, s'attaque à la critique de la bande dessinée dans les médias généralistes qui n'ont que louanges à la bouche alors que *F&C* ne présente pas les qualités qu'on lui prête. Il fustige la médiocrité du discours médiatique qui se contente de reprendre le dossier presse préparé par la maison d'édition, et ainsi de faire enfler la bulle du buzz, au lieu de critiquer l'œuvre. « La médiatisation outrancière » a donné à l'œuvre une importance et un côté sulfureux non justifiables probablement parce que le sexe fait vendre et qu'une telle logique a aveuglé les journalistes et autres chroniqueurs (Bastide). Les remous de l'espace public sont ainsi produits par l'estampillage « sulfureux » du livre qui devient un objet public facile à consommer puisqu'il parle de sexe, et les médias savent comment vendre le sexe.

La critique de Bastide est pertinente dans la mesure où elle soulève la question du buzz médiatique et de la mécanique des chiffres qui fait qu'un livre conserve sa popularité tant qu'il fait monter les audiences médiatiques—que l'on aborde ou non ses qualités esthétiques et artistiques. L'ouvrage est un prétexte à créer des situations cocasses en direct à la radio ou à la télé où aurita est invitée et questionnée sur son intimité plutôt que sur son processus d'écriture ou le message de son travail. Le succès des ventes donne à l'auteure une valeur économique, un capital culturel mesurable en futures hausses d'audiences, mais paradoxalement aucun crédit en tant qu'auteure, artiste, créatrice, ni même en tant que femme ayant pris un risque dans la sphère publique en explorant les modalités du Je.

Selon Bastide, le succès médiatique est problématique parce qu'il voile le contenu de la création. Il concède que le livre « n'est pas désagréable à lire » et qu'aurita a « un vrai talent pour transcender le réel par le dessin (...) pour peu que l'on veuille bien oublier le tintamarre qui a accompagné sa sortie » (Bastide). Plus que de voiler, le « tintamarre » du buzz s'accroche au travail de l'artiste et lui concède visiblement des traits négatifs : on se demande si le chroniqueur ne fait pas que reprocher au livre son succès commercial selon l'idée que populaire équivaut à vendeur, facile (à écrire et à lire) et scandaleux pour mieux être vu. Comme si la promotion axée sur le dévoilement de sa sexualité faisait écho au contenu du livre alors qu'il note lui-même que le remous médiatique fait dire au livre des choses qu'il ne dit pas.

Fraise et Chocolat paye le prix de son buzz en se faisant accuser d'arborer une « autosatisfaction béate » et une « obscénité crypto-bourgeoise » par Bastide. Selon lui, aurita a

choisi la facilité au lieu « de se risquer (...) à aborder des sujets plus profonds que son propre plaisir, à s'intéresser au monde qui l'entoure plutôt qu'à elle-même ». Au final, l'œuvre qu'il trouvait talentueuse est dévaluée par sa promotion qui insiste sur le côté scandaleux de la sexualité montrée. Il rejoint également les remarques antiféministes notées plus haut qui refusent aux auteur.e.s la libération qu'offre l'écriture de soi, et il ignore la dimension collective du témoignage contemporain de l'auteure auquel de nombreuses lectrices peuvent s'identifier. Le plaisir et la jouissance au féminin sont des outils de résistance et de combat qui dérangent, et aurita avait déjà envisagé ce type de rejet de la part du monde masculin de la bande dessinée : « Aujourd'hui, l'orgasme féminin est loin d'être un thème neutre. C'est même une revendication. Les lecteurs BD et les critiques restent en grande majorité des hommes, et Frédéric et moi, nous doutions bien que mon livre en irriterait quelques-uns » (Médioni).

Nous remarquons donc que le milieu de la BD est le moins accueillant pour aurita en particulier en raison de sa voix de femme dans l'espace public et du buzz médiatique qui en fait une œuvre sensationnelle et obsédée par le sexe. Nous avons déjà identifié les principaux mots-clés du *scandale* créé autour de *Fraise et Chocolat*, c'est-à-dire l'impudeur, le nombrilisme et l'exhibitionnisme de représenter le sexe et la jouissance de façon directe, et nous commençons maintenant à déceler les raisons sous-jacentes à une telle indignation : la présence du corps et de la voix d'une femme qui prend le contrôle de sa représentation et de sa sexualité. L'orgasme féminin dérange, irrite, et avec lui, la voix d'une femme auteure qui expérimente avec le média BD, avec le langage de ce qui est acceptable et de ce qui ne l'est pas. Dans *Fraise et Chocolat*, sous forme de provocation et d'affranchissement, c'est Chenda qui énonce à Frédéric la variété du vocabulaire familier pour parler de sexe : « tu baisses, tu fourres, tu tringles, tu m'enfiles » (129). Elle joue avec les mots associés à la sexualité et leur retire leur accapitation par le masculin et la vulgarité; elle aussi peut utiliser ces mots et les mettre en scène avec désir et plaisir—sans soumission du féminin ni plaisir tout masculin.

Même pour les médias qui ne rejettent pas l'œuvre dans son intégralité, la question de l'impudeur est récurrente, comme nous l'avons souligné dès le début de notre analyse de la réception de *Fraise et Chocolat*. Le côté vendeur de la sexualité l'emporte en particulier dans les émissions branchées et décomplexées du type *Le Grand journal* de Canal +. Invitée à participer à l'émission le 20 septembre 2006, aurita se présente pour ses cinq minutes d'entretien sur un plateau composé d'hommes invités (parmi eux l'ancien ministre et député Patrick Devedjian) et

chroniqueurs (dont l'écrivain Frédéric Beigbeder) et d'une femme, Ariane Massenet, en charge de l'entretien. Entre les questions qui cherchent à faire dire à aurita les mots de l'anatomie ou des fonctions physiques dessinés dans son livre et les hommes invités qui feuilletent son ouvrage juste à côté d'elle pour mieux commenter sur ce qu'ils y trouvent, le ton est à la rigolade graveleuse qui prend l'auteure en otage.

La première question interroge aurita sur le sens du titre du livre « Fraise et Chocolat ». Nous savons qu'il fait référence à deux instances dans la vie du couple en lien avec des fonctions biologiques. Elle reviendra sur cette question récurrente qui l'agace dans *Buzz-moi*, ouvrage paru en 2009 retraçant le buzz médiatique vécu par l'auteure et son caractère ahurissant. Elle refuse de répondre pour ne pas « gâcher le plaisir des lecteurs » mais surtout elle résiste à l'incitation de Massenet de dire les mots tabous *pipi, caca, règles*. L'entretien se poursuit sur le côté hard du texte, sur la gêne probable de son compagnon d'être ainsi mis à nu, ou encore sur le fait qu'on ne parle pas d'amour mais de *sexe* dans le livre. aurita se débat avec sarcasme et insiste sur le fait que l'amour est le seul fil rouge de tout le livre—sous-entendu, ceux qui n'ont pas vu cela passent à côté du livre. Une fois que Beigbeder intervient pour faire le seul commentaire sur la qualité esthétique et littéraire de l'œuvre en précisant qu'elle est entre roman et BD et non-pornographique (sans oublier de préciser qu'il aime le livre principalement parce qu'il partage le prénom du personnage principal), Massenet revient à la charge et termine en demandant directement à aurita de décrire le pénis de Frédéric. « Dans une planche du livre, vous imaginez le sexe de Frédéric avant de le voir en vrai. Ça donne une image d'un oiseau, d'un éléphant et d'un dinosaure. Et donc, ça se rapproche de quoi, au final ? »

L'impudeur du livre est rappelée, aurita est renvoyée de façon puérile aux dessins de *zizis* qu'elle a produits. *Buzz-moi* illustre une autre occurrence de ce phénomène dans un entretien radio où la narratrice se retrouve dessinée en petite fille aux couettes sur la tête à qui deux filles plus grandes demandent « dis 'caca' » et « dis 'prout' » en lui courant après et la pointant du doigt jusqu'à ce que le maître d'école mette fin à ces enfantillages agressifs (78). Puisqu'elle a déjà tout dessiné, pourquoi ne pas alimenter le sensationnalisme autour de la sexualité et parler en direct de la forme, de la taille—et pourquoi pas du goût?—du sexe de son partenaire. Sans avoir le temps de rappeler qu'un livre est un récit qui se sépare de la réalité (elle le fera dans d'autres entretiens⁶⁴),

⁶⁴ Notamment dans une chronique pour France Inter dans l'émission « Librairie Francophone » dans laquelle aurita est questionnée sur le fait que tous les lecteurs, y compris le journaliste devant elle, ont lu son livre et l'ont donc vue

aurita renvoie simplement à la planche suivante où figure un cœur. Elle résiste encore aux appels du buzz médiatique de devenir la marionnette graveleuse, la poupée sexuelle qui se complairait dans l'indignation joyeuse du public, celui qui se nourrit de scandale pour mieux insulter ceux et celles qui le causent. D'ailleurs, à ce moment-là, on se demande si c'est le public qui est en demande ou bien si ce sont les médias eux-mêmes qui mettent en marche la mécanique du buzz en tant que seule méthode de traitement de l'information transgressive pour mieux reproduire les discours sur le scandale qui attirent tant d'audience. Pour mieux reproduire leur propre fonctionnement et s'auto-suffire ainsi.

Ainsi, le mécanisme du buzz est symbolisé dans cet entretien télévisé où la qualité esthétique ou narrative de l'œuvre est à peine effleurée pour laisser toute la place à l'humour douteux et à l'aspect soi-disant sulfureux de faire dire à l'invitée des mots d'anatomie et des positions sexuelles. La chroniqueuse ainsi que les autres participants à l'émission poussent l'auteure en vain à dire les mots du sexe de la façon la plus crue et indécente possible pour alimenter l'identité désinhibée de la chaîne Canal+ qui ne se prend jamais au sérieux⁶⁵. Les enfantillages et les remarques scatologiques sont les bienvenus—sous prétexte de la blague, l'humour potache n'est jamais loin du graveleux et du misogynne jamais remis en question.

Parler de sexualité n'a de place dans l'espace public d'une émission de télévision populaire et « jeune » qu'à travers l'utilisation de mots-clés vulgaires (dévoilement et « tout dire », nudité, auteur connu, détails croustillants...) pour attirer les téléspectateurs. Parler de l'aspect politique de l'orgasme féminin et de sa représentation déborde du cadre économique et se retrouve donc omis, coupé, jamais abordé, passé sous silence. Dans ce contexte, le scandale ne permet pas grand-chose au niveau de la subversion des discours normatifs sur les femmes, leur sexualité et leurs corps. Le buzz médiatique est plutôt une machine à reproduire la norme, à recadrer ce qui déborde dans le texte *scandaleux* pour mieux rappeler la norme morale non scandaleuse qui est de garder son corps pour soi.

nue, dans des positions sexuelles explicites, et que ça doit la gêner parfois. aurita répond : « Ce n'est pas ma vie. Les livres, ce n'est pas ma vie. Je ne raconte pas des livres pour raconter ma vie mais pour raconter une histoire, donc je fais très bien la différence dans ma tête entre ce que je raconte dans mes livres et ma vie. » (Khérad)

⁶⁵ L'image de Canal+ est déconstruite notamment dans l'ouvrage d'Olivier Pourriol, *On/Off*, écrivain et ancien chroniqueur au *Grand journal*. Le mécanisme de l'émission *Le Grand journal* est décrite dans son livre qui pointe du doigt le vide tragique de l'émission construite sur les humeurs et l'émotion, jamais le contenu. Les critères pour inviter un auteur se limitent à sa popularité (niveau de visibilité et de célébrité) et au bruit qu'il suscite autour de lui, et l'interview se fait très rapidement par des chroniqueurs qui n'ont lu l'ouvrage qu'en partie et très rapidement.

Nous revenons alors à la définition initiale du scandale en tant que pouvoir de contrôle social exercé par les médias qui reprennent l'idéologie dominante et hégémonique. Cette idéologie capitaliste, basée donc sur la capacité d'une production à générer du capital (attirer un public qui consomme), fonctionne de pair avec un patriarcat de suprématie blanche. Les médias se servent du discours dominant sur les tabous du corps et de la sexualité, puisqu'ils sont des sujets sensibles tant ils sont proches de l'identité, de la construction de soi, et de la valeur de soi dans les sphères privées et publiques, parce qu'ils sont susceptibles de provoquer de fortes réactions chez le public, qu'elles soient positives et réconfortent les choix de consommation du public, ou qu'elles soient indignées et alimentent le buzz.

L'ambiguïté que nous rencontrons ici est que cette indignation est aussi ce qui attire le spectateur ; il critique des transgressions de tabous, des scandales, des actes hors-normes en réitérant le besoin qu'ils soient éliminés, qu'ils ré-entrent dans la norme. Et pourtant, il encourage ces scandales en nourrissant le système médiatique de sa réaction indignée. Les médias jouent à un jeu de rôles qui ne fait qu'alimenter leur propre capital financier (et culturel, vu la popularité de la chaîne Canal+ ou des émissions sensationnelles) et intègrent dans leur pratique leur vision de l'opinion publique.

Si le scandale peut potentiellement contribuer à la subversion des discours initiée dans *Fraise et Chocolat*, c'est selon un effet secondaire non planifié par les mécaniques mercantiles médiatiques. Le buzz a permis au livre d'atteindre un public plus vaste qu'il n'aurait jamais atteint seulement à travers les critiques du milieu de la BD, notamment à cause du grand nombre de critiques négatives qu'il présente. Si le processus de prise de parole dans la sphère publique ou les spécificités du combat d'une jeune auteure hybride dans un environnement qui ne lui est pas favorable ne sont pas soulignés dans la période de promotion, les lecteurs et lectrices ont l'occasion de se faire leur propre opinion une fois le livre en main.

De plus, le buzz permet d'identifier les mots-clés qui suscitent l'indignation et donc les tabous moraux sur lesquels les médias surfent. Ces mots-clés confirment le trouble que cause la sexualité féminine dans l'idéologie dominante et donc son pouvoir de subvertir les normes et les discours communément reproduits sur le sujet. La sexualité féminine représentée et libérée dans la création vient déranger un ordre établi qui se fonde également sur ce tabou puisqu'il est la base de tout un système économique de scandale, de sensationnalisme, mais aussi d'exploitation du corps féminin dans les productions cinématographiques et télévisées, la publicité, la pornographie

(mainstream), et la prostitution. Je rejoins dans ce sens la critique de Martine Delvaux qui voit dans les filles en série le pouvoir de faire trembler les fondations idéologiques de la société qui reposent sur l'image des femmes silencieuses et offertes. Et si ces femmes se mettent à parler, à interrompre la reproduction de l'exploitation et de la soumission des corps féminins (et autres en marges), à critiquer et à libérer leurs sexualités, que reste-t-il du système idéologique qui définit la femme par rapport à l'homme et les rôles de chacun selon une dépendance économique à l'exploitation du féminin ? La valeur du scandale selon cette perspective est sa capacité à mettre en lumière les discriminations institutionnalisées sur lesquelles notre idéologie est construite, et à commencer à en faire trembler les fondations.

2. *Buzz-moi* : résister à la case « cochonne de service »

La mécanique du buzz médiatique n'échappe pas à aurélia aurita qui se prête au jeu par souci de vendre son livre, mais qui résiste également aux pressions d'entrer dans la case « cochonne de service » (B 15). *Buzz-moi* est une réponse aux médias, un miroir sur leurs pratiques qui sont devenues communes mais qui ne sont pas moins manipulatrices et désobligeantes. Paru en 2009 toujours chez *Les Impressions Nouvelles*, l'ouvrage retrace quelques entretiens avec journalistes et animateurs à la sortie de *Fraise et Chocolat* en 2006 et *Fraise et Chocolat 2* en 2007. aurita conserve son style esquissé et immédiat pour décrire la transformation éphémère de son environnement le temps d'une promotion pourtant anticipée (Boilet avertissait déjà Chenda des futures accusations qu'elle devrait essayer dans *F&C 2*, tel que nous l'avons cité dans la partie précédente). Retranchée dans un village des Vosges à attendre le retour de Frédéric ou en tournée de dédicaces, la narratrice retranscrit ses états d'âmes, ses colères et ses émerveillements aux travers de rencontres médiatiques, mais aussi de lecteurs et de lectrices.

Chenda, dont le nom s'efface de plus en plus derrière *aurélia aurita* puisque c'est le nom par lequel les lecteurs et lectrices ainsi que les journalistes l'appellent, entre en contact avec le milieu de la visibilité où la plupart des personnages publics ont un discours disproportionné par rapport à la réalité. Les uns parlent de l'efficacité des passages télé pour la vente des livres par opposition à la presse écrite qui n'apporte plus rien (Serge Raffy, rédacteur en chef du *Nouvel Observateur*, 40-41), les autres exigent de faire des entretiens avec l'auteure sans avoir lu le livre : « Que je l'aie lu ou pas, ça n'a **aucune importance** !!! (journaliste à *Elle*, 16, souligné dans l'original). aurélia aurita devient elle aussi un personnage public alors qu'elle était jusque-là un

personnage de papier, un alter-égo autofictionnel qui permettait toute la liberté de la fiction dans le réel. aurita devant les caméras est une jeune auteure mal à l'aise face aux questions qu'on lui pose et qui bout intérieurement de se retrouver dans la case *filles (sexy) qui parle de sexe*.

Le format des émissions et des articles laissent peu de place à l'auteure pour s'exprimer librement; il faudrait un véritable entraînement pour répondre succinctement et intelligemment aux questions posées et réussir à prendre le plus de temps de parole possible et éviter les commentaires malvenus des journalistes, chroniqueurs, ou animateurs. La planche de la page 99 de *Buzz-moi* illustre le décalage entre la variété et la richesse de sa pensée par rapport à la simplicité de ce qui finit par sortir de sa bouche dans la nervosité de la situation. À la fête de lancement des nouveautés de la maison d'édition (devant des universitaires et écrivains), on l'interroge sur ses influences artistiques et intellectuelles, et au lieu de choisir parmi les inspirations littéraires, musicales, BD ou télévisées qui flottent autour de sa tête ; « Flaubert, Kyôko Ozaki, Pixies, Baudouin, Bourdieu, Bill Plympton, Groland, Velvet Underground, Truman Capote, Roberta Gregory, Depardon, Duras, Jonathan Richman », elle bredouille : « euh... Je lis des bédés depuis toute petite... » « J'ai commencé avec les Schtroumpfs et Astérix! » « Avec Mickey et Picsou pour les comix [sic] américains... » « Et les dessins animés japonais, on peut dire que j'ai grandi selon ces trois influences! » Sa réponse la limite à un champ de BD pour enfants sans aucune référence à des travaux plus recherchés ce qui résulte en quelques ragots sur son soi-disant manque de culture : « C'est malin ! Tout le monde croit que tu es inculte, maintenant !!! » (99).

Sur ces quelques mots seulement, les débuts de son image publique étaient construits : jeune, inexpérimentée, « inculte », manipulable. On peut alors imaginer avec facilité comment toute image médiatique se construit et se déconstruit superficiellement, selon quelques paroles ou images réfléchies ou non, sans contexte ni approfondissement, ni droit de réponse. Cixous évoquait le malaise des femmes à prendre la parole dans *Le rire de la Méduse* pour souligner l'impact de l'exclusion des femmes de l'espace public : « Toute femme a connu le tourment de la venue à la parole orale, le cœur qui bat à se rompre, parfois la chute dans la perte du langage [...] tant parler est pour la femme [...] en public, une témérité, une transgression » (Cixous 46). On espérerait que la parole des femmes est plus assurée et mieux reçue aujourd'hui, mais Lori Saint-Martin nous rappelle que cela n'est pas nécessairement le cas, que nous tremblons toujours à la peur de « paraître stridente, hystérique, agressive, [...] de n'avoir rien d'intéressant à dire, et peut-être, surtout, de *déplaire* » (« Les femmes tremblent encore » 108). Elle propose de se laisser trembler,

de cultiver le doute qui stimule et non qui paralyse, de se débarrasser du souci de ressembler à la poupée et à la statue plaisante : « le tremblement, c'est humain. Les statues elles, ne tremblent pas » (110).

Même en prenant en compte la timidité annoncée d'aurita dans cette situation, le malaise sensiblement lié à un manque d'expérience de prise de parole en public ce qui renforce l'idée que la parole des femmes n'est généralement pas présente dans l'espace public, ni facilitée, ni recherchée. De plus, il n'est pas garanti que sa parole soit écoutée même si elle parvient à dire : Cixous précise que la « parole choit presque toujours dans la sourde oreille masculine, qui n'entend dans la langue que ce qui parle au masculin » (46) de la même manière que le discours d'aurita est constamment raccourci au caractère sulfureux des scènes érotiques de son livre puisque c'est tout ce qu'on veut lui faire dire.

Buzz-moi permet à l'auteure de reprendre la parole et d'inscrire sa voix après le tremblement, là où elle n'avait pas pu terminer sa phrase ou sa pensée, là où ses propos avaient été raccourcis ou simplifiés. Elle insiste notamment sur son érudition en citant la richesse de ses influences, Annie Ernaux en prologue et *Sur la télévision* de Pierre Bourdieu dans les premières pages (27-28) et contribue ainsi à son propre portrait médiatique, ou plutôt à sa rectification. Elle refuse la place de jeune femme « inculte » et manipulée pour créer un bestseller à ses dépens et elle assume pleinement ses choix artistiques, et même ses maladresses face aux caméras en mettant en scène les réponses limitées qu'elle a pu offrir pendant la promotion.

Buzz-moi est alors une réflexion sur le buzz, un retour sur les effets de la popularité et de la médiatisation sur soi : par exemple, le *soi* de l'une image publique reproduite dans différents médias devient un double difficile à contrôler ou à protéger, ou encore, la violence des attaques supposément critiques sont tournées directement vers la personne—« exhibitionniste », « bête de sexe », « snob » (B 27-28)—au lieu de se porter sur son travail. La narratrice représente cette violence en simplifiant les réactions qu'elle reçoit à des caricatures symboliques : un pénis qui lui demande « tu baisses ? », une bouche qui lui dit « bisous », une mâchoire qui l'insulte de « connasse », un œil qui lui reproche « Pourquoi tu te caches ? Espèce de snob ! », et une main qui l'avertit « Tu verras quand on sera plus là pour parler de toi ! » (28). Ces dessins illustrent les non-choix qui se présentent à l'auteure car quoi qu'elle décide elle essuiera tout de même insultes et reproches. L'auteure est tiraillée entre flatteries et dédain pour l'encourager à participer au jeu médiatique qui la façonnent pour correspondre à son tour à un personnage caricatural parmi ceux

déjà joués sur les plateaux de télévision et de radio. La lecture de Bourdieu l'incite à se renseigner davantage sur les émissions avant d'accepter leur invitation, et à s'armer, bouclier et lance en main (28), contre les manipulations à venir puisque l'ère de la visibilité rend impossible de passer outre le jeu médiatique.

Curieusement, les commentaires qu'elle reçoit ne font référence qu'à son identité de femme et passe sous silence ses origines asiatiques : « Mes origines asiatiques sont presque passées inaperçues ! » (B 92) Seul son pedigree de femme scandaleuse semble apte à faire un buzz ; il faut dire qu'aborder l'aspect hybride de son identité entraînerait des discussions de fond sur le racisme et les identités marginalisées en France qui déborderaient très largement des formats courts et tape-à-l'œil des émissions et articles des médias. D'un autre côté, en se rappelant les stéréotypes asiatiques de la femme sage et silencieuse couplés des images fantasmatiques de la pornographie japonaise délurée, même sans être mentionnées, les origines de l'auteure ont contribué au scandale d'aurita aurita à un niveau invisible.

Si au Japon, les hommes blancs sont particulièrement visibles, en France, il semble que les traits asiatiques soient sensiblement invisibles—au niveau des personnalités publiques comme des discours à propos des identités ethniques en France. Quand Chenda rencontre une interprète française d'origine coréenne, les deux femmes confirment que l'invisibilité asiatique en France fait croire à l'absence de racisme anti-asiatique (B 65) et que « les asiatiques » sont transparents à force d'assimilation (66). Échanger sur leurs expériences du racisme ordinaire leur permet d'affirmer qu'il ne s'agit pas d'actes isolés individuels mais bien d'une discrimination systématique. Ensemble, elles invoquent le besoin des communautés asiatiques de se battre au même titre que d'autres groupes marginalisés pour s'affranchir de la discrimination qu'elles reçoivent en silence et hors visibilité médiatique.

Pour aurita, être « la jeune fille issue de la diversité de service » est bien moins acceptable que la « cochonne de service » (B 92) tant la discrimination positive des quotas réduit la personne à son apparence et à des stéréotypes liés à cette apparence. Elle aborde le thème du racisme, de l'identité hybride et du traitement des immigrés dans ses textes et résiste en inscrivant son corps et le Je dans son récit, dans la langue, dans l'imaginaire culturel et collectif. Son corps asiatique est présent et visible, et il est pleinement sujet, pas *qu'un* corps, pas qu'une robe ou l'absence de robe. aurita met en scène un corps qui parle, qui jouit, qui se relève après les attaques et qui publie,

un corps de femme qui essuie les insultes faites aux femmes, mais aussi celles faites aux asiatiques, et aux femmes asiatiques.

L'écriture lui permet de (re)prendre le pouvoir sur sa parole *et* son corps. Dans la planche qui suit le personnage en armure, l'auteure-narratrice aurélia se dépouille de tout appareil pour rappeler que son métier est de faire des livres et que c'est donc ainsi qu'elle s'exprime et qu'elle existe : « Bonjour, je m'appelle aurélia et mon métier c'est de faire des livres. C'est pas de passer à la télé » (29). Le corps nu ainsi dessiné ramène l'auteure, la narratrice, mais aussi les lecteurs, à apercevoir qui se trouve derrière les constructions sociales ou symboliques identitaires, derrière les images produites de soi et des autres. La nudité du corps féminin, dévêtu par le regard de l'autre et surtout par le régime de visibilité médiatique précédemment décrit, se dégage d'une position d'accusée d'exhibitionnisme pour reprendre une posture forte de sujet agent prenant la parole. L'écriture du Je lui permet de s'inscrire dans l'ordre symbolique qui l'accable et de se relever sans devoir cacher son corps qu'elle a mis tant de temps à libérer, de s'y frayer une place.

Les rencontres avec les lecteurs et lectrices contribuent à ce ré-ancrage terre-à-terre des relations entre individus. Le livre quitte sa dimension sulfureuse ou scandaleuse quand il est évoqué par des lecteurs et lectrices touchés par le récit, ou qui confient une tranche de leur vie en lien avec l'ouvrage. Loin des micros, aurita rencontre ceux pour qui elle dessine d'humain à humain, et c'est ce qui lui permet d'être plus forte que le tourbillon médiatique flatteur, mais aussi brutal, qui ne fait que passer. L'aspect érotique du livre ne prend pas la première place dans les quelques anecdotes rapportées entre auteure et lecteurs : c'est le sujet de l'amour et de la relation à deux qui crée plutôt un lien attendri avec un lecteur sourd qui demande une dédicace pour sa future épouse (*B* 49-53), ou le récit proche de la réalité des femmes qui a permis à une jeune étudiante de Sciences Po de se réconcilier avec sa mère en échangeant sur le livre (116-120).

aurita se laisse même renverser de joie par de beaux compliments, notamment un baiser passé bien proche des lèvres d'une jeune lectrice espagnole (60), ou encore les mots d'un étudiant qui lui dit que, parmi les auteurs reconnus présents à la séance de dédicaces, c'est elle « qui [a] la plus grosse queue » (113) puisqu'elle prend le plus de risques et montre une assurance inébranlable en son pouvoir symbolique. Le contraste entre les retours caricaturaux qu'aurita reçoit des médias et les impressions individuelles multiples que les lecteurs et lectrices partagent avec l'auteure nuance la réception de *Fraise* et ne la limite pas aux mots-clés du buzz médiatique. *Buzz-moi* rappelle que la création artistique est d'abord faite pour ses lecteurs et lectrices.

L'objet *Fraise et chocolat* ainsi que le contenu humoristique et quotidien d'une histoire d'amour permet de créer une connivence entre lecteurs et auteure, mais aussi entre les lecteurs eux-mêmes qui se retrouvent dans l'histoire racontée. Ainsi nous est confirmé l'aspect collectif du témoignage de la vie sexuelle d'une jeune femme qui fait écho dans l'expérience des lecteurs et lectrices. aurita rappelle notamment en entretien pour France Inter que « le discours sur la sexualité est trop stéréotypé et beaucoup de gens ne s'y retrouvent pas » (André) : ses questionnements sur le rôle des femmes et des hommes dans la séduction ainsi que sur le plaisir des femmes, sa représentation décalée de situations cocasses dans le couple, mais surtout sa volonté de montrer le plaisir sans limites entrent dans un contre-discours, même si ce n'est qu'un commencement, sur les normes sexuelles qui reproduisent l'absence de plaisir féminin, les limites du désir féminin et l'objectification du corps féminin.

Ce contre-discours a pu rencontrer un public varié et nombreux grâce au buzz, ce à quoi aurita reconnaît au moins ce mérite. Le scandale et les « articles dans la presse généraliste » lui ont permis d'atteindre « un lectorat très diversifié et des rencontres très intéressantes en dédicaces » (Clark). Si la promotion n'avait eu lieu que dans le milieu de la bande dessinée, elle aurait été limitée et mal accueillie au vu des critiques des magazines en ligne spécialistes bédés et culture contemporaine, sauf sur le site *ActuaBD* qui a présenté des chroniques plutôt positives dès la parution de l'ouvrage (Pasamonik « Preuves »). Notons que *Du9* et *Chronic'art*, qui ont si fortement critiqué aurita, n'ont pas publié de compte-rendu de *Buzz-moi*, ce qui est d'autant plus dommage que l'ouvrage entame une réelle critique des médias traditionnels et de la fabrication du scandale qui aurait enrichie la discussion de Bastide sur le sujet. Cela voudrait-il dire que ces chroniqueurs n'étaient vraiment attirés que par le sensationnalisme de la promotion de *Fraise*, bien qu'ils le critiquent ? Belle ironie.

aurita montre bien qu'elle n'est pas dupe des retombées financières et du capital culturel que le succès de son livre apporte aux médias mais surtout à la maison d'édition. Au moment où son éditeur Benoît Peeters souligne que « c'est aurélia qui a permis aux Impressions Nouvelles d'accéder à la reconnaissance du **grand public**... » (B 98), elle conclut tristement : « Moi être entrée dans la case 'best-seller qui permet à la maison d'éditer de vrais livres de vrais intellectuels' », « Moi m'être censurée toute seule » (101). L'auteure-narratrice fait preuve de lucidité sur le rôle de sa présence publique dans la promotion du livre par rapport à la maison d'édition, du monde de la bande dessinée, et des médias et perçoit de façon très affective l'impact

de la manipulation des mots ou des thèmes de ses créations dans un but de gain financier ou de reconnaissance culturelle. Dans cet épisode, elle se reproche de ne pas avoir été assez intellectuelle dans ses réponses en ne citant que les Schtroumpfs et Picsou comme influence et conclut donc qu'elle se censure elle-même si elle n'est pas capable de montrer au monde sa profondeur intellectuelle.

La réalité du buzz, nous l'avons vu, c'est qu'il n'y a pas de place pour la largesse intellectuelle ou les opinions d'une auteure invitée pour être « la cochonne de service » ou la fille désinhibée. Ainsi, elle balaye d'un revers de page la focalisation sur sa propre culpabilité avec la légende de la page suivante : « je sais d'où je viens, et je sais où je vais. [...] il n'y a pas de honte à être ce qu'on est ! » (B 102). Elle décide d'assumer son travail pour l'effort qu'elle y a fourni et la valeur qu'il contient, pas les façons selon lesquelles il est catégorisé. Elle réaffirme encore une fois sa subjectivité et son agentivité en revendiquant être ce qu'elle est avec fierté, une femme qui s'inscrit non sans obstacles dans un monde qui privilégie le masculin (la BD, la production culturelle en général, l'ordre symbolique) avec passion et engagement.

L'engagement au féminin et féministe d'aurita se confirme dans *Buzz-moi* et plus tard dans sa participation au *Collectif des créatrices de bande dessinée contre le sexisme* lancé en ligne en 2015. Dans *Buzz-moi*, aurita commente avec des réactions de choc les instances où les journalistes lui reprochent son discours au féminin pour surfer sur le buzz en tant que prétexte à parler de sexe (faire de l'audience) : on l'accuse d'exhibitionniste pendant une émission de radio où elle est invitée au téléphone (75), on lui reproche de féminiser le nom de métier *auteur* en *auteure* alors qu'il n'y figure pas dans le dictionnaire (76), et surtout on manipule sa parole pour correspondre au message que veulent faire passer les médias (*Elle invente l'avis de l'auteure sur sa sélection de BD à recommander*, 23).

Elle résume dans un court glossaire les questions récurrentes des journalistes auxquelles elle apporte une réponse finale avec *Buzz-moi*, y compris « Que veut dire le titre 'Fraise et Chocolat'? » (90), et la fameuse « comment faites-vous pour parler de sexe sans être vulgaire ? » (88). Elle répond par une autre question : « vous êtes vulgaire, vous, quand vous faites l'amour ? » (88-89) pour ramener le journaliste à l'impudeur et l'attaque de sa question en la lui renvoyant. En même temps, elle défie l'opinion répandue selon laquelle la sexualité est vulgaire, obscène, amoral, et à cacher (en particulier la sexualité féminine). À l'interrogation « Comment faites-vous ?? » (sous-entendu : pour raconter votre vie sexuelle à la face du monde, n'avez-vous pas

honte, etc.) », elle répond « Ben je dois être folle ou inconsciente ! » et souligne ainsi avec sarcasme l'absurdité de la question et le manque de considération pour l'importance de changer les discours sur la sexualité tant il est attendu que la honte devrait accompagner un tel récit de soi. Par le biais de l'humour, elle parvient à retourner la hiérarchie sociale de l'acceptable et de la décence.

Le petit glossaire des questions insultantes et superficielles sert à renvoyer avec humour l'utilisation des thèmes de son livre pour parler de sexe de façon vulgaire et voyeuriste à la face des médias. L'auteure insiste sur sa résistance sur France Inter : « J'ai vu beaucoup de journalistes qui voulaient que je parle de sexe et qui n'avaient pas vraiment compris que c'était d'abord une déclaration d'amour. [...] J'ai tout fait pour ne pas jouer le jeu, pour ne pas faire ce qu'ils attendaient de moi » (Clark). Cette résistance à l'image de la « cochonne de service » est une résistance au moule de la fille en série à la fois sexy et creuse. En ce sens, c'est une résistance tout à fait féminine, à penchant féministe, à l'image médiatique de la libération sexuelle des femmes codifiée selon une sexualité exhibée mais non menaçante pour le regard masculin—que la fille soit bandante et désinhibée, mais qu'elle ne prenne pas le pouvoir sur sa sexualité car elle deviendrait *casse-couilles*.

Quitte à casser d'autres mythes, l'auteure résiste également à la récupération de son travail pour correspondre à des thèmes généralisants et vagues sur la culture contemporaine. Dans son entretien avec *Elle*, la journaliste Emma Langlois (qui est un faux nom⁶⁶) insiste pour faire l'interview même sans avoir lu le livre pour parler des « spécificités de l'expression féminine dans la BD » (20) qui correspond à son sujet sur « les différences hommes-femmes dans la culture aujourd'hui » (19). Le problème n'est pas le sujet en lui-même qui mérite de nombreuses études et perspectives, mais la manière dont la journaliste insiste à questionner l'auteure sans rien connaître de son travail, et donc en l'utilisant en tant qu'accessoire pour son article en cours. aurita finit par quitter l'entretien en annonçant qu'elle « ne sai[t] pas parler dans le vide » (22) et revendique alors son statut d'auteure de contenu et non d'objet médiatique à consommer selon des idées préconçues.

⁶⁶ aurita confirme que le nom « Emma Langlois » est faux dans son entretien avec Pascale Clark. L'auteure cite toutefois le vrai nom de quelques personnalités dans *Buzz-moi* qui semblaient, selon elle, impossibles à camoufler dans leur contexte.

La charte du *Collectif des créatrices de bande dessinée contre le sexisme* dénonce d'ailleurs l'idée que les femmes bédéistes devraient être catégorisées de manière différente des hommes alors qu'elles maîtrisent les mêmes outils et les mêmes talents. Le document refuse la mise en rayon d'ouvrages selon la catégorie « girly », « pour fille », ou les collections « féminines » des maisons d'édition car elles sont « misogynes » et « cré[ent] une différenciation et une hiérarchisation avec le reste de la littérature, avec l'universalité des lectures qui s'adresseraient donc—par opposition—au sexe masculin. Pourquoi le féminin devrait-il être hors de l'universel ? » (Charte, en ligne) Pour que les créations BD de femmes apportent toute leur richesse à la sphère publique et à la culture, elles doivent pouvoir atteindre toute sorte de lecteurs et de lectrices sans connotation de genre ou de style soi-disant « féminin » qui n'est d'ailleurs qu'une stratégie commerciale des maisons d'édition au lieu d'être un geste féministe et antisexiste.

Si nous pouvons soutenir le rejet des catégorisations pour filles/pour garçons qui réitèrent les différenciations essentialistes binaires femme/homme, rose/bleu, il semble manquer dans le document une discussion de la voix féminine en tant que parole de résistance et de transgression, et ainsi de transformation, des discours répandus sur les femmes. L'universalisme tend à gommer les différences pour chercher au contraire ce qui rassemble, mais il risque alors d'éliminer les spécificités liées à l'expérience du monde selon les identités (même si elles sont construites socialement) revendiquées ou refoulées. Est-ce que la spécificité de la parole féminine dans le contexte d'une culture phallogcentrique qui parvient difficilement à laisser entrer les femmes dans l'espace public ne serait pas une revendication que pourrait porter un tel collectif ? Jusqu'à présent, cette revendication n'est portée vocalement par aucune artiste bédé, mais elle se retrouve tout de même dans l'interprétation de textes contemporains, dont ceux d'aurita.

Sans que *Fraise et Chocolat* ou *Buzz-moi* soient marqués d'un insigne « création féministe », ces textes s'inscrivent dans un élan de création au féminin basé sur l'intime, la sexualité et le quotidien tel que vécu par des femmes qui perdure depuis les quinze dernières années. Cet élan de création métaféministe ; c'est-à-dire sans revendication féministe ou appartenance à un groupe féministe mais contribuant à la pensée féministe contemporaine, met en valeur la prise de parole des femmes depuis la sphère du privée vers la sphère publique et met en lumière des tabous spécifiquement liés au féminin tels que l'exploration de la jouissance, le contrôle des corps par les discours sur la beauté ou encore la violence des/contre les femmes. Ainsi, aurélia aurita a sa place aux côtés de Nelly Arcan et de Virginie Despentes, de Catherine Millet,

Christine Angot, Annie Ernaux, Marie Nimier, ou encore Catherine Breillat, les écrivaines, scénaristes et réalisatrices contemporaines qui inscrivent le féminin dans leur travail de manière subversive et transgressive. La critique souligne les échos à ces auteures (Beaujean, Clark, Chollet) de façon tellement récurrente qu'aurita l'inclut dans *Buzz-moi* (88-91).

De plus, l'écho à *Baise-moi* dans le titre, même s'il est involontaire⁶⁷, relie la démarche de *Buzz-moi* à une provocation au féminin dans la sphère publique, un défi lancé de la *buzzer*, elle qui s'est armée contre les manipulations médiatiques de l'ère de la visibilité. L'injonction du titre place l'auteure dans une position active de renvoi de la violence symbolique subie et non dans une posture victimaire d'une femme abattue par l'engouement médiatique. Dans ce sens, *Buzz-moi* comme *Baise-moi* sont des prises de parole depuis un sentiment d'exaspération face au système en place qui cherchent à se frayer un chemin à coups d'humour et d'orgasmes ou d'arme à feu et de baise. Dans les deux cas, le féminin s'empare des codes du pouvoir symbolique dans la sphère publique pour mieux y inscrire sa spécificité, ses voix *autres* parfois empreintes de contradictions et d'accommodements, sa jouissance et ses désirs, et tout le malaise qui existe à se conformer aux normes dominantes.

Conclusion : ce que le buzz ne dit pas

La prise de pouvoir symbolique accomplie par le récit de sa sexualité à la première personne est reprise par le discours médiatique qui ne voit qu'en surface et en mosaïques. Au lieu de lire l'émancipation du féminin, il voit le sexe *montré* en public. Au lieu de voir le renversement des codes de genres et l'inscription de spécificités individuelles et collectives des femmes, il pointe d'un doigt accusateur le manque de limites, de pudeur, de morale. Les mosaïques censurent des parties de l'image pour mieux mettre en valeur certains points saillants, certains mots-clés, et construire une histoire, un autre récit que celui que présentait le livre. Ce récit sera celui du buzz d'aurita, « la cochonne de service », l'auteure exhibitionniste, la fille désinhibée, sans pudeur et sans limites.

Loret résume le récit du buzz de manière plutôt juste : « Aurita [sic] est donc invitée et interviewée partout, pour toutes les mauvaises raisons possibles : parce qu'elle est une femme dans un métier d'hommes, parce qu'on la taxe d'exhibitionniste, parce qu'on confond l'acte sexuel avec

⁶⁷ aurita assure qu'elle n'a pas titré *Buzz-moi* en référence à Despentès en entretien avec Pascale Clark.

sa représentation et qu'on attend sans doute qu'elle se mette à baiser en direct sur un plateau télé ». Nous avons vus à maintes reprises l'insistance des journalistes de *faire dire* à aurita ce que sa narratrice fait dans le livre, à deux doigts de lui *faire faire*. On « s'attend » à ce qu'elle reproduise le ton drôle et léger du livre pour parler de choses « hard », d'érotisme, de positions sexuelles, voire même de taille de pénis, pourquoi pas.

Cependant, aurita ne joue pas le jeu. Elle résiste à l'appel d'être la cochonne de service, de parler de cul sur commande. Elle résiste au mélange de son ironie et de son humour dans le récit à un humour graveleux et vulgaire de complicité machiste. Elle tente de tirer la discussion vers le livre, la fiction, la mise en scène, et le fait que la représentation de la sexualité, tous médias confondus, a tendance à être caricaturale et insatisfaisante. La représentation de la sexualité est tellement cristallisée dans le schéma du buzz, du scandale, qu'elle est limitée à la consommation des corps et à l'exploitation du féminin *parce que ça fait vendre*. Si ce n'est pas le corps féminin, le corps masculin objectifié n'est d'ailleurs ni une solution ni une avancée.

La sexualité est représentée de façon racoleuse, vendeuse, mettant en scène la domination du désir masculin—un désir de possession et de consommation voyeuriste temporaire—sur des corps modifiés, lissés et luisants pour satisfaire ce regard. Cette manière de représenter la sexualité est tellement ancrée dans la sphère publique, l'ordre symbolique, l'imaginaire collectif, l'économie, l'idéologie, qu'elle semble être la seule possible. Tellement que le texte d'aurita est assimilé dans ce discours qui lui permet d'être promu et à la fois sévèrement critiqué.

Rappelons alors que le buzz ne dit pas tout. Il ne *dit* même rien. Un buzz « est une marchandise absolue, donc absolument vide » (Loret). Les mots-clés du buzz sont vides de sens, ils sonnent creux. aurita réinjecte du sens dans cette période de promotion en écrivant un autre livre, en reprenant la parole, en rectifiant les propos tenus à son propos. En tentant de prendre un semblant de contrôle sur son personnage public et sur son image. En tous cas sur sa parole.

Ce que le buzz ne dit pas, surtout, c'est le prix de la parole. La prise de parole au féminin est bien plus scandaleuse que le sujet dont elle parle, parler de sexualité n'est finalement pas vraiment nouveau, mais que ce soit une femme qui parle de son expérience joyeuse et jouissive selon ses propres termes, qu'elle inscrive au niveau symbolique ses dilemmes, ses questions, et ses compromis pour exister dans un environnement qui a tendance à l'exclure, est un véritable scandale que le buzz masque. Le buzz est temporaire et se concentre sur les mots-clés tape-à-l'œil qui sont répétés sur différents plateaux téléés, émissions de radio, articles de presse. Ce tourbillon

est bien un appel du vide qui ne mentionne que très peu les éléments du livre ou comment les interpréter. Le buzz reste sur sa faim, ne dresse jamais un portrait de l'auteure dans sa complexité, il se contente de survoler de loin ce qui semble être capable d'indigner une opinion publique elle aussi, vue de loin.

La sexualité dans les récits d'aurita est mise en scène par un sujet qui se dessine au fur et à mesure, qui construit sa subjectivité dans la prise de parole. Le récit prend en compte les différentes facettes de l'identité ; l'origine culturelle, l'appartenance nationale, l'apparence physique, le corps et son fonctionnement, les désirs, les souvenirs, le rapport avec les autres... et contribue à esquisser les contours d'une subjectivité multiple et hybride à travers l'humour. La sexualité dans le récit est un site important d'expression de cette subjectivité et c'est aussi un moment et un espace de négociation des normes établies et attendues. La sexualité de *Fraise et Chocolat* a beau être assimilée à celle que l'on met en image de façon racoleuse, elle présente bien plus de complexité et d'opportunités d'agentivité que l'immobilité des caricatures sexuelles servies *pour vendre*.

Que les représentations de la vie sexuelle de la narratrice ait attiré le regard d'un grand nombre de lecteurs et lectrices est probablement vrai, il n'empêche que les questionnements et réflexions qu'y a ajouté aurita rendent la représentation sexuelle riche au niveau culturel. Le Je a pris le pouvoir sur son corps, ses désirs et son image tout en indiquant ci et là le processus de cette prise de pouvoir à travers situations cocasses, négociations, compromis, crises d'angoisses et création artistique. Le Je au féminin s'inscrit dans la production culturelle, la sphère publique, et c'est là, probablement, que réside le véritable scandale. aurita participe à la création d'un espace d'expression au sein d'un système qui a tendance à exclure le féminin—et tout ce qui est *autre, en marge*—qui restera propice au buzz et à la polémique tant que l'ordre établi a besoin d'être bousculé.

Femmes ingouvernables et pistes d'études futures

L'étude de cas de Virginie Despentes présente un scandale sous forme de **polémique** où les voix indignées par la projection du film *Baise-moi* avec une interdiction aux moins de 16 ans ont rencontré les voix d'artistes et journalistes anti-censure insurgés contre la décision du Conseil d'État d'assigner au film la classification X. Évidemment, au centre de la polémique se trouvent les scènes de sexe non simulées que certains apparentent à de la pornographie quand d'autres y voient un message autre que l'excitation du public : une représentation violente et insoutenable de la violence vécue par les femmes dans le cadre de la scène de viol, mais aussi, dans d'autres scènes, une représentation brute du désir et du plaisir des femmes. La polémique a d'ailleurs initié une discussion publique sur la censure et la pornographie, et surtout sur les limites de l'art : jusqu'où doit intervenir l'État dans la production et la diffusion artistique ? Comment réguler et penser la représentation de la transgression dans les productions culturelles, notamment en lien avec les tabous sociaux du viol, de la violence des hommes sur les femmes, tout comme la violence des femmes ou leur jouissance sexuelle ?

Une telle polémique permet alors d'entamer des discussions publiques sur la nature de l'art, sa place dans la société et son rôle de satisfaire ou de déranger. Dans le cadre des femmes scandaleuses dans la littérature, le cinéma et la BD contemporaines, la question des limites est au cœur des textes transgressifs des auteures de notre corpus. Déranger n'est pas toujours l'objectif des auteures scandaleuses, car, comme nous l'avons vu, le scandale est déterminé par une réaction indignée et médiatisée de l'opinion publique, voire seulement d'une partie du public, et non par une intention d'être scandaleuse. Et pourtant, l'effet de dérangement, de bousculade qu'ont eu certaines des œuvres que nous avons étudiées met en évidence des malaises sociaux face à des sujets encore tabous, des débats publics qui mènent à des changements dans la régulation des catégorisations X ou -18ans, et permet d'ouvrir une brèche dans une sphère publique encore réticente aux voix des femmes. La censure reviendrait à renvoyer celles qui se battent pour obtenir leur voix et l'inscrire dans la sphère publique au silence.

La prise de parole est centrale au scandale de Nelly Arcan. En osant prendre la parole sur les sujets tabous qui concernent la marchandisation du sexe dans la prostitution et le culte de la beauté jusqu'à la chirurgie, dont elle a fait l'expérience elle-même, Arcan est devenue une femme scandaleuse qui incarne le **scandale** du féminin. Elle a raconté son expérience de prostituée sans pour autant condamner la prostitution, mais plutôt en dénonçant l'hypocrisie de l'encensement de

l'image d'une femme poupée objet-sexuel consommable d'un côté, et de la condamnation de l'utilisation de cette image à des fins d'indépendance financière de l'autre. Elle est apparue sur les plateaux télé en coïncidant aux critères de beauté proches de la pornographie tout en dénonçant le carcan dans lequel se trouvent toutes les femmes face à la pression de correspondre à un certain modèle esthétique et comportemental inatteignable. Elle incarne cet objet de désir convoité tout en renvoyant à celui qui regarde la souffrance et le mal-être que cette mise en scène implique.

Le scandale du féminin c'est de prendre la parole sur des sujets perçus comme étant honteux et privés (prostitution, avortement, folie, chirurgie esthétique) et de les faire éclater à ciel ouvert, sans honte ni excuses. L'apparence de l'écrivaine a ajouté une dimension paradoxale à ses textes : comment pouvait-elle critiquer un système de contrôle de l'esthétique des femmes et l'incarner en même temps ? Nelly Arcan générait un malaise et une incompréhension en donnant à voir la complexité de la construction du sujet-femme aux prises avec les exigences de se montrer attirante et plaisante, tout en développant une agentivité et une parole au sein d'un système d'exploitation et de contrôle du corps féminin.

Parler de sujets intimes et privés a également contribué au scandale autour d'Aurélia Aurita qui s'est construit sous forme de **buzz** médiatique principalement provoqué par le caractère érotique de *Fraise et Chocolat*. Les mots-clés « exhibitionniste », « indécent » et « désinhibé » ont caractérisé la BD ainsi que l'auteure très rapidement prisee par les journaux et émissions de télévision qui ont voulu faire figurer des planches extraites de l'œuvre autofictionnelle pour mieux *démontrer* la transgression accomplie. Dans le cas de *Fraise et Chocolat*, la transgression s'est cristallisée sur l'aspect « auto » de l'autofiction ; c'est-à-dire sur le fait que les personnages dessinés correspondent à des personnes identifiables et connues (surtout pour Frédéric Boilet). Le buzz exemplifie la tendance contemporaine dans les médias sociaux et journalistiques de dévoiler l'intimité à la fois en tant que déclencheur de polémique (profitable économiquement) et comme injonction dans le régime de visibilité décrit par Nathalie Heinich.

Les écrivaines scandaleuses participent à la lutte pour la visibilité des femmes dans la sphère publique en prenant une place et la parole depuis une posture de la marge, du non-dit, de l'intimité invisible. Et nous avons vu à quel point la visibilité est associée au pouvoir :

Because public power is predicated largely on visibility, men have long understood the need to secure their power not only by looking but by being seen, or rather, by

fashioning—as subject, as author, as artist—a spectacle of themselves. How might women use spectacle to disrupt that power and lay claim to their own ? (Rowe 11)

Si les hommes sont en majorité détenteurs du pouvoir de *voir* ainsi que d'*être vus* en étant des personnages actifs dans la sphère publique, les femmes usent de transgressions pour revendiquer et s'approprier ce pouvoir. Dans *The Unruly Woman*, Kathleen Rowe parle de la comédie et du rire dans le cinéma comme outil de résistance des femmes à leur propre invisibilité dans la sphère publique, ainsi que comme moyen de retourner l'oppression du regard vers le voyeur. Pour notre sujet, il est moins question de l'humour que de la prise de pouvoir des femmes dans la sphère publique à travers le scandale, phénomène qui s'apparente à un certain degré au spectacle—qu'elles se donnent ou qu'elles soient données en spectacle.

La transgression opérée par les scandaleuses éclate au grand jour de la sphère publique à travers les agents médiatiques qui relaient l'indignation perçue de l'opinion publique. Sur la scène de la sphère publique, les scandaleuses se retrouvent dans une mise en scène représentant les normes et l'ordre moral d'un côté et les transgressions à dénoncer de l'autre. Les scandaleuses apparaissent à travers une lentille grossissante qui généralise leurs œuvres et leur apparence en étant catégorisées par des termes fourre-tout et des mots-clés qui attirent l'œil : *sulfureuse, exhibitionniste, scabreuse, subversive, érotique...* Attirée par le spectacle, l'audience des médias continue de consommer le scandale, la polémique ou le buzz. Les personnages-caricatures du scandale qui apparaissent dans le domaine de la visibilité ont un aspect grotesque, exagéré, de par leur transgression donnée à voir. Plus les femmes sont grotesques et extravagantes, plus elles rappellent la monstruosité de Méduse et le mystère impénétrable du féminin depuis Freud ; le féminin qui fait peur dans ses excès. « La colère des femmes, comme tout déchaînement émotif chez elles, fait peur » (Saint-Martin « On est toujours trop gentilles » 136).

Les femmes transgressives, *unruly, willful* sur la scène médiatique perturbent le pouvoir construit dans la visibilité et revendiquent le leur en jouant des rôles de genres et des normes de décence ou de pudeur. En renversant l'invisibilité des femmes dans la sphère publique, les femmes scandaleuses deviennent hypervisibles dans le scandale et acquièrent un public—parfois un contrepublic ; et une voix—parfois une contre-voix.

Les transgressions opérées par les femmes de notre corpus sont toutes reliées à des expressions d'émotions fortes dans la sexualité, l'agressivité, la violence ou la folie : les déchaînements émotifs les font paraître hors de contrôle, folles, hystériques, insatiab les,

ingérables, ingouvernables. « Femmes ingouvernables » était d'ailleurs le titre d'un séminaire inspiré par les *unruly women* de Rowe, tenu à l'Université du Québec à Montréal en mai 2016 et à propos de la culture populaire : les femmes ingouvernables sont celles qui parlent *trop*, ou qui présentent *trop* d'elles-mêmes, qui sont rabat-joie, qui se rebiffent face à un système qui diminue leur valeur et leur voix :

la femme ingouvernable peut présenter une forte corpulence, adopter des comportements dérangeants tels que de parler trop fort, de faire preuve d'un humour salace et assumé, ou encore d'exprimer sa colère en public et de faire preuve d'agressivité ; à notre sens, elle peut aussi jouer la carte de la classe, de l'auto promotion et de l'hyperféminité assumée. (Appel à communication « Femmes ingouvernables »)

Dans la culture populaire, les femmes ingouvernables participent à des activités dominées par une notion conservatrice et traditionnelle du masculin telles que le Heavy Metal ou le monde des super-héros (exemple de la série Marvel *Jessica Jones* mettant en scène une (anti) super-héroïne qui vient à bout d'un télépathe meurtrier et violeur). Les femmes ingouvernables font peur de par leur *ingouvernabilité* car elles échappent à la règle. Au travers de la brèche qu'elles créent dans les règles établies, à travers leur impertinence et leur insoumission, elles ouvrent de nouvelles possibilités d'existence et de résistance pour le féminin dans l'espace public. Elles participent également à la critique (et au démantèlement ?) du système de domination qui exclut les identités minoritaires, non-binaires et hors-normes. Ce système est souvent perpétué dans la culture populaire occidentale la plus vendeuse des films blockbusters et des séries les plus populaires, d'où l'importance d'y trouver une résistance au féminin.

Ne pas correspondre au modèle de passivité, de beauté et de complaisance silencieuse du féminin est déjà une transgression, mais le faire sur la « place » publique en parlant de tabous sociaux, en étant *trop femme* (Nelly Arcan) ou pas assez (Virginie Despentes dans l'introduction de *King Kong théorie*), ou en produisant un récit de soi érotique, est simplement scandaleux. D'autant plus que se dessinent dans ces récits et ces prises de paroles des actes d'agentivité qui posent des femmes-sujets actives, désirantes, et affirmées.

Les femmes scandaleuses sont les « unruly women » de Rowe même si elles n'utilisent pas nécessairement la comédie pour interrompre et déranger le pouvoir de l'ordre établi dans la visibilité. À travers les récits de femmes et l'autofiction abordant de manière directe la violence

des femmes, le viol, la prostitution, la sexualité joyeuse, le culte et le carcan de l'injonction de la beauté, et le racisme, ou plutôt une subjectivité à l'ethnicité non-blanche, les femmes scandaleuses de notre corpus—à la fois les personnages et les auteures—ont un potentiel de transformation de l'ordre phallogocentrique établi et d'inscrire le féminin dans la sphère publique.

Pour cette raison, même si la représentation et l'exploration de la sexualité rémunérée, agressive et violente, ou joyeuse sont le point commun des polémiques, scandales et buzz au féminin étudiés, ce n'est que la surface du bouleversement que les femmes scandaleuses opèrent. Nous avons vu à maintes reprises à quel point la prise de parole des auteures et des personnages du corpus permet à une agentivité de se mettre en place : l'inversement des rôles dans *Baise-moi* confère à Nadine et Manu une résistance à leur oppression en tant que femme—et beure—et un pouvoir dans la violence féminine en tant que virilité au sein d'une identité hybride (Schaal « Une nécessaire rébellion »). De plus, Virginie Despentes aiguise sa parole engagée féministe et punk dans *King Kong théorie* qui est devenu une référence du féminisme contemporain qui résonne au niveau transnational au vu des traductions anglaise, italienne et espagnole, et qui inspire des adaptations théâtrales (pièce *King Kong Théorie* mise en scène par Vanessa Larré en 2014 puis une autre du même nom par Emmanuelle Jacquemard en 2016).

Dans les récits de Nelly Arcan ainsi que le personnage public de l'auteure, les femmes objets deviennent des sujets dotés de parole et de pensée critique. La poupée se met à parler et elle met en lumière les cicatrices de ses coutures, la mise en scène du féminin dictée par des injonctions sociales et culturelles, ou encore le malaise créé par ces sujets dans la sphère publique. Le travail d'Arcan contribue à la pensée féministe contemporaine tel que l'exemplifient les études de Patricia Smart ou de Martine Delvaux—et a aussi inspiré la pièce de théâtre *La Fureur de ce que je pense* basée sur des textes d'Arcan et mise en scène par Marie Brassard. Une étude de ces récentes créations théâtrales en lien avec l'écriture au féminin et le féminisme contemporain constituerait d'ailleurs une piste future d'étude sur les femmes scandaleuses.

Les textes d'Aurélia Aurita utilisent en effet l'humour pour mettre en place une agentivité au sein de l'écriture d'un Je intime, jouissant et critique. En riant de situations cocasses avec la complicité des lecteurs et des lectrices, elle ne prend pas au sérieux les normes des comportements sexuels traditionnels et en joue. L'auteure-narratrice permet le démantèlement de mythes sur le corps féminin et une réflexion sur la négociation des désirs et des attentes de l'autre dans le couple. De plus, sa colère face au traitement raciste qu'elle reçoit et à l'objectification (coloniale) des

femmes japonaises par son partenaire qui refuse d'aborder le sujet inscrit dans le volume de BD une parole forte et engagée de femme française asiatique et hybride.

Selon moi, c'est cette prise de pouvoir dans l'agentivité et en particulier dans la parole et l'écriture qui crée le plus grand bouleversement de la sphère publique et de l'ordre phallogocentrique établi : le scandale de la sexualité est superficiel, suffisant pour alimenter quelques semaines de buzz, mais pas suffisant pour insuffler des transformations des discours publics ou des structures de la sphère publique. Les questionnements à propos de la place de l'art dans la société et du tabou des femmes violentes, désirantes et puissantes soulevés par la polémique autour de Despentes, autant que le malaise suscité par le paradoxe incarné par Nelly Arcan belle et critique, ainsi que la réponse au buzz par *Buzz-moi* d'aurita qui décortique les fonctionnements des médias et la construction d'un scandale médiatique apportent tous des réflexions de fond sur la structure de la sphère publique et ses tabous. Dans ce contexte, les femmes scandaleuses ont un potentiel transformatif au cœur de leurs structures narratives et des contre-discours qu'elles établissent dans leur travail artistique qui se trouve amplifié à travers la diffusion étendue de leurs textes et de leur parole par le phénomène du scandale.

Nous nous sommes concentrés dans cette étude sur des cas de scandales dans la littérature, le cinéma avec Despentes et la bande dessinée, mais nous pourrions étendre notre perspective du scandale au féminin à d'autres médias populaires, en particulier la série télévisée. La série est devenue préminente dans la culture populaire depuis l'essor de la télévision de qualité aux États-Unis (« quality TV »⁶⁸) qui compte des séries telles que *The Sopranos* (1999-2007), *The Wire* (2002-2008), *Mad Men* (2007-2015) ou *Breaking Bad* (2008-2013) (Negra « Analyzing *Homeland* » 127). Cette liste de séries acclamées pour leur esthétique cinématographique ou leur narration romanesque exclue pourtant l'essor de séries centrées sur des personnages féminins forts, telles que *The Mindy Project* (2012-), *Parks and Recreation* (2009-2015), *30 Rock* (2006-2013), *Homeland* (2011-) ou *Scandal* (2012-) (128). Selon Diane Negra, la crise économique et l'austérité imposée depuis 2008 ont permis à de nouveaux imaginaires féminins de faire surface en plein cœur de la vie politique et décisionnelle et hors du domestique (Negra « Female-centred TV »). La période contemporaine est propice à de nouvelles représentations du féminin dans la fiction au

⁶⁸ Le terme « quality TV » fait débat en raison de l'aspect de basse culture de la télévision. Pourtant, la série est un des sites les plus productifs en termes de productions et de représentations culturelles contemporaines qui ne peut plus être ignoré par la critique universitaire. Pour une perspective d'ensemble des questions sur la télévision (américaine) de qualité, voir Akass et McCabe.

sein d'un média consommé quotidiennement, à même de susciter des réactions fortes et immédiates du public.

En France, bien que la série ait été surpassée longtemps par la production américaine (Colonna), elle est un terrain de renouvellement créatif riche et de qualité, comme l'attestent les séries au succès incontestable *Kaamelott* (2005–2009), *Un village français* (2009-2016) et *Engrenages* (2005–). *Hard*⁶⁹ est une série diffusée par Canal+ qui rejoint cette production contemporaine française dans un style humoristique, décalé et au féminin. *Hard* présente le monde de la pornographie, ses acteurs et actrices, ses ambitions de générer de l'argent mais aussi de produire des films de qualité et d'élargir son public aux femmes, sur un ton désinhibé que connaît Canal+, le féminisme en plus.

La série a été créée et réalisée par Cathy Verney pour sa première saison en 2008, coréalisée avec Benoît Pétré pour la deuxième saison en 2011, puis écrite par Camille Pouzol et réalisée par Mélissa Drigeard et Laurent Dussaux pour la troisième saison⁷⁰ en 2016 (Langlais). *Hard* ne constitue pas en soi un scandale mais aborde le sujet de la sexualité au féminin dans le milieu de la pornographie de manière décalée et humoristique. Le sujet de la pornographie et scandaleux, en particulier à la télévision et en *prime time* (21h), et surtout lorsqu'il est abordé par des femmes. La réalisatrice ainsi que la protagoniste, la meilleure amie et la belle-mère sont les personnages principaux qui explorent les questions de décence, de sexualité et de plaisir féminin, de gestion d'entreprise et de résolution de conflits (y compris lors d'un trafic de femmes).

Hard est l'histoire de Sophie, mère au foyer bourgeoise, qui ignore que son mari tient une production de films pornographiques. Le premier épisode met en scène la mort du mari dans un accident domestique et la découverte par Sophie de la compagnie *Soph'X*, à son nom, que son mari lui lègue. À l'aide de sa belle-mère, qui elle aussi travaille dans l'entreprise *Soph'X*, et de sa meilleure amie avocate, Sophie décide après de grandes remises en question de reprendre l'entreprise pour maintenir son train de vie et celui de ses enfants, mais aussi pour ne pas mettre au chômage les employés de l'entreprise.

⁶⁹ Les observations sur la série *Hard* sont extraite d'un article co-publié avec Chris Reys-Chikuma : « La série *Hard*: aborder la pornographie au féminin à la télévision française. »

⁷⁰ La troisième est diffusée à partir du 1er juin 2016 ; nous n'y aurons donc pas accès pour nos présentes remarques, mais Pierre Langlais de *Télérama* y voit un grand changement de rythme et de ton sans Cathy Verney, et surtout une sortie du milieu du hard de la pornographie vers le secret d'un club échangiste clandestin.

Les personnages qui travaillent la pornographie et la vente de jouets sexuels sont représentés avec humour et humanité, loin d'une image stéréotypée d'une pornographie industrielle et violente. Les pratiques sont choisies et consenties, les corps sont divers et variés, et les employés sont là parce qu'ils aiment ce qu'ils font. Bien sûr, cette image idyllique et idéale du monde de la pornographie est loin de représenter la majorité des productions, mais elle permet de regarder les travailleurs du sexe de manière différente et sans jugement de valeur.

La transformation du personnage de Sophie et de son nouvel amant Jean-Marc, alias Roy Lapoutre, s'inscrivent dans la fluidité de l'identité et l'ouverture à l'autre. Roy est l'acteur vedette de l'entreprise, il apparaît plutôt naïf mais c'est sa simplicité qui va séduire Sophie. Elle qui vivait à des années lumières de la pornographie, se retrouve à négocier ses sentiments pour un acteur de X qu'elle épousera entre la saison 1 et la saison 2. Jean-Marc/Roy commence un processus de transformation de lui-même en devenant homme au foyer puis restaurateur dans la saison 3. Il défie les normes masculines de cumul des partenaires sexuelles en décidant de quitter son métier d'acteur et de se consacrer à une vie familiale, ce qui ne réussit pas dans la saison 2, mais qui reste un sujet en suspens mis en scène dans la saison 3.

L'autre aspect intéressant de la série c'est l'innovation de Sophie de mettre l'accent sur le plaisir féminin dans les productions pornographiques : elle crée un marché du film pornographique à domicile où les clientes réalisent leurs fantasmes devant la caméra et avec des acteurs professionnels. Le service « réalisez vos fantasmes » produit des films de qualité à usage personnel, ils ne seront pas diffusés ailleurs. Le service de luxe est un échec financier, mais une tentative intéressante de poser la question de la pornographie au féminin dans le contexte d'une industrie traditionnellement masculine.⁷¹ Elle place les femmes au centre de leurs désirs et non en tant qu'objets de consommation sexuelle. Malheureusement, ou à des fins de comédie et d'obstacles pour les personnages, les exemples de fantasmes qui figurent dans la série reproduisent les clichés du pompier, de l'enlèvement ou du sauvetage ; ils n'entrent pas vraiment dans une révolution du désir féminin. Cependant, l'élan de Sophie permet de transformer la conception de la pornographie traditionnelle basée sur la rapidité et la consommation immédiate de masse vers la production d'objets rares et privés pour le plaisir des femmes. *Hard* permet de décaler la

⁷¹ La série présente une alternative à une pratique pornographique industrielle à sens unique : pour et par les hommes. En dehors de ce contexte, la pornographie pour et par les femmes/les queers existe depuis les années 1970 et dans des versions bien plus originales et avant-gardistes que les exemples présentés dans *Hard*. Le documentaire *Mutantes* de Despentès est un excellent exemple de cette pornographie alternative variée.

perspective de la sexualité et des corps dans la pornographie dans le but d'inclure un espace pour les femmes, selon leur désirs et leur plaisir.

Cette série osée qui joue sur un thème scandaleux a provoqué une courte polémique au Québec quand les droits de diffusion ont été acquis. La « controverse à Ottawa » (Sims) que Stéphane Baillargeon qualifie de censure fait référence à l'opposition de diffuser cette série sur le site Tou.tv en accès libre exprimée par des députés fédéraux du gouvernement Harper. La diffusion des séries en ligne pose le problème de l'accès à toute heure par toute sorte de public. D'un autre côté, Internet regorge d'images pornographiques plus violentes et normatives les unes que les autres qu'il est impossible de contrôler. Les défenseurs de la série annoncent que c'est un grand succès en Europe que le Québec devrait avoir l'occasion de découvrir, et surtout, que la série n'est pas pornographique en soi : elle contient quelques scènes explicites dans l'environnement pornographique dans lequel elle se déroule mais ne constitue pas un travail pornographique.

Cette polémique fait ressortir le caractère scandaleux de la sexualité (des femmes) et surtout le sujet épineux de la pornographie. En France, il semble que la diffusion sur la chaîne à péage Canal+ ait limité le public de spectateurs à des individus avertis qui n'ont pas reçu *Hard* avec indignation. Dans *Le Monde*, on qualifie la série d'« osée » et de « joyeusement impertinent[e] » (« Les Hardeurs s'assagissent ») tant elle appartient à une catégorie de production culturelle restreinte et à une démarche expérimentale, comique et alternative.

La série utilise le caractère polémique de la pornographie pour en faire une fiction populaire mais se met également au service d'un questionnement du féminin, des identités et des désirs dans la société française. Cette production marque un renouveau dans le champ télévisuel qui mérite d'être étudié davantage dans le contexte de créations au féminin, de personnages émancipés de la rigidité des normes morales, androcentrées et d'exclusion des minorités, ou de la discussion de la sexualité. L'adaptation que prépare Virginie Despentes de sa trilogie *Vernon Subutex* en série télévisée avec Cathy Verney (créatrice de *Hard*) promet de contribuer à ce renouveau culturel en France (Rebourg) et ouvre une future piste d'étude des créations au féminin.

Les femmes scandaleuses, impertinentes, insoumises et ingouvernables permettent une résistance aux normes patriarcales et ethnocentriques d'exclusion au sein même de la production culturelle qui tend à les reproduire ; elles permettent à un autre système de représentation de se former et d'être envisagé par le public et les contrepublics. Elles permettent également la création de contrepublics qui vont lire et interpréter la culture et la société en prenant en compte

l'expérience des marges et des hors-normes. L'intervention des marges dans la sphère publique en particulier dans le domaine de la représentation culturelle au sein du champ artistique contribue à dessiner l'imaginaire collectif, interrompt la reproduction du système et crée alors un nouvel espace de possibles.

Ouvrages cités

- « 7 façons d'aborder la chose. » *Beaux Arts Magazine* 338 (2012) : 88-91. Web. EBSCO. 20 jan. 2016. PDF.
- « Hystérie. » *Larousse Médical*. 2006. Web. 30 mars 2016.
- « L'hyperjouissance en toute innocence. » Article de blogue. *Buzz... littéraire : les livres, de bouche à oreille*. 16 juil. 2006. Web. 20 jan. 2016.
- Abdelmoumen, Mélikah. « Liberté, féminité, fatalité. (Cyberentretien avec Nelly Arcan). » *Spirale : arts, lettres, sciences humaines* 215 (2015) : 34-37. ERUDIT. 1 sept. 2015. PDF.
- Adut, Ari. *On Scandal : Moral Disturbances in Society, Politics, and Art*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2008. Imprimé.
- Ahmed, Sara. *Willful Subjects*. Durham : Duke University Press, 2014. Imprimé.
- Akass, Kim et Janet McCabe, dir. *Quality TV : Contemporary American Television And Beyond*. London : I.B.Tauris, 2007. Web. eBook Collection (EBSCOhost). 9 June 2016.
- Amsellem-Mainguy Yaëlle, Constance Cheynel et Anthony Fouet. « Entrée dans la sexualité des adolescent·e·s : la question du consentement. Enquête auprès des jeunes et des intervenant·e·s en éducation à la sexualité. » Rapport d'étude *INJEP*. Oct. 2015. Web. *Reso-pdl.fr*. 21 fév. 2016. PDF.
- Anahory, Sylvie. « Méduse ou le miroir des abîmes. » *MuseMedusa* « Peut-on regarder Méduse ? » (2013) : p. de pag. Web. 16 déc. 2015.
- Andersen, Margaret et Patricia Hill Collins, dir. *Race, Class, and Gender : An Anthology*. Belmont, Calif : Wadsworth Pub. Co, 1992. Imprimé.
- Anderson, Irina et Kathy Doherty. *Accounting for Rape : Psychology, Feminism and Discourse Analysis in the Study of Sexual Violence*. New York : Routledge, 2008. Imprimé.

- André, Agathe. « Tête à tête. » Chronique sur aurélia aurita. *France Inter*. « Les femmes, toute une histoire. » 22 mars 2013. Radio.
- Antheaume, Alice. « Aurélia Aurita, une dessinatrice ‘sexploratrice’. » *20 minutes* 14 nov. 2007. Web. 20 jan. 2016.
- Arcan, Nelly. « La disparition des femmes. » *L'Actualité* 25 sept. 2007. Web. 25 août 2015.
- . « La honte. » *Burqa de chair*. Paris : Seuil, 2011. 91-149.
- . « La robe. » *Burqa de chair*. Paris : Seuil, 2011. 33-59.
- . *À ciel ouvert*. Paris : Seuil, 2007. Imprimé.
- . *Burqa de chair*. Paris : Seuil, 2011. Imprimé.
- . Entretien avec Thierry Ardisson. *Tout le monde en parle*. France 2, 29 sept. 2001. TV. Web. INA. 10 mars 2016.
- . *Folle*. Paris : Seuil, 2004. Imprimé.
- . *Paradis, clé en main*. Montréal : Les 400 coups, 2009. Imprimé.
- . *Putain*. Paris : Seuil, 2001. Imprimé.
- Arcan, Nelly et Pascale Bourguignon. *L'enfant dans le miroir*. Montréal : Marchand de feuilles, 2007.
- Aubert, Nicole et Claudine Haroche. *Les tyrannies de la visibilité : Être visible pour exister ?* Paris : Éditions ERES, 2011. Imprimé.
- aurita, aurélia. *Angora*. Rééd. Paris : Le 9^{ème} Monde, 2003. Imprimé.
- . *Buzz-moi*. Paris ; Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2009. Imprimé.
- . Entretien avec Ariane Massenet. *Le grand journal* 20 sept. 2006. Canal +. Télévision.
- . *Fraise et Chocolat*. Paris ; Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2006. Coll. Pocket. Imprimé.

- . *Fraise et Chocolat 2*. Paris ; Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2007. Imprimé.
- . *LAP !* Paris ; Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2014. Imprimé.
- aurita, aurélia et Corine Maier. *Ma vie est un best-seller*. Paris : Casterman, 2015. Imprimé.
- Azoury, Philippe. « Ce n'est pas joli, joli. » CR *Les jolies choses* (film). *Libération* 14 nov. 2001. Web. 16 avr. 2016.
- Bagieu, Pénélope. *Joséphine*. Paris : Jean-Claude Gawsewitch Éditeur, 2008. Imprimé.
- Bagieu, Pénélope. *Ma vie est tout à fait fascinante*. Paris : Jean-Claude Gawsewitch Éditeur, 2008. Imprimé.
- Baillargeon, Stéphane. « Médias - Les limites de l'inacceptable. » *Le Devoir* 6 fév. 2012. Web. 9 juin 2016.
- Bard, Christine. *Le féminisme au-delà des idées reçues*. Paris : Le Cavalier Bleu, 2012. Coll. « idées reçues. » Imprimé.
- Bastide, Julien. « Aurélia Aurita – *Fraise et Chocolat*. » *Chronic'art*. Groupe 2B2M, 6 juil. 2006. Web. 21 jan. 2016.
- Bauer, Lydia. « La colère des femmes : comportement hystérique ou force créatrice ? » *Colère – force destructive et potentiel créatif. L'émotivité dans la littérature et le langage. Wut – zerstörerische Kraft und kreatives Potential. Emotionalität in Literatur und Sprache*. Dir. Bauer, Lydia et Kristin Reinke. Berlin : Frank & Timme, 2012. Imprimé.
- Beaujean, Stéphane. « Aurélia Aurita – *Fraise et Chocolat 2*. » *Chronic'art*. Groupe 2B2M, 3 nov. 2007. Web. 20 jan. 2016.
- Bechtel, Guy. *Les quatre femmes de Dieu. La putain, la sorcière, la sainte & Bécassine*. Paris : Plon, 2000. Imprimé.

- Beidler, Paul. « Shhhh... Baise-Moi. » CR. *Baise-moi* (film). *Seattle Narrative Examiner* 13 août 2009. Web. 14 avril 2016.
- Bernier, Jovette. *La chair décevante*. Montréal : Éditions Albert Lévesque, 1931. Imprimé.
- Bersianik, Louky. *L'Euguélienne*. 1976. Montréal : Éditions Stanké, 1985. Imprimé.
- Bert, Cyrielle. « Chantal Montellier, la BD militante. » *Psychologies* (2011) : p. de pag. Web. 4 jan. 2016.
- Bertin, Raymond. « Vie et mort de Nelly Arcan. » CR de la pièce *La fureur de vivre. Jeu : revue de théâtre* 149.4 (2013) : 14-17. *ERUDIT*. 25 août 2015. PDF.
- Beuve-Méry, Alain. « Virginie Despentes et Éric-Emmanuel Schmitt font leur entrée dans le jury Goncourt. » *Le Monde* 5 jan. 2016. Web. 8 juin 2016.
- Bilal, Enki. *Nikopol 2 : La femme piège*. Paris : Dargaud, 1986. Imprimé.
- Blondeau, Romain. « “Bye Bye Blondie”, comédie sentimentale et optimiste. » *Les Inroks* 21 mars 2012. Web. 21 août 2014.
- Boilet, Frédéric. *L'épinard de Yukiko*. Angoulême, France : ego comme x, 2001. Imprimé.
- Boisclair, Isabelle. « Au pays de Catherine. » *Les Cahiers Anne Hébert n°2 : Anne Hébert et la modernité*. Saint-Laurent, Qc : Éditions Fides, 2000. 111-125. Imprimé.
- . *Ouvrir la voie/x : Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*. Montréal : Nota Bene, 2004. Imprimé.
- Boisclair, Isabelle et Catherine Dussault Frenette. « Mosaïque : l'écriture des femmes au Québec (1980-2010). » *Recherches féministes* 27.2 (2014) : 39-61. Web. *Érudit*. 3 juin 2016. PDF.
- Bornais, Marie-France. « Les auteures entendent bien se défendre. » *Canoe.ca* 12 oct. 2011. Web. 15 oct. 2015.

- Bourcier, Marie-Hélène. *Queer zones : politique des identités sexuelles et des savoirs*. Paris : Amsterdam, 2006. Imprimé.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Éditions du Seuil, 1992. Imprimé.
- Bourgeon, François. *Les passagers du vent : 1. La fille sous la dunette*. Grenoble : Glénat, 1980. Imprimé.
- Bracher, Julia. *Écrire le désir : 2000 ans de littérature féminine illustrée*. Paris : Omnibus : Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2014. Imprimé.
- Bretécher, Claire. *Agrippine*. Paris : Claire Bretécher, 1988. Imprimé.
- . *Les états d'âme de Cellulite*. Paris : Dargaud, 1972. Imprimé.
- . *Les Frustrés*. Paris : Claire Bretécher, 1975. Imprimé.
- Brochu, André. *Anne Hébert : Le secret de vie et de mort*. Ottawa : University of Ottawa Press/Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2000. eBook. *DésLibris*. 7 juin 2016.
- Brossard, Nicole. *La lettre aérienne*. Montréal : Éditions du Remue-ménage, 1985. Imprimé.
- Brouze, Émilie et Renée Greusard. « Seins nus : les Femen, phénomène médiatique ou féministe ? » *Rue 89* 23 déc. 2012. Web. 10 oct. 2015.
- Buchet Rogers, Nathalie. *Fictions du scandale : corps féminin et réalisme romanesque au dix-neuvième siècle*. West Lafayette : Purdue University Press, 1998. Imprimé.
- Bush, Christopher. « Yukiko's Spinach and the Nouvelle Manga Aesthetic. ». *Drawing From Life : Memory and Subjectivity in Comic Art*. Dir. Jane Tolmie. Jackson: University Press of Mississippi, 2013. 112-143. *eBook Collection (EBSCOhost)*. Web. 15 déc. 2015.
- Butler, Judith. *Ces corps qui comptent : De la matérialité et des limites discursives du « sexe. »* Trad. Charlotte Nordmann. Paris : Éditions Amsterdam, 2009. Imprimé.

- . *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Trad. Cynthia Kraus. Paris : La Découverte/Poche, 2005. Imprimé.
- Cady, Virginie et Marc-Rénier. *Clandestine*. Paris : Futuropolis, 2009. Imprimé.
- Capucine. *Corps de rêves*. Bordeaux : Le Cycliste, 2004. Imprimé.
- Carrière, Marie. « Du métaféminisme et des histoires au féminin. » *Regenerations : Canadian Women's Writing = Régénérations : écriture des femmes au Canada*. Dir. Marie Carrière et Patricia Demers. Edmonton, Alberta : The University of Alberta Press, 2014. 85-97. Imprimé.
- . *Médée protéiforme*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2012. ProQuest ebrary. Web. 17 fév. 2016.
- . *Writing in the Feminine in French and English Canada : A Question of Ethics*. Toronto: University of Toronto Press, 2002. Imprimé.
- Carrière, Marie et Patricia Demers, dir. *Regenerations : Canadian Women's Writing = Régénérations : écriture des femmes au Canada*. Edmonton, Alberta : The University of Alberta Press, 2014. Imprimé.
- Castells, Manuel. *Networks of Outrage and Hope : Social Movement in the Internet Age*. Cambridge : Polity Press, 2012. Imprimé.
- Caumery et Joseph Porphyre Pinchon. *L'enfance de Bécassine*. Paris : Gautier-Languereau, 1913. Imprimé.
- Cauville, Joëlle et Metka Zupančič, dir. *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin*. Amsterdam : Rodopi, 1997. Imprimé.
- Cha. *Blog Cha BD*. N.p : 2009-2016. Web. 1 mars 2016.

- Champagne, Patrick. « Les médias et l'espace public. » *Modern and Contemporary France* 7.3 (1999) : 351-360. Web. 13 jan. 2015. PDF.
- Charlier, Jean-Michel et Jean Giraud. *Blueberry : 1. Fort Navajo*. Paris : Dargaud, 1965. Imprimé.
- Chollet, Mona. « Aurélia Aurita, la jeune fille et le succès. » Article de blogue. *Le lac des signes*. Le Monde Diplomatique, 22 août 2009. Web. 20 jan. 2016.
- Cixous, Hélène. *Le rire de la Méduse et autres ironies*. Paris : Éditions Galilée, 2010. Imprimé.
- Cixous, Hélène et Catherine Clément. *The Newly Born Woman*. Trad. Betsy Wing. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1986. Imprimé.
- Clark, Pascale. « Comme on nous parle. » Invitée aurélia aurita. *France Inter* 3 sept. 2009. Radio.
- Colbert, Jade. « Agent provocateur: Although her work remains woefully misunderstood in English Canada, Nelly Arcan, who died in 2009 at the age of 36, might just be one of the best writers this country has ever produced. » CR *Breakneck [À ciel ouvert]*. *The Globe and Mail* 27 juin 2015. Web. 25 août 2015.
- Collectif des créatrices de bande dessinée contre le sexisme. « Charte des créatrices de bande dessinée contre le sexisme. » *BDégalité.org*. Web. 1 mars 2016.
- Colonna, Vincent. *L'art des séries télé, ou comment surpasser les Américains*. Paris : Payot, 2010. Imprimé.
- Conseil d'État. « Annulation du visa d'exploitation avec interdiction aux mineurs de 16 ans pour le film "Baise moi." » Communiqué de presse du Conseil d'État, 30 juin 2000. Web. 26 avr. 2016.

- Currie, Dawn H., Deirdre M. Kelly et Shauna Pomerantz, dir. *'Girl Power' : Girls Reinventing Girlhood*. New York : Peter Lang, 2009. Imprimé.
- Dacheux, Éric, Sandrine Le Pontois et Jérôme Dutel. *La BD, un miroir du lien social : bande dessinée et solidarités*. Paris : L'Harmattan, 2011. Imprimé.
- Dakhliya, Jamil. « La visibilité *people* : ennemie de la démocratie ? » *Les tyrannies de la visibilité. Être visible pour exister ?* Dir. Nicole Aubert et Claudine Haroche. Toulouse : Éditions érès, 2011. 173-190. Imprimé.
- Dalibert, Marion et Nelly Quemener. « Femen, l'émancipation par les seins nus ? » *Hermès, La Revue* 69.2 (2014) :169-173. Web. CAIRN. 6 juin 2016. PDF.
- Daumas, Cécile. « 'Je veux marcher à côté des mères, des salopes, des grosses.' » *Libération* 7 mars 2014. Web. 16 avr. 2016.
- Delaume, Chloé. *La règle du je : autofiction, un essai*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010. Imprimé.
- Delvaux, Martine. *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*. Montréal : Les Éditions du Remue-Ménage, 2013. Imprimé.
- Derib. *Buddy Longway : I Chinook*. Bruxelles : Le Lombard, 1974. Imprimé.
- Derrida, Jacques, Stefano Agosti et François Loubrieu. *Éperons : Les Styles De Nietzsche = Spurs : Nietzsche's Styles*. Venezia: Corbo e Fiore, 1976. Imprimé.
- Desautels, Denise. *Ce fauve, le Bonheur*. Montréal : L'Hexagone, 1998. Imprimé.
- Despentes, Virginie. « Angela Davis : 'Que fait-on des laissés pour compte ?' » *Libération* 20 mars 2013. Libé des écrivains. Web. 26 avr. 2016.
- . « C'est vous, madame, la 'belle et haute voix.' » *Libération* 13 nov. 2013. Web. 12 avr. 2016.

- . *Apocalypse bébé*. Paris : Grasset, 2010. Imprimé.
- . *Baise-moi*. Paris : Florent Massot, 1993. Imprimé.
- . *King Kong théorie*. Paris : Grasset, 2006. Imprimé.
- . *Les jolies choses*. Paris : Grasset, 1998. Imprimé.
- . Rél. *Mutantes. Féminisme porno punk*. Particip. Norma Jean Almodovar, Maria Blatty, Catherine Breillat, ... [et al.]. Morgane : Pink TV, 2009. Paris : Blaq Out, 2011. DVD.
- . *Vernon Subutex - Tome 1*. Paris : Grasset, 2015. Imprimé.
- Despentes, Virginie et Coralie Trinh Thi, rél. *Baise-moi*. Act. Karen Lancaume, Rafaëlla Anderson. Scénario adapté du roman de Virginie Despentes. 2000. Paris : Studio Canal, 2009. DVD.
- Deyzieux, Agnès. « Les grands courants de la bande dessinée. » *Le français aujourd'hui* 161.2 (2008) : 59-68. *CAIRN*. Web. 9 déc. 2015. PDF.
- Dollé, Marie, dir. *Quel Scandale !* Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2009. Imprimé.
- Donner, Christophe. « Passer un certain degré d'impudeur. » *Le Monde* 2 15 avr. 2006. Web. 1 mars 2016.
- Dorion, Hélène. *Portraits de mers*. 2000. *Mondes fragiles choses frêles. Poèmes 1983-2000*. Montréal : L'Hexagone, 2006. Imprimé.
- . *Un visage appuyé contre le monde*. 1990. *Mondes fragiles choses frêles. Poèmes 1983-2000*. Montréal : L'Hexagone, 2006. Imprimé.
- Doucet, Julie. *JulieDoucet.net*. N.p. : sans date. Web. 1 mars 2016.

- Doucet, Virginie. *La Femme-enfant suivi de l'Autocensure et le prix du dire dans le processus de création de Marie-Sissi Labrèche et Nelly Arcan*. Mémoire de maîtrise. Université de Sherbrooke, 2007. Web. PDF.
- Driscoll, Catherine. *Girls : Feminine Adolescence in Popular Culture & Cultural Theory*. New York : Columbia University Press, 2002. Imprimé.
- Dupré, Louise. *Stratégies du vertige, trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*. Montréal : les Éditions du Remue-ménage, 1989. Imprimé.
- Durand, Alain-Philippe et Naomi Mandel, dir. Introduction. *Novels of the Contemporary Extreme*. London : Continuum, 2006. 1-5. Imprimé.
- . *Novels of the Contemporary Extreme*. London; Continuum, 2006. *eBook Collection (EBSCOhost)*. Web. 25 apr. 2016.
- Dürrenmatt, Jacques. *Bande dessinée et littérature*. Paris : Classiques Garnier, 2013. Imprimé.
- Dworkin. Andrea et Catharine MacKinnon. *Pornography and civil rights. A New Day for Women's Equality*. Cambridge : Harvard University Press, 1997. Imprimé.
- Edwards, Natalie. « Virginie Despentes and the Risk of a Twenty-First Century Autobiographical Manifesto. » *Women Taking Risks in Contemporary Autobiographical Narratives*. Dir. Anna Rocca et Kenneth Reeds. Newcastle Upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2013. 87-101. Imprimé.
- Ehrat, Johannes. *Power of Scandal: Semiotic and Pragmatic in Mass Media*. Toronto: University of Toronto Press, 2011. Imprimé.
- Eisner, Will. *La Bande dessinée, art séquentiel*. Trad. Éric Gratien. Paris : Vertige Graphic, 1997. Imprimé.

- Engelbach, Cathia. « Aller-retour au goût sucré. » Article de blogue. *À chacun sa lettre*. Le Monde, 14 oct. 2012. Web. 20 jan. 2016.
- Fabre, Marina. « La lente féminisation de la bande dessinée. » *Les Nouvelles News : l'autre genre d'info* 29 déc. 2015. Web. 17 fév. 2016. PDF.
- Faris, David M. « La révolte en réseau : le 'printemps arabe' et les médias sociaux. » *Politique étrangère* 1 (2012) : 99-109. Web. 19 fév. 2015.
- Fassin, Éric et Didier Fassin, dir. *De la question sociale à la question raciale. Représenter la société française*. 2^{ème} édition. Paris : La Découverte, 2009. Imprimé.
- Fauconnier, Bernard. « Romancer le sexe. » *Le Magazine Littéraire* 470 (2007) : 33-34. Imprimé.
- Fayard, Nathalie. « The Rebellious Body as Parody : *Baise-moi* by Virginie Despentes. » *French Studies* 60.1 (2006) : 63-77. Imprimé.
- Feministing.com*. Feministing, 2016. Web. 15 juil. 2016.
- Femmes ingouvernables : (re)penser l'irrévérence féminine dans l'imaginaire populaire contemporain*. Colloque Figura. Université de Québec à Montréal, Montréal. 4-5 mai 2016. Colloque.
- Filippini, Henri. *Encyclopédie de la bande dessinée érotique*. 3^e éd. Paris : La Musardine, 2006. Imprimé.
- Fischer, Sofia. « Interview de Michelle Perrot. 'Aujourd'hui, il n'y a pas de mouvement féministe populaire.' » *Libération* 29 avr. 2015. Web. 15 oct. 2015.
- Fonteneau, Anne. « Métaféminisme dans *Le premier jardin* d'Anne Hébert. » *Anne Hébert et la modernité*. Centre Anne Hébert, Université de Sherbrooke. Saint-Laurent : Distribution Fides, 2000. 127-144. Imprimé.

- Forest, Jean-Claude. *Barbarella*. Paris : Le Terrain Vague, 1964. Imprimé.
- Foucault, Michel. *Histoire de la Sexualité I : La Volonté de Savoir*. 1976. Paris : Gallimard, 1984. Livre électronique. Alexander Street Press, 2011. 7 juin 2016.
- Fritzsche, Bettina. « Spicy Strategies : Pop Feminist and Other Empowerments in Girl Culture. » *All About the Girl: Culture, Power and Identity*. Dir. Anita Harris. New York : Routledge, 2005. 155-162. Imprimé.
- Gaensbauer, Deborah B. « ‘Autofiction + x = ?’ : Chloé Delaume’s Experimental Self-Representations. » *Women’s Writing in Twenty-First-Century France. Life as Literature*. Dir. Amaleena Damlé et Gill Rye. Cardiff : University of Wales Press, 2013. 212-224. Imprimé.
- Galster, Ingrid. « La consécration américaine. » *Le Magazine littéraire* 471 (2008) : 76-79. Imprimé.
- Garber, Marjorie et Nancy Vickers, dir. *The Medusa Reader*. New York : Routledge, 2003. Imprimé.
- Garcin, Jérôme. « Régine Deforges, la “papesse de l’érotisme” est morte. » *Le Nouvel Observateur* 3 avr. 2014. Web. 14 avr. 2015.
- Gendron, Guy. « Nelly Arcan fait sensation à Paris. » *Radio-Canada* 7 sept 2001. Web. 28 août 2015.
- Germa, Antoine et Frédéric Bas. « ‘Montrez ce sexe que l’on ne saurait voir’ : le cinéma français à l’épreuve du sexe (1992-2002). » *Le Temps des médias* 1.1 (2003) : 95-107. *CAIRN* Web. 12 avril 2016. PDF.
- Gheno, Marine. « Dystopie au féminin chez Nelly Arcan : une lecture métaféministe. » *Canada and Beyond* 3.1-2 (2013) : 123-139. Web. 14 avr. 2016. PDF.

---. « The FEMENist Connection: Ruptures and Agency in FEMEN France. » *Multilingual Discourses* 2.1-2 (2015) : 62-90. Web. 8 juin 2016. PDF.

Gheno, Marine et Chris Reyms-Chikuma. « La série Hard : aborder la pornographie au féminin à la télévision française. » *French Review* 88.2 (2014) : 143-156. Imprimé.

Gonzalez-Quijano, Yves. *Arabités numériques. Le printemps du Web arabe*. Arles : Actes Sud/Sindbad, 2012. Imprimé.

Gorin, François. CR *Les jolies choses* (film). *Télérama* 14 nov. 2001. Web. 15 avr. 2016.

Gould, Karen. *Writing in the feminine. Feminism and Experimental Writing in Quebec*. Carbondale et Edwardsville : Southern Illinois University Press, 1990. Imprimé.

Guesthub, Helina. « #9-BD : *Fraise et Chocolat* d'Aurélia Aurita. » Article de Webzine. *Fauteuses de trouble : Libertés agitées féminités* 15 oct. 2011. Web. 20 jan. 2016.

Guilbert, Xavier. « *Fraise et Chocolat 2* de Aurélia Aurita. » *du9 : l'autre bande dessinée* nov. 2007. Web. 21 jan. 2016.

---. « *Fraise et Chocolat* de Aurélia Aurita. » *du9 : l'autre bande dessinée* avr. 2006. Web. 21 jan. 2016.

Guilhaumou, Jacques. « Autour du concept d'agentivité. » *Rives méditerranéennes* 41 (2012) :25-34. Web. *Revue.org*. 8 mars 2015. PDF.

Guts : Canadian Feminist Magazine. Guts Magazine. Web. 15 juil. 2016.

Habermas, Jürgen. *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Trad. Marc de Launay. Paris : Payot, 1978. Imprimé.

---. *The Structural Transformation of the Public Sphere : an Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Trad. Thomas Burger. Cambridge : MIT Press, 1991. Imprimé.

- Hains, Rebecca. *Growing Up With Girl Power : Girlhood On Screen and in Everyday Life*. New York : Peter Lang Publishings, 2012. Imprimé.
- Halberstam, Judith. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York : New York University Press, 2005. Imprimé.
- Havercroft, Barbara. « (Un)tying the knot of Patriarchy : Agency and Subjectivity in the Autobiographical Writings of France Théoret and Nelly Arcan. » *Autobiography in Canada. Critical Directions*. Dir. Julie Rak. Waterloo, ON : Wilfrid Laurier University Press, 2005. 207-234. Imprimé.
- . « Quand écrire c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret. » *Dalhousie French Studies* 47 (1999) : 93-113. Imprimé.
- . « Irreverent Revelations : Women's Confessional Practices of the Extreme Contemporary. » *Women's Writing in Twenty-First-Century France. Life as Literature*. Dir. Amaleena Damlé et Gill Rye. Cardiff : University of Wales Press, 2013. 154-167. Imprimé.
- Havercroft, Barbara, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau, dir. *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*. Montréal : Nota Bene Editions, 2010. Imprimé.
- Hébert, Anne. *Les chambres de bois*. Paris : Éditions du Seuil, 1958. Imprimé.
- Heinich, Nathalie. *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*. Paris : Gallimard, 2012. Imprimé.
- . *Être écrivain*. Paris : La Découverte, 2000. Imprimé.
- . « Femme écrivains : écriture et indépendance. » *Intellectuelles. Du genre en histoire des intellectuels*. Dir. Nicole Racine et Michel Trebitsch. Bruxelles : Éditions Complexe, 2004. 137-155. Imprimé.

- . « L'art du scandale. Indignation esthétique et sociologie des valeurs. » *Politix* 71.3 (2005) :121-136. Web. *CAIRN*. 9 juin 2016. PDF.
- . *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris : Minit, 1998. Imprimé.
- hooks, bell. *Writing Beyond Race. Living Theory and Practice*. New York : Routledge, 2013. Imprimé.
- Horeck, Tanya et Tina Kendall, dir. Introduction. *The New Extremism in Cinema. From France to Europe*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2011. 1-17. *eBook Collection (EBSCOhost)*. Web. 26 avr. 2016.
- Huchon, Mireille. *Louise Labé. Une créature de papier*. Genève : Droz. 2006. Imprimé.
- Huston, Nancy. « Arcan, philosophe. » Préface. *Burqa de chair*. Paris : Seuil, 2011. 9-31. Imprimé.
- Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Les Éditions de Minit, 1977. Imprimé.
- . *Parler n'est jamais neutre*. Paris : Les Éditions de Minit, 1985. Imprimé.
- Jesuisféministe.com*. Je suis féministe, 2008-2016. Web. 15 juil. 2016.
- Johanna. *Née quelque part*. Paris : Éditions Delcourt, 2004. Imprimé.
- Johnson, Pauline. *Habermas : Rescuing the public sphere*. New York : Routledge, 2006. Imprimé.
- Joseph, Sandrina. « En pièces détachées. » CR *À ciel ouvert. Spirale* 219 (2008) :49-50. *ERUDIT*. 25 août 2015. PDF.
- Joubert, Bernard. *Dictionnaire des livres et journaux interdits*. Paris : Éditions du Cercle de la Librairie, 2007. Imprimé.
- Julliard, Claire. *Les scandales littéraires*. Paris : Éditions J'ai lu, 2009. Coll. Libro. Imprimé.
- Jung. *Couleur de peau : miel*. Tome 1. Paris : Editions Soleil, 2007. Coll. Quadrants. Imprimé.

- Juris, Jeffrey S. « Reflections on #Occupy Everywhere: Social media, public space, and emerging logics of aggregation. » *American Ethnologist* 39.2 (2012) : 259-279. Web. 19 fév. 2015.
- Kauffmann, Sylvie. « Trois leçons de l'affaire DSK. » *Le Monde* 27 mai 2011. Web. 8 juin 2016.
- Kaganski, Serge. « Baise-moi. » CR. *Les Inrocks* 30 nov. 1999. Web. 27 nov. 2014.
- Khérad, Emmanuel. « La foire du livre de Bruxelles. » Chronique sur aurélia aurita. *France Inter*. « Librairie Francophone. » 3 mars 2012. Radio.
- Kim, Sun-Mi. *Jeunes femmes asiatiques en France : conflit de valeurs ou métissage culturel*. Paris : L'Harmattan, 2008. Imprimé.
- King, Andrea. « Nommer son mal : Putain de Nelly Arcan. » *Atlantis* 31.1 (2006) : 38-46. Web. ERUDIT. 2 juin 2015. PDF.
- King Kong théorie*. Texte de Virginie Despentes. Mise en scène au théâtre par Vanessa Larré. Théâtre La Pépinière, Paris. Oct. 2014. Performance.
- . Texte de Virginie Despentes. Mise en scène au théâtre par Emmanuelle Jacquemard. Théâtre les déchargeurs, Paris. Jan. 2016. Performance.
- Kirschen, Marie et Mélanie Vives. « Virginie Despentes : 'À la fin de 'Bye Bye Blondie' tu es contente d'être homo.' » *Têtu* 21 mars 2013. Web. 20 août 2014.
- Kugelberg, Johan et John Savage. *Punk, Une Esthétique*. New York: Rizzoli International, 2012. Imprimé.
- Labé, Yves-Marie. « Carte du tendre et amour cru. » *Le Monde* 30 mars 2006. Web. 1 mars 2016.

La fureur de ce que je pense. Pièce de théâtre créé par Sophie Cadieux à partir des textes de Nelly Arcan. Adaptation et mise en scène par Marie Brassard. L'espace GO, Montréal. 9 avr. – 4 mai 2013. Performance.

Landry, Vincent. « Virginie Despentes et l'autofiction théorique : étude de King Kong théorie. » *PolitiQueer* (2014) : p. de pag. « Dimensions francofolles. » Web. 16 avril 2016. PDF.

Langlais, Pierre. « “Hard”, saison 3 : la comédie culottée de Canal+ change de position. » *Sérierama, le blog séries TV de Pierre Langlais*. Télérama. 1 juin 2015. Web. 9 juin 2016.

Laurin, Danielle. « Nelly, son corps, ses livres. » *Le Devoir* 17 sept. 2011. Web. 20 sept. 2015.

---. « Ni putain ni folle, juste brisée. » *Le Devoir* 26 sept. 2009. Web. 25 août 2015.

---. « Roman québécois – bête de texte. » CR *À ciel ouvert*. *Le Devoir* 25 août 2007. Web. 25 août 2015.

---. « Une longue lettre à l'homme aimé. » CR *Folle*. *Libération* 14 oct. 2004. Web. 25 août 2015.

---. « Virginie Despentes: punk un jour, punk toujours. » *Elle Québec* 23 mars 2011. Web. 16 avril 2016.

Le Bussy, Olivier. « Journal très intime. » CR de *Fraise*. *La Libre* 30 nov. 2007. Web. 20 jan. 2016.

Le Duc, Dominique. « Femmes en Images et Images de Femmes: L'Héroïne de La Femme Piège d'Enki Bilal. » *The Francophone Bande Dessinée*. Dir. Charles Forsdick, Laurence Grove, Libbie McQuillan. Amsterdam : Brill Academic Publishers, 2005. 149-158. *eBook Academic Collection (EBSCOhost)*. Web. 7 Dec. 2015.

Le Grand Robert. Edition 2001 en ligne. Web. 7 avr. 2015.

- Le Vaillant, Luc. « Bandent dessinés. » *Libération* 24 août 2006. Web. 11 jan. 2016.
- Ledoux-Beaugrand, Evelyne. *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*. Montréal: Les Éditions XYZ, 2013. Imprimé.
- Lepage, Guy A. et Dany Turcotte. « Entrevue avec Nelly Arcan. » *Tout le monde en parle*. Radio Canada. 16 sept. 2007. Web. 7 août 2015.
- « Les Hardeurs s’assagissent. » *Le Monde* 1 juin 2016. Web. 9 juin 2016.
- Les jolies choses*. Rél. Gilles Paquet-Brenner. Act. Marion Cotillard, Stomy Bugsy, Patrick Bruel. Scénario de Gilles Paquet-Brenner d’après le roman de Virginie Despentes. 2001. Synkronized USA, 2004. DVD.
- Lesage, Sylvain. « L’édition sans éditeurs ? La bande dessinée franco-belge au prisme de l’auto-édition, années 1970–1980. » *La Bande dessinée en dissidence : alternative, indépendance, auto-édition*. Dir. Christophe Dony, Tanguy Habrand et Gert Meesters. Liège : Presses Universitaires de Liège, 2014. Imprimé.
- Lipani Vaissade, Marie-Christine. « La révolte des personnages féminins de la bande dessinée francophone. Cartographie d’une émancipation de fraîche date. » *Le Temps des médias* 12.1 (2009) : 152-162. *CAIRN*. Web. 26 nov. 2015. PDF.
- Lits, Marc. « L’espace public : concept fondateur de la communication. » *Hermès* 70 (2014) : 77-81. Web. 13 jan. 2015. PDF.
- Loret, Éric. « Ce fruit de ses entrailles. » CR *Putain*. *Libération* 23 août 2001. Web. 25 août 2015.
- . « Cul et recul. » *Libération* 10 sept. 2009. Web. 20 jan. 2016.
- Louar, Nadia. « Version femmes plurielles : relire *Baise-moi* de Virginie Despentes. » *Palimpsestes* (2009) : p. de pag. Web. 11 juin 2016.

- Lugan, Anne-Marie. *Ces dames au salon : féminisme et fêtes galantes au XVIIIe siècle*. Paris : Odile Jacob, 2014. Imprimé.
- Lull, James et Stephen Hinerman. « The Search for Scandal. » *Media Scandals. Morality and Desire in the Popular Culture Marketplace*. Dir. James Lull et Stephen Hinerman. New York: Columbia University Press, 1997. 1-33. Imprimé.
- MacLeod, Catriona. « Sex and Death in Quebec : Female Autobiography and Julie Doucet's *Changement d'adresses*. » *European Comic Art* 5.1 (2012) : 57–70. Web. 7 jan. 2016. PDF.
- Maigret, Éric et Matteo Stefanelli, dir. *La bande dessinée : une médiaculture*. Paris : Armand Colin, 2012. Imprimé.
- Malusa, Vincent. « 'Bye Bye Blondie' : le nanar no future de Virginie Despentes. » *CR Bye Bye Blondie. Le Plus du Nouvel Observateur* 23 mars 2012. Web. 21 août 2014.
- Mandelbaum « LES JOLIES CHOSES Film français de Gilles Paquet-Brenner. » *Le Monde* 14 nov. 2001. Web. 16 avr. 2016.
- Marcus, Sara. *Girls to the Front. The true story of the Riot Grrrl Revolution*. New York : Harper Perennials, 2010. Imprimé.
- Marquis, Mélanie. « Portrait biographique de Nelly Arcan : 'amateurisme' et propos 'mensongers'? » *La Presse Canadienne* 11 oct. 2011. Web. 25 août 2015.
- Matonti, Frédérique, « Adultère présidentiel et politisation. Vers une politique de la vérité à la française ? » *Politix* 107.3 (2014) : 117-142. Web. CAIRN. 6 juin 2016. PDF.
- Mavrikakis, Catherine. « Faut-il beaucoup aimer les femmes ? » *Liberté* 307 (2015) : 26-29. *Érudit*. Web. 16 avr. 2016. PDF.

- Mazaurette, Maïa et Damien Mascret. *La revanche du clitoris*. Paris : La Musardine, 2007. Coll. L'attrape-corps. Imprimé.
- McCloud, Scott. *L'Art invisible*. Trad. Dominique Petitfaux. Paris : Delcourt, 2007. Imprimé.
- Médioni, Gilles. « Aurélia Aurita : 'Le sexe est maltraité par les médias'. » *L'Express* 28 jan. 2010. Web. 20 jan. 2016.
- Méon, Jean-Mathieu. « Bande dessinée : une légitimité sous conditions. » *Informations sociales* 190 (2015) : 84-91. *CAIRN*. Web. 24 mai 2016. PDF.
- Mérigeau, Pascal. « La haine du monde. » CR film *Baise-moi*. *Le Nouvel Observateur* 28 juin 2000. Web. 12 avr. 2016.
- Miller, Ann. *Reading Bande Dessinée : Critical Approaches to French-Language Comic Strip*. Bristol : Intellect, 2007. *eBook Collection (EBSCOhost)*. Web. 24 mai 2016.
- Miller, Ann et Bart Beaty, dir. *The French Comics Theory Reader*. Leuven : Leuven University Press, 2014. Imprimé.
- Miller, Ann et Murray Pratt. « Transgressive Bodies in the Work of Julie Doucet, Fabrice Néaud and Jean-Christophe Menu: Towards a Theory of the 'AutobioBD'. » *Belphégor* 4.1 (2004): p. de pag. Web. *Dalhousie University. Electronic Text Centre*. 18 fév. 2016. PDF.
- Moebius. *Cauchemar blanc*. Paris : Les Humanoïdes Associés, 1977. Imprimé.
- Montellier, Chantal. *L'insoumise*. Paris : Actes Sud l'An 2, 2013. Imprimé.
- . *Odile et les crocodiles*. Paris : Les Humanoïdes Associés, 1984. Imprimé.
- . *Sorcières mes sœurs*. Tours : La Boite à Bulles, 2006. Imprimé.
- Morice, Jacques. « Virginie Despentes : 'J'avais envie de faire une comédie amoureuse gouine.' » *Télérama* 29 mars 2012. Web. 16 avr. 2016.
- Motin, Margaux. *J'aurais adoré être ethnologue*. Paris : Les éditions Marabout, 2009. Imprimé.

Mulholland, Angela. « #BeenRapedNeverReported hashtag trending, as women share stories of assault. » *CTV News* 31 oct. 2014. Web. 24 mai 2016.

Muse Médusa : Revue de littérature et d'art moderne. Web. 26 mai 2016.

Néaud, Fabrice. *Journal (I) février 1992-septembre 1993*. Paris : Ego comme X, 1996. Imprimé.

Negra, Diane. « Female-Centered TV in an Age of Precarity. » Department of English and Film Studies. University of Alberta, Edmonton. 11 fév. 2016. Lecture.

Negra, Diane et Jorie Lagerwey. « Analyzing *Homeland* : Introduction. » *Cinema Journal* 54.4 (2015) :126-131. Web. *Academic Search Elite*. 9 juin 2016.

Obligado, Clara. *Pionnières et scandaleuses. L'Histoire au féminin*. Trad. Dominique Lepreux. Paris : J.C. Lattès, 2008. Imprimé.

Oprea, Denisa-Adriana. *Nouveaux discours chez les romancières québécoises : Monique Proulx, Monique LaRue et Marie-Claire Blais*. Paris : L'Harmattan, 2014. Imprimé.

Ouellette-Michalska, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal : XYZ éditeur, 2007. Imprimé.

Parent, Anne Martine. « Héritages mortifères. Rupture dans/de la filiation chez Ying Chen et Jane Sautière. » *Temps zéro* 5 (2012) : p. de pag. Web. 15 avr. 2015.

Pasamonik, Didier. « Aurélia Aurita : Splendeurs et misères du 'buzz'. » *ActuaBD : le site de référence pour la bande dessinée francophone* 14 août 2009. Web. 1 mars 2016.

---. « Preuves d'amour. » *ActuaBD : le site de référence pour la bande dessinée francophone* 27 mars 2006. Web. 20 jan. 2016.

Paulin, Marguerite et Marie Desjardins. *Nelly Arcan, de l'autre côté du miroir*. Marieville (Qc) : Les Éditeurs réunis, 2011. Imprimé.

- Pennacchioni, Irène. « La haine d'Athéna. » *Communications* 60.1 (1995) : 131-139. Web. *Persée*. 18 fév. 2016. PDF.
- Perrot, Michelle. « Les intellectuelles dans les limbes du XIXe siècle. » *Intellectuelles. Du genre en histoire des intellectuels*. Dir. Nicole Racine et Michel Trebitsch. Bruxelles : Éditions Complexe, 2004. 101-114. Imprimé.
- Peeters, Benoît. *Lire la bande dessinée*. Paris : Flammarion, 2002. Imprimé.
- Petrowski, Nathalie. « Ne pas laisser les faits gâcher une bonne histoire. » *La Presse* 12 oct. 2011. Web. 15 oct. 2015.
- Picault, Aude. *Moi je*. Paris : Éditions Warum, 2005. Imprimé.
- Picq, Françoise. « “Le personnel est politique.” Féminisme et fort intérieur. » *Le fort intérieur*. C.U.R.A.P.P. Paris : Presses Universitaires de France, 1995. 341-352. Web. 8 avr. 2015. PDF.
- PK. « Rose ou morose » CR de *Putain* de Nelly Arcan et *Intime connexion* de Catherine Clémenson. *Le Monde* 23 août 2001. Web. 10 oct. 2015.
- Planté, Christine. « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? » *Revue d'histoire littéraire de la France* 103.3 (2003) : 655-668. Web. *CAIRN*. 4 avr. 2015. PDF.
- Potet, Frédéric. « Le festival de BD d'Angoulême accusé de sexisme après une sélection 100 % masculine. » *Le Monde* 6 jan. 2016. Web. 25 mai 2016.
- Poupée, Karyn. *Les Japonais*. 2^e éd. Paris : Éditions Tallendier, 2012. Imprimé.
- Pourriol, Ollivier. *On/Off: comédie*. Paris : Éditions Nil, 2013. Imprimé.
- Prasso, Sheridan. *The Asian Mystique: Dragon Ladies, Geisha Girls, and Our Fantasies of the Exotic Orient*. New York : Public Affairs, 2005. Imprimé.

Prix de flore. Prix de Flore. Web. 26 avr. 2016.

Quillien, Christophe. *Elles : grandes aventurières et femmes fatales de la bande dessinée.* Paris ; San Francisco : Huginn & Muninn, 2014. Imprimé.

Rannaud, Adrien. « Du silence au cri : la parole féminine solitaire dans *La chair décevante.* » *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne* 37.1 (2012) : p. de pag. Web. 7 juin 2016.

Rebourg, Amandine. « Le livre de Virginie Despentès “Vernon Subutex” sera adapté en série pour Canal +. » *Metronews* 1 avr. 2016. Web. 9 juin 2016.

Reitzer, Juliette. « Virginie Despentès réagit à la ‘polémique Tomboy.’ » *Trois Couleurs* 119, 24 fév. 2014. Web. 13 nov. 2014.

Reyns-Chikuma, Chris. *Images du Japon en France et ailleurs : entre japonisme et multiculturalisme.* Paris : L’Harmattan, 2005. Imprimé.

Reyns-Chikuma, Chris et Marine Gheno. « De *Fraise et Chocolat* à *Buzz-moi* d’aurélia aurita : d’une érographie à la mise en scène d’une mise à nu dans le contexte du ‘tout dire.’ » *Image & Narrative* 14.1 (2013) : 105-129. Web. *DOAJ*. 9 mai 2016. PDF.

Rilke, Rainer Maria. *Auguste Rodin.* Trans. Catherine Caron. Rennes : La part Commune, 2003. Imprimé.

Robert, Lucie. « D’*Angéline de Montbrun* à la *Chair décevante.* La naissance d’une parole féminine autonome dans la littérature québécoise. » *Études littéraires* 20.1 (1987) : 99-110. Web. *Érudit*. 7 juin 2016. PDF.

Robin, Kate. « Christine de Pizan et l’échelle de l’imagination. » *Cherchez la femme : Women and Values in the Francophone World.* Dir. Erika Fülöp et Adrienne Angelo. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishings, 2011. 84-98. Imprimé.

- Rocca, Anna et Kenneth Reeds, dir. Introduction. *Women Taking Risks in Contemporary Autobiographical Narratives*. Newcastle Upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2013. 1-17. Imprimé.
- Rousseau, Christine. « À ciel ouvert : la beauté du scalpel. » *Le Monde* 13 sept. 2007. Web. 25 août 2015.
- Rowe, Kathleen. *The Unruly Woman : Gender and the Genres of Laughter*. Austin : University of Texas Press, 1995. Imprimé.
- Saint-Hilaire, Mélanie. « La deuxième vie de Nelly Arcan. » CR *À ciel ouvert. L'actualité* 15 sept. 2007. Web. 25 août 2015.
- Saint-Martin, Lori. *Contre-voix : essais de critique au féminin*. Québec : Nuit blanche, 1997. Imprimé.
- . « On est toujours trop gentilles. » *Mines de rien : chroniques insolentes*. Dir. Isabelle Boisclair, Lucie Joubert et Lori Saint-Martin. Montréal : Éditions du Remue-ménage, 2015. 135-138. Imprimé.
- . « La rencontre des extrêmes » *Voix et Images* 37.2 (2012) : 158-161. Web. *Erudit*. 16 mars 2016. PDF.
- . « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec. » *Voix et Images* 18.1 (1992) : 78-88. Web. *Érudit*. 3 juin 2016. PDF.
- . « Les femmes tremblent encore. » *Mines de rien : chroniques insolentes*. Dir. Isabelle Boisclair, Lucie Joubert et Lori Saint-Martin. Montréal : Éditions du Remue-ménage, 2015. 107-110. Imprimé.

- . « Rediscovering the Absent Father, a Question of Recognition : Despentes, Tardieu. »
Women's Writing in Twenty-First-Century France. Life as Literature. Dir. Amaleena
 Damlé et Gill Rye. Cardiff : University of Wales Press, 2013. 87-97. Imprimé.
- Santucci, Françoise-Marie. « 'On s'en tape de savoir si le chef a des ovaires.' » Entrevue avec
 Virginie Despentes. *Libération* 10 avr. 2007. Web. 13 nov. 2014.
- Satrapi, Marjane. *Persepolis I*. Paris : L'Association, 2000. Imprimé.
- Sautière, Jane. *Nullipare*. Paris : Gallimard, 2008. Imprimé.
- Sauzon, Virginie. « Virginie Despentes et les récits de la violence sexuelle : une déconstruction
 littéraire et féministe des rhétoriques de la racialisation. » *Genre, sexualité & société* 7
 (2012) : p. de pag. EBSCO. Web. 6 avr. 2016.
- Schaal, Michèle. « Altérité, performance, hybridité : une esthétique de la troisième vague
 féministe. » Thèse de doctorat. Indiana University, 2012. *ProQuest*. Web. 25 avr. 2016.
 PDF.
- . « Une nécessaire rébellion féministe : La violence féminine chez Virginie Despentes. »
Rebelles, vilaines et criminelles chez les écrivaines d'expression française. Dir. Colette
 Trout et Frédérique Chevillot. Amsterdam : Rodopi, 2013. 267-82. Imprimé.
- . « Virginie Despentes or a French Third-Wave Feminism? » *Cherchez la femme. Women and
 Values in the Francophone World.* Dir. Erika Fülöp et Adrienne Angelo. Newcastle upon
 Tyne : Cambridge Scholars Publishings, 2011. 39-55. Imprimé.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the closet*. 2ème éd. Berkeley : University of
 California Press, 2008. Imprimé.
- Séguret, Olivier. « Despentes savonneuse. » CR *Bye Bye Blondie* (film). *Libération* 21 mars
 2012. Web. 17 avr. 2016.

- . « Sex shots. » CR *Baise-moi* (film). *Libération* 28 juin 2000. Web. 12 avr. 2016.
- . « Tous derrière Baise-moi. » *Libération* 5 juil. 2000. Web. 28 juil. 2014.
- Selim, Monique et Anne Querrien. « FEMEN : Un modèle globalisé d'autonomie politique. » *Multitudes* 53.2 (2013) : 14-18. Web. *CAIRN*. 6 juin 2016. PDF.
- Sims, Kris. « Une série osée secoue Ottawa. » *Canoe.ca* 2 fév. 2012. Web. 9 juin 2016.
- Smart, Patricia. « Piégée par l'image : les autofictions de Nelly Arcan. » *De Marie de l'incarnation à Nelly Arcan. Se dire, se faire par l'écriture intime*. Montréal : Boréal, 2014. 369-395. Imprimé.
- Smith-Prei, Carrie. « “Knaller-Sex für alle” : Popfeminist Body Politics in Lady Bitch Ray, Charlotte Roche, and Sarah Kuttner. » *Studies in 20th & 21st Century Literature* 35.1 (2011) : 18-39. Imprimé.
- Soudan, Joachim. « Virginie Despentes. Des représentations féministes contemporaines. » *Projections : Revue culturelle multidisciplinaire* 6 (2013) : p. de pag. Web. 11 avr. 2016.
- Sprenger, Anne-Sylvie. « Virginie Despentes : “Je ne peux pas être tout le temps en colère.” » *Le Matin.ch* 2 oct. 2010. Web. 25 juin 2014.
- Taraud, Christelle, dir. *Les Féminismes en questions. Éléments pour une cartographie*. Paris : Éditions Amsterdam, 2005. Imprimé.
- Tardi, Jacques et Anne Delobel. *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec : 1. Adèle et la Bête*. Paris : Casterman, 1976. Imprimé.
- Thompson, John B. *Political Scandal. Power and Visibility in the Media Age*. Cambridge : Polity Press, 2000. Imprimé.
- Tremblay, Odile. « La belle et le dragon. » CR *Folle. Le Devoir* 28 août 2004. Web. 25 août 2015.

- Vian, Boris. *L'Écume des jours*. Rééd. Paris : Union Générale d'Éditions, 1963. Série 10/18. Imprimé.
- Viard, Dominique et Bruno Vercier. *La littérature française au présent - Héritage, modernité, mutations*. 2^e éd. Paris : Bordas, 2008. Imprimé.
- Vie publique. « Chaque citoyen a-t-il droit au respect de la vie privée ? » *Vie-publique.fr*. Web. 2 mars 2015.
- Viennot, Éliane. « Les intellectuelles de la Renaissance : enjeux et conflits d'une émergence. » *Intellectuelles. Du genre en histoire des intellectuels*. Dir. Nicole Racine et Michel Trebitsch. Bruxelles : Éditions Complexe, 2004. 43-56. Imprimé.
- Voirol, Olivier. « Les luttes pour la visibilité. Esquisse d'une problématique. » *Réseaux 1* (2005) : 89-121. Web. CAIRN. 8 avr. 2015.
- Walker, Rebecca, dir. *To be Real : Telling the Truth and Changing the Face of Feminism*. New York : Anchor Books, 1995. Imprimé.
- Warner, Michael. *Publics and Counterpublics*. New York : Zone Books, 2005. Imprimé.
- Wasterlain, Marc. *Jeannette Pointu : 1. Le fils de l'Inca*. Paris : Dupuis, 1985. Imprimé.
- Wimmer, Leila. « 'Sex and Violence from a Pair of Furies' : The Scandal of *Baise-moi*. » *The New Extremism in Cinema. From France to Europe*. Dir. Tanya Horeck et Tina Kendall. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2011. 130-141. *eBook Collection (EBSCOhost)*. Web. 26 avr. 2016.
- Wittig, Monique. *La pensée straight*. Paris : Balland, 2001. Imprimé.
- . *Le corps lesbien*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1973. Imprimé.
- Yatuu. *Yatuu.fr*. 2010-2016. Web. 1 mars 2016.
- Zaccour, Suzanne. *De colère et d'espoir*. Blogspot. Web. 15 juil. 2016.

Zajko, Vanda et Miriam Leonard, dir. *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*. Oxford : University Press, 2008. Web. *Oxford Scholarship Online*. 18 fěv. 2016.

Zviane. *Zviane.com*. 2006-2016. Web. 1 mars 2016.