

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA COLÈRE COMME OUTIL POLITIQUE, LE CORPS COMME DISPOSITIF :  
ÉTUDE DE *LA DÉMANGEAISON* DE LORETTE NOBÉCOURT  
ET DE *TRAUMA* D'HÉLÈNE DUFFAU

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

GABRIELLE DORÉ

MAI 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont d'abord à Martine Delvaux, la plus inspirante femme en colère. Merci de m'avoir insufflé la force de poursuivre en apaisant mes angoisses, puis de m'avoir fait confiance pour participer à ton travail intellectuel.

Ma gratitude va ensuite à ma famille, la plus précieuse, qui a cru en moi pendant ces (longues) années. Merci pour vos encouragements, les repas partagés et les fous rires. Vous pourrez enfin arrêter de me demander quand est-ce que je finis!

Puis, je ne saurais passer sous silence la contribution des chum.me.s et de MCMC, les ami.e.s de rêve : pour les nombreuses bières et bouteilles de vin, la descente de la Massawipi, la ballade à Toronto, les chats laids, les conversations de couloir au 4<sup>e</sup> du J, et tout le reste. Un merci spécial à la *best partner*, Soline, d'avoir porté avec moi Les Filministes malgré la rédaction, et pour le sauna de Berlin.

Je voue aussi une éternelle reconnaissance à la meilleure collègue de bunker, Sandrine, sans qui cet espace exigü qu'est le local de recherche aurait été des plus ennuyants. Pour ton écoute si précieuse et tes conseils d'une valeur inestimable, et pour avoir partagé tes réussites et ton café. Ce que tu fais est important et admirable!

Je passe maintenant le flambeau à Jennifer, ma chère sœur cosmique, qui m'a donné confiance, par nos correspondances virtuelles, avec ses mots doux. Sache que je suis là, quand tu auras besoin de conseils (mais sûrement pas parce que tu es si brillante).

Finalement, je dois à Étienne, mon pilier, l'achèvement de ce mémoire : pour chaque larme que tu as essuyée, chaque réussite que tu as soulignée, chaque petit mot que tu m'as glissé en guise d'encouragement, et chaque brassée de vaisselle. En retour, chacune des phrases de ce texte a un peu de toi.

Ce mémoire est dédié à ma grand-mère, qui m'a quittée pendant l'écriture. Malgré que je ne l'aie jamais vue en colère, elle est celle qui serait la plus fière de mon accomplissement.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	v
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
IL N'Y A PAS DE COLÈRE SANS CORPS : ASSISES THÉORIQUES.....	8
1.1 La colère politique .....	12
1.2 Le corps politique .....	17
1.2.1 L'hystérie .....	19
1.2.2 La pensée foucauldienne sur le corps .....	21
1.3 Corps et féminisme .....	23
1.3.1 Judith Butler et la politique du performatif.....	24
1.3.2 Elizabeth Grosz et le féminisme de la corporalité .....	27
CHAPITRE II	
LA DÉMANGEAISON DE LORETTE NOBÉCOURT : TROUBLE DANS LE CORPS ..	31
2.1 Cadre théorique.....	34
2.1.1 La peau .....	34
2.1.2 La maladie.....	39
2.1.3 La domestication .....	40
2.2 <i>La Démangeaison</i> .....	42
2.2.1 L'enfance : les « foyers normaux » et la domestication d'une colère .....	42
2.2.2 Le pensionnat : « s'arracher la peau » ou la possible expression d'une colère ..	46
2.2.3 Le texte : « l'écriture de peau » et l'excès d'une colère .....	48
2.2.4 « Découvrir les chairs » : le corps visible, la colère performée .....	52
2.2.5 L'institution : se gratter pour afficher sa colère par « boursouflures » .....	59
2.3 Conclusion .....	61
CHAPITRE III	
TRAUMA D'HÉLÈNE DUFFAU : CRIER SA RAGE EN SILENCE .....	64
3.1 Cadre théorique.....	66
3.1.1 Peggy Phelan et la performance de l'invisibilité .....	66
3.1.2 Anne Dufourmantelle et la notion de sacrifice .....	68
3.2 <i>Trauma</i> .....	70
3.2.2 La colère invisible .....	70
3.2.3 La colère ritualisée .....	82
CONCLUSION .....	87
BIBLIOGRAPHIE.....	92

## RÉSUMÉ

L'objectif de ce mémoire est d'analyser la performance de la colère dans *La Démangeaison* de Lorette Nobécourt et *Trauma* d'Hélène Duffau. Cette étude permet de procéder à une analyse de la manière dont la colère des femmes, dans les œuvres littéraires, s'assimile à une performance corporelle, et, plus largement, de la manière dont se construit une esthétique de la colère dans deux romans qui expriment cet affect. Je souhaite montrer qu'une colère domestiquée, et dès lors opprimée, peut devenir pouvoir lorsqu'exprimée par le corps. Les expériences corporelles singulières et significatives des deux narratrices inscrivent la colère dans les textes; elles sont des techniques de soi (Foucault, 1988) sous forme de résistance, et, par le fait même, des expressions de la colère.

Il s'agit, dans un premier chapitre, de proposer d'abord une synthèse des principales notions qui définissent la colère politique et la politique des corps, à travers les théories de Michel Foucault, pour ensuite présenter les théories féministes contemporaines du corps. Le champ du féminisme de la corporalité, suivant la pensée de Judith Butler (2004) et d'Elizabeth Grosz (1994), permet de situer la posture dans laquelle s'inscrit ce mémoire. Les deuxième et troisième chapitres exposent en quoi la colère des femmes s'inscrit, dans les œuvres à l'étude, par la notion de performance corporelle.

*La Démangeaison* est un roman qui articule la colère par une performance de la monstration, en rendant le corps visible. La maladie de peau de la narratrice devient, au fil du roman, l'instrument d'expression de sa colère. Dans *Trauma*, la performance de l'invisibilité (Phelan, 1993) propose une autre stratégie pour inscrire la colère dans les textes. Il est question du sacrifice et de la répétition mis en scène dans le roman. Finalement, il s'agit, dans ces chapitres, d'analyser comment l'usage politique du corps, et en particulier la performance de la colère, sont tributaires d'une certaine forme de justice.

Mots-clés : colère; performance; corps; maladie; peau; sacrifice; féminisme; corporalité; littérature des femmes; Lorette Nobécourt; Hélène Duffau.

*Il faut que les femmes crient aujourd'hui. Et que les autres femmes — et les hommes — aient envie d'entendre ce cri. Qui n'est pas un cri de haine, à peine un cri de colère, car alors il devrait se retourner contre elles-mêmes. Mais un cri de vie.*

*-Benoîte Groult, Ainsi soit-elle*

## INTRODUCTION

Dans la mythologie romaine, on assimile les Furies à des enragées, à des colériques. Chargées de punir les criminels et d'exécuter les sentences des coupables afin de faire respecter les lois de l'ordre social, ces déesses tirent leur nom de la fureur, cette colère déchaînée synonyme de violence. Plusieurs temples leur ont été ainsi dédiés afin de les vénérer, de sorte à ne pas les envenimer. Car de cet affect, on a peur; la colère des Furies est synonyme de torture et de malédictions : « Intraitable, leur colère ne pren[d] fin que lorsque les rites de purification [ont] été correctement et entièrement accomplis. Aucune prière, aucun sacrifice, aucun objet sacré ne p[eut] les détourner de leur poursuite<sup>1</sup>. » Les Furies, ces femmes qui laissent libre cours à leur rage, à leur emportement, semblent avoir forgé l'imaginaire collectif de la colère au féminin : depuis l'antiquité, la femme en colère, celle qui exprime ses émotions, est crainte, et surtout, elle dérange. En effet, l'helléniste Nicole Loraux rappelle que les mères en deuil, affligées par un chagrin qui se mue en colère, menacent l'ordre de la Cité<sup>2</sup>. Leurs pleurs et leurs lamentations sont de nature *excessive*, de sorte qu'il faut les contenir; les cérémonies funéraires sont alors codifiées afin de limiter les mères endeuillées dans ce qu'elles peuvent extérioriser. C'est dire qu'à travers l'histoire, les « excès » émotionnels féminins ont été canalisés.

Autre époque, même malaise, qu'on pense au 19<sup>e</sup> siècle, par exemple, lorsque celles qui défient leur « nature » reçoivent un diagnostic bien féminin, celui d'hystérie, et sont enfermées dans des asiles. C'est cette histoire des pathologies féminines que retrace Elsa Dorlin dans son ouvrage *La Matrice de la race*<sup>3</sup> : de l'Antiquité au 17<sup>e</sup> siècle, la notion de tempérament est centrale aux discours médicaux, qui cherchent à marquer la différence

---

<sup>1</sup> « Erinnyes », *Mythologica.fr*, 2017, en ligne, <<https://mythologica.fr/grec/erinnyes.htm>>, consulté le 15 septembre 2017.

<sup>2</sup> Nicole Loraux. *La voix endeuillée : essai sur la tragédie grecque*, Paris : Gallimard, 1999.

<sup>3</sup> Elsa Dorlin. *La matrice de la race : généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*, Paris : La Découverte, 2006.



sexuelle. D'après la médecine de l'époque, les différentes humeurs du corps permettent de classer les individus suivant quatre types de caractères qui définissent des prédispositions à la maladie : les tempéraments colériques, sanguins, mélancoliques ou flegmatiques représentent des catégories qui déterminent la santé ou, inversement, le mauvais état du corps. Suivant cette logique, certains traits de l'humeur et de la sensibilité des femmes — soit leur tempérament — les désignent comme « naturellement » malades parce que génétiquement plus faibles :

Cette conception particulièrement pérenne des tempéraments de sexe, puisqu'on en trouve encore des traces au XX<sup>e</sup> siècle, permet d'affirmer que les femmes sont inférieures aux hommes en raison de leur corps pathogène : elles sont réputées incapables de se maîtriser, de maîtriser leur corps, un corps qui souffre, qui coule, un corps qui s'engorge, qui agonise<sup>4</sup>.

La santé est un outil de domination des hommes sur les femmes, qui sont perçues comme « [...] ces êtres étranges qui sont à comprendre c'est-à-dire à contenir, à maîtriser [...] »<sup>5</sup>. Leur corps qui déborde a servi la notion de « naturel féminin » mise de l'avant dans certains discours scientifiques : selon Gardey et Löwy, « [ces discours] semblent en effet des symptômes face à un être problématique, car perçu comme synonyme de débordement. [...] Ainsi l'intervention sur le corps des femmes peut-elle être comprise comme un désir de domestication [...] »<sup>6</sup>.

Si ces questions ont connu certaines mutations à travers le temps, il n'en demeure pas moins que le « tempérament » des femmes représente encore aujourd'hui « le véritable ennemi discursif de l'égalité<sup>7</sup> », c'est-à-dire qu'il est toujours un dispositif dont ont fait usage dans les discours pour discréditer les émotions des femmes. Et cette conception des émotions féminines a marqué l'imaginaire collectif, car on persiste à vouloir contenir ce corps qui

---

<sup>4</sup> Elsa Dorlin, *op. cit.*, p. 24.

<sup>5</sup> Delphine Gardey et Ilana Löwy (dir.). *L'invention du naturel : les sciences et la fabrication du féminin et du masculin*, Paris : Éditions des Archives contemporaines, 2002 [2000], p. 11.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>7</sup> Elsa Dorlin, *op. cit.*, p. 12.

s'exprime toujours *trop*. Ainsi, depuis des siècles, les femmes doivent trouver le moyen de se réapproprier leurs émotions, mais surtout, d'en défendre la légitimité afin de pouvoir les extérioriser. Étrange paradoxe s'il en est un : on exerce un contrôle sur la manifestation des émotions des femmes, et dans un même mouvement, leur « nature émotive » est utilisée pour démontrer qu'elles sont le sexe faible...

Dorlin évoque aussi l'idée selon laquelle « [s]i le corps est le *médium* du pouvoir, il ne s'agit pas pour les femmes d'y renoncer, mais bien plutôt de le ressaisir<sup>8</sup>. » Le tempérament des femmes, selon une prémisse qui le fait exister, ne serait pas une entrave à la raison; si « leur corps se rappelle sans cesse à elles<sup>9</sup> », pour user des mots de Dorlin, c'est parce qu'il peut devenir un outil de revendication. À cet égard, des études sur l'hystérie, effectuées ultérieurement, ont montré que par-delà les explications fournies par les médecins de l'époque, les hystériques incarnent la manifestation d'une résistance par le corps, leur trouble agissant comme une forme de protestation contre leur condition aliénante<sup>10</sup>. Cette « maladie de femme » illustre en effet un moyen par lequel elles cherchent à exprimer leurs sentiments, dans une société construite selon un modèle patriarcal qui le leur interdit. Dans ce corps mis en scène par l'hystérique — car il s'agit bien d'une mise en scène — « “[...] il y a du montré, il y a une adresse à un autre”<sup>11</sup> », qui dévoile une parole enfermée. Le cas de l'hystérie dévoile ainsi un des premiers moyens d'expression que les femmes ont dû apprivoiser, à défaut d'en avoir d'autres : *montrer*, par leur corps, plutôt que prendre la parole. En effet, cette parole, qu'elle soit colérique ou de toute autre nature émotive, parce qu'elle est domestiquée par l'ordre patriarcal, se replie; le sentiment passe dès lors par le corps, seul véritable pouvoir qu'il reste à la dominée pour se faire entendre. En ce sens, le corps n'est

---

<sup>8</sup> Elsa Dorlin, *op. cit.*, p. 32. En italique dans le texte.

<sup>9</sup> Elsa Dorlin, *op. cit.*, p. 31.

<sup>10</sup> Voir notamment Elaine Showalter. *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830–1980*, New York: Pantheon Books, 1985.

<sup>11</sup> Evelyne Ledoux-Beaugrand. « Écriture Épidermique. Symptomatologie de la filiation dans *La Démangeaison* de Lorette Nobécourt », *Équinoxes*, n° 4, 2004, en ligne, <[https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%204/eqx4\\_Ledoux.htm](https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%204/eqx4_Ledoux.htm)>, consulté le 27 juillet 2017, infra note 5.

*pas que* dispositif de pouvoir, mais peut aussi être une manière de le rejouer pour le questionner, comme l'entend Michel Foucault quand il traite des techniques du corps (auxquelles je reviendrai). Judith Butler, à travers l'idée de performance du genre, a également montré cette puissance d'agir des corps, comment ils peuvent résister à ce qui leur est imposé (notamment les normes corporelles)<sup>12</sup>. Gardey et Löwy abondent dans le même sens :

Dans ces moments de redéfinition des frontières des corps, la question du contrôle est essentielle pour les femmes, comme question éminemment politique : pour qu'elles ne soient pas domestiquées d'une nouvelle façon [...], mais pour qu'elles soient véritablement auteures de ces nouvelles façons d'être femmes<sup>13</sup>.

Suivant ces idées, le discours de la colère est un exemple particulièrement intéressant de domestication du corps, ainsi que de sa mise en scène et de son pouvoir politique. Catherine Mavrikakis, dans son texte « Le travail de la colère<sup>14</sup> », explique en quoi la colère politique doit être réfléchie en termes de dualité, c'est-à-dire qu'une pensée de la colère se jumelle *de facto* à la domestication de cette même pensée, et de ce corps qui l'article :

La légitimité de la colère dépendrait de sa capacité à se transformer rapidement dans quelque chose qui ne la garde pas intacte, qui la dompte, et qui surtout limite ses manifestations physiques mettant le corps sous son influence. [...] La domestication de la colère serait inévitable pour permettre un dialogue social et la colère n'est tolérée que dans la mesure où elle sait se contrôler<sup>15</sup>.

Ainsi, ce n'est pas la colère que l'on reproche aux femmes, mais plutôt « [...] le corps qu'elle prend, le visage qu'elle possède [...]»<sup>16</sup> ; elle est toujours envisagée quant à ses

---

<sup>12</sup> Judith Butler. *Défaire le genre*, Paris : Éditions Amsterdam, 2012 [2006].

<sup>13</sup> Delphine Gardey et Ilana Löwy (dir.), *op. cit.*, p. 11.

<sup>14</sup> Catherine Mavrikakis. « Le travail de la colère », *Françoise Stéréo*, mars 2015, en ligne, <<http://francoisestereo.com/le-travail-de-la-colere/>>, consulté le 30 juillet 2017.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*

manifestations physiques plutôt qu'en regard de ce qui est revendiqué. Dès lors, s'il est question de domestication de la colère féminine, c'est parce qu'on a, de tous les temps, contrôlé sa manifestation, et même exigé des femmes qu'elles contiennent et domptent cette émotion. Elles ont dû développer des mécanismes d'expression de cet affect en apprenant à prendre sur elles, à limiter les démonstrations corporelles, bref, à vivre leur colère de manière *détournée*. Or, c'est précisément parce que la colère leur est interdite que les femmes peuvent y puiser un pouvoir créateur. La littérature devient dès lors un lieu privilégié pour les femmes où reconquérir le droit au discours colérique<sup>17</sup>.

Il faut souligner, par ailleurs, que l'écriture de la colère pose d'intéressantes questions. En effet, si elle peut permettre une forme de réappropriation de l'émotion, elle est aussi un dispositif qui permet de la rationaliser : « On mimera l'élan furieux soit, mais la rhétorique et la syntaxe sont antinomiques de cette manifestation de l'immédiat [...]. Colère ne rime pas avec grammaire. [...] De même que le militant "manifeste" sa colère, l'écrivain la travaille<sup>18</sup>. » Si j'évacue ici toute colère auctoriale, une question demeure : comment écrire la colère ? Ou plutôt : comment se *manifeste-t-elle*, elle aussi, dans un récit ? Ma réponse se trouvera dans l'écriture du corps. Si, pour le dire avec Sue Cataldi, on reconnaît la colère de quelqu'un dans ses gestes, il en va de même dans la littérature. À partir de la pensée de Merleau-Ponty sur le « en-être », Cataldi explique comment cette émotion se repère par le corps, par l'entremise de « living meanings », de « bodily gestures »<sup>19</sup>, de la même façon qu'on dit *être* en colère. Voilà la posture que j'adopterai : c'est par ce qu'elles *font* que les narratrices *sont* des femmes en colère.

---

<sup>17</sup> Catherine Mavrikakis. « De la colère dans la littérature contemporaine des femmes. Quelques irritations », *Salon double, observatoire de la littérature contemporaine*, en ligne, 2010, <<http://salondouble.contemporain.info/de-la-colere-dans-la-litterature-des-femmes-conference-de-catherine-mavrikakis>>, consulté le 31 juillet 2017.

<sup>18</sup> Jean-Pierre Martin et Martine Boyer-Wienmann (dir.). *Colères d'écrivains*, Nantes : Cécile Defaut, 2009, p. 24-25.

<sup>19</sup> Sue Cataldi. *Emotion, Depth and Flesh: A study of Sensitive Space. Reflections on Merleau-Ponty's Philosophy of Embodiment*, New York : State University of New York Press, p. 92 et 94.

## Hypothèse et démarche

Si cette colère est domestiquée, c'est dire qu'elle est contenue, retenue, cachée par les femmes elles-mêmes. Ainsi, jusque dans la littérature, la colère doit être trouvée pour être lue, saisie, comprise, puisqu'elle y est là aussi camouflée. Le discours colérique n'est pas inscrit noir sur blanc; il est là *autrement*. Tel que l'indique Ariane Gibeau, les études sur les représentations de la colère dans les œuvres littéraires existent, certes, mais elles se résument à la réaffirmation d'une colère domestiquée et subversive lorsqu'elle est exprimée par les auteures étudiées<sup>20</sup>. Considérant l'historique de cet affect au féminin, il est « peu surprenant que l'histoire littéraire des femmes regorge d'œuvres où la colère est justement cachée, *non dite*<sup>21</sup> »; il faut ainsi aller au-delà de ces conclusions. Je m'inscris dans la suite des recherches de Gibeau, et souhaite poursuivre dans la voie qu'elle a ouverte, soit celle d'une étude des stratégies narratives et formelles qui inscrivent la colère dans les textes, mais en m'intéressant plus particulièrement à la colère qui se manifeste corporellement. À l'aide du concept de performance, j'entends montrer comment la colère est assimilée à une performance du corps dans les récits *La Démangeaison* de Lorette Nobécourt et *Trauma* d'Hélène Duffau. La domestication de l'affect colérique des femmes sous-tend les deux récits, mais, avec elle, l'expression corporelle que cela engendre, ainsi que la résistance. J'envisage ici de saisir les mécanismes de la performance corporelle dans la fiction en concevant le corps comme médium de la colère, et dispositif de pouvoir.

Ma réflexion se déclinera en trois chapitres. Le premier vise à poser les axes théoriques qui ont jeté les bases de mon analyse. Il sera question de la pensée sur la colère, bien sûr, puis des théories sur le corps et le féminisme de la corporalité. Finalement, je présenterai la pierre de touche du lien entre la colère et le corps des femmes, soit le concept de performance. Le deuxième chapitre sera consacré à une analyse du roman *La Démangeaison* de Lorette

---

<sup>20</sup> Voir Gwynne Kennedy (2000), Linda Grasso (2002), Cari Carpenter (2008), Deirdre Lashgari (1995), Marilyn Maxwell (2000) et Patricia M. Gallagher (2000).

<sup>21</sup> Ariane Gibeau. « Colères de femmes noires et excès narratifs dans *Passing* de Nella Larsen, *Sulade* Toni Morrison et *Push* de Sapphire », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2012. En italique dans le texte.

Nobécourt, qui propose que la colère s'articule par une performance de la monstration. Le troisième chapitre s'attachera à une étude de *Trauma* d'Hélène Duffau, dans lequel l'affect colérique est, à l'opposé, construit par une performance de l'invisibilité.

Considérant la teneur violente des gestes posés par les deux narratrices, je souhaite préciser que je m'éloignerai d'une analyse de cette violence. À mon sens, la douleur que les narratrices s'infligent s'enracine dans la colère, et sans celle-ci, les gestes ne porteraient sans doute pas la même signification. Ainsi, à la manière de Foucault, il s'agit moins de comprendre la cause de la colère, ou d'affirmer qu'elle est subversive, que de saisir *comment* elle s'exprime, comment elle structure le sens des pratiques dont les narratrices font usage. Car si la colère apparaît évacuée des récits, ou si elle est représentée comme domestiquée, elle imprègne néanmoins les textes. Les narratrices trouvent tant bien que mal les moyens de la dire. Un peu comme le souhaitait Hélène Cixous, ces femmes reprennent possession de leur corps, qui leur a été pendant longtemps étranger<sup>22</sup>, et elles le font crier. En s'attachant à la pensée du philosophe allemand Peter Sloterdijk, on peut penser que si les mouvements sociaux sont des « corps colériques<sup>23</sup> », ceux de ces deux personnages féminins portent des enjeux féministes, et, de ce fait, incarnent une colère politique.

---

<sup>22</sup> Hélène Cixous et Catherine Clément. *La Jeune née*, Paris : Union générale d'éditions, 1975.

<sup>23</sup> Peter Sloterdijk. *Colère et temps, essai politico-psychologique*, Paris : Hachette, 2007.

## CHAPITRE I

### IL N'Y A PAS DE COLÈRE SANS CORPS : ASSISES THÉORIQUES

*Mais la suite lui a confirmé ce dont elle  
avait toujours eu la sourde intuition :  
l'esprit n'est rien, le corps est tout.*

-Catherine Leroux, *Madame Victoria*

La démarche de William Harris, dans son texte « *Rage of Women*<sup>24</sup> », permet d'exposer en quoi les hommes, depuis l'Antiquité, veulent délégitimer l'expression de certaines émotions. Par une analyse de plusieurs écrits, dont la célèbre *Rhétorique* d'Aristote, il montre que la culture de l'époque, dominée par les hommes, réussit à bannir les femmes de l'usage de la colère. Celle-ci est exclue de leur vie quotidienne, alors que celle des hommes, bien que sous une forme très précise, est tolérée, voire audacieuse ou noble (la colère héroïque dans l'*Illiade* ou dans l'*Odyssée*, par exemple). Harris explique que ce sont des textes d'hommes qui ont créé le stéréotype de la femme colérique, et ont ainsi construit un imaginaire de la colère féminine : « It is virtually pandemic, from Homer onwards. Just as women were liable to give in to other passions and appetites, so they easily surrendered to the angry emotions, and their anger was seldom, if ever, justified<sup>25</sup>. » Ces écrits sont par ailleurs représentatifs de la réalité sociale de cette époque : en instrumentalisant les émotions des femmes à leurs fins, les hommes renforcent leur contrôle sur la Cité. Trop émotives, elles doivent être exclues de la vie politique, voire de la vie sociale : « Thus the critique of the strong-anger emotions [...] helped not only to exclude women from political affairs but to take away from them, as far as possible, one of the foundations of an independent personality, that very dangerous thing, the right to rage<sup>26</sup>. » L'impossibilité pour les femmes d'exprimer leur colère garantit leur docilité

---

<sup>24</sup> William V. Harris. « *The Rage of Women* », dans Susanna Morton Bruand et Glenn W. Most (dir.), *Ancient Anger : Perspectives from Homer to Galen*, New York: Cambridge University Press, 2003, p. 121-143.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 143.

et, du même coup, renforce le pouvoir masculin. La colère féminine est, en somme, inacceptable et même inconcevable, tant dans la réalité que dans les écrits qui la représentent. C'est d'ailleurs ce que confirme l'ouvrage *Éclats. Figures de la colère*<sup>27</sup> du sociologue Éric Gagnon : son étude, qui se veut une synthèse historique et culturelle des représentations de la colère dans l'imaginaire occidental, ne recense que trois femmes...

Peter Lyman, dans « The Domestication of Anger<sup>28</sup> », abonde dans le même sens que William Harris. Sa recherche explique comment, historiquement, dans les sociétés libérales, le discours de la colère a été associé à la force et à l'autorité chez le dominant, mais à l'impolitesse et à la violence chez le dominé — et, précise-t-il, le plus souvent la dominée. En effet, quand elle est exprimée par cette dernière, la colère apparaît comme une menace pour les forces dominantes qui tentent de maintenir l'ordre social; c'est la raison pour laquelle les femmes qui cherchent à la manifester sont domestiquées. Pourtant, cette même classe de pouvoir s'approprie le droit de mobiliser la colère lorsqu'elle lui permet de défendre l'ordre politique. Si, dans ce cas, la colère est noble, celle des opprimé.e.s, à l'inverse, non seulement est réduite au silence, mais, si elle en vient à être extériorisée, se voit attribuer une certaine étiquette : celle de la perte de contrôle, de l'émotion qui prend le dessus sur la raison. Cela permet aux dominants d'utiliser politiquement le discours colérique, de s'en servir comme instrument de domination. C'est cet usage qui établit les normes sociales de la colère, qui définissent quand et envers qui une personne peut être en colère, mais surtout *qui* a le pouvoir de l'être. La colère est une émotion *politique* indispensable et lorsqu'elle est tue, les chances de rétablir une injustice sont considérablement réduites. En effet, si la colère est « l'instrument des puissants », elle est « l'arme des faibles », pour le dire avec Pierre Pachet<sup>29</sup>; graduellement liée au devoir moral de s'opposer aux oppressions vécues par un peuple, la

---

<sup>27</sup> Éric Gagnon. *Éclats. Figures de la colère*, Montréal : Liber, 2011.

<sup>28</sup> Peter Lyman, « The Domestication of Anger: The Use and Abuse of Anger in Politics » dans *European Journal of Social Theory*, vol. 7, London : Sage publications, 2004, p. 133–147.

<sup>29</sup> Pierre Pachet (dir.). *La colère. Instrument des puissants, arme des faibles*, Paris : Éditions Autrement, 1997.



colère est devenue synonyme de courage face aux injustices<sup>30</sup>. Progressivement, elle s'est ainsi transformée en outil qui permet d'enrichir le dialogue politique d'une société donnée. Or, il semble que les femmes n'aient pas accès au discours colérique, voire n'y aient pas droit; elles sont donc également bannies de la justice<sup>31</sup>.

En effet, la colère des femmes a continué, à travers les époques, à être étouffée et bâillonnée. Le stéréotype de la femme colérique dont fait l'analyse William Harris persiste, et, avec lui, la colère des femmes demeure taboue, interdite, et dès lors domestiquée, contrôlée, mais surtout *réprimée*. Les femmes continuent de devoir porter des « masques »<sup>32</sup>, qui prennent souvent la forme de maladies diverses, car la force politique de la colère doit être canalisée autrement, ou plutôt, peut-être, *ailleurs*. C'est ce que montrent les recherches de Carol Zisowitz et Peter Stearns<sup>33</sup> : l'ère victorienne sera l'occasion pour les femmes d'être associées à l'hystérie, maladie nerveuse qui, comme le prouveront des analyses postérieures, est intimement liée au fait que les femmes doivent contenir leurs émotions. Il est donc peu étonnant que la littérature de cette époque en soit aussi l'incarnation : l'ouvrage *The Madwoman in the Attic*<sup>34</sup>, de Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, rend compte des nombreux personnages féminins malades, suicidés ou fous, dans les romans du 19<sup>e</sup> siècle, tous incarnant des moyens de s'échapper d'une condition aliénante qui les empêche de vivre leurs émotions. Les conclusions de Gwynne Kennedy sont sensiblement les mêmes : elle constate, dans *Just*

---

<sup>30</sup> Pour un historique complet, voir Éric Gagnon, *op. cit.*

<sup>31</sup> Elizabeth Spelman. « Anger and Insubordination », dans Ann Garry et Marilyn Pearsall (dir.), *Women, Knowledge, and Reality. Explorations in feminist philosophy*, Boston: Unwin Hyman, 1989, p. 263–273.

<sup>32</sup> Ariane Gibeau, *op. cit.*

<sup>33</sup> Carol Zisowitz Stearns et Peter Stearns. *Anger : The Struggle for Emotional Control in America's History*, Chicago: University of Chicago Press, 1986.

<sup>34</sup> Sandra M. Gilbert et Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven : Yale University Press, 1979.

*Anger*<sup>35</sup>, que dans les écrits de femmes dans l'Angleterre moderne, ces dernières sont non seulement considérées plus susceptibles d'être en colère, mais elles se jugent elles-mêmes plus émotives que les hommes à cause de leur soi-disant infériorité psychologique, intellectuelle et morale.

C'est pourquoi la colère sera au centre des revendications féministes de la deuxième vague<sup>36</sup> : si, depuis la colère d'Achille, la colère féminine n'est qu'excès irrationnel à proscrire, plusieurs intellectuelles féministes invoqueront la nécessité qu'ont les femmes de reconquérir leur droit à cette émotion, et surtout, d'en investir le potentiel politique. Contre le pouvoir masculin dominant, l'expression de cet affect par les femmes constitue un acte subversif, une transgression, ce que des écrivaines, penseuses, philosophes, théoriciennes comme Hélène Cixous, Luce Irigaray ou Hélène Pedneault... tenteront de réclamer :

Dans un style le plus souvent explosif, les féministes pionnières tentent, peu importe la teneur de leur analyse, de convaincre leur lectorat de la nécessité d'un changement, de la nécessité de combattre les inégalités entre les sexes. La colère, dans cette optique, n'est pas seulement une émotion; c'est aussi une manière de s'exprimer, d'argumenter<sup>37</sup>.

En effet, parce que considérée dangereuse et menaçante, la parole colérique au féminin est une révolte; elle permet de réclamer la justice pour les femmes. En ce sens, la colère féminine peut être « empowerment », une sorte de puissance d'agir. C'est aussi ce qu'encourage Susi Kaplow, en s'adressant à ses consœurs : « Controlled, directed, but nonetheless passionate, anger moves from the personal to the political and becomes a force for shaping our new

---

<sup>35</sup> Gwynne Kennedy. *Just Anger: Representing Women's Anger in Early Modern England*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 2000.

<sup>36</sup> Si le concept même de « vague » fait objet de débat dans les théories féministes, l'image peut toutefois être utile pour poser des balises historiques aux courants féministes. La deuxième vague est donc identifiée comme une période de luttes féministes qui aurait débuté dans les années soixante et aurait pris fin dans les années quatre-vingt.

<sup>37</sup> Pour un historique plus détaillé, voir Ariane Gibeau, *op. cit.*

destiny<sup>38</sup>. » Celles qui expriment leur colère permettent de renverser le pouvoir de domination exercé sur elles par le patriarcat depuis des siècles.

Pourtant, de nombreuses études plus récentes sur la colère des femmes pourraient être mentionnées ici afin de montrer que la colère continue d'être domestiquée, et ce, jusque dans la littérature<sup>39</sup>. C'est dire que les souhaits féministes de la deuxième vague n'ont pas été exaucés. Même aujourd'hui, si le désir d'une colère politique est plus que jamais valorisé par les femmes<sup>40</sup>, il n'en reste pas moins que son expression est encore envisagée comme une force qu'il faut réprimer. Toutefois, il m'apparaît que cela n'est pas synonyme d'absence de colère, pas plus que d'absence de colère *politique* : tout comme « the madwoman in the attic », le corps des femmes peut être le dispositif de cette parole, et, en outre, être révélateur d'enjeux sociaux importants. Ce premier chapitre propose ainsi de présenter une sélection de concepts liés à la fois à la colère et au corps, mobilisés conjointement dans les chapitres subséquents, afin d'exposer plus longuement en quoi ils peuvent, ensemble, être porteurs de cette force politique dont rêvaient les féministes d'autrefois. J'en viendrai à l'hypothèse selon laquelle le potentiel politique de la colère opère grâce à la notion de performance, centrale à la manifestation de la rage au féminin dans les œuvres à l'étude.

### 1.1 La colère politique

Dans son essai « Anger and Insubordination »<sup>41</sup>, Elizabeth V. Spelman explique comment sont mises en place les conceptions sociales des émotions : « [...] intimement liées

---

<sup>38</sup> Susi Kaplow. « Getting Angry », *Feminist Reprise*, en ligne, 2007 [1970], <[http://www.feminist-reprise.org/docs/kaplow .htm](http://www.feminist-reprise.org/docs/kaplow.htm)>, p. 4.

<sup>39</sup> Voir notamment Gwynne Kennedy, *op. cit.*, et Deirdre Lashgari (éd.). *Violence, Silence, and Anger. Women's Writing as Transgression*, Charlottesville: The University of Virginia Press, 1995.

<sup>40</sup> Au moment où j'écris ces lignes, de nombreux exemples de l'actualité pourraient appuyer mon propos, notamment le mouvement « #moiaussi », qui a lieu présentement au Québec et ailleurs dans le monde. Des femmes en colère prennent la parole publiquement et/ou sur les réseaux sociaux, et on continue de ne pas les écouter...

<sup>41</sup> Elizabeth Spelman, *op. cit.*

aux dimensions morales et politiques de nos relations avec les autres<sup>42</sup> », elles seront jugées appropriées ou inappropriées en fonction de leur nature, mais surtout, en fonction de qui l'exprime. En faisant notamment référence à *Éthique à Nicomaque* d'Aristote, Spelman montre que la colère des femmes est comprise comme dangereuse parce que, contrairement à celle des hommes, elle interfère avec le fonctionnement rationnel de leur esprit, essentiel aux yeux des philosophes de l'époque. Poursuivant ces observations en avançant à travers les périodes historiques, Spelman décrit comment s'est mise en place, de manière bien paradoxale, une politique des émotions, et de la colère plus particulièrement : « [...] while members of subordinate groups are expected to be emotional, indeed to have their emotions run their lives, their anger will not be tolerated [...] »<sup>43</sup>. » Elle poursuit en mentionnant que la colère des femmes, puisque ces dernières sont membres du groupe des dominées, est non seulement proscrite, tel que l'ont démontré Harris et Lyman dans les articles susmentionnés, mais elle est en plus interprétée comme étant, notamment, de l'hystérie<sup>44</sup>. Mais Spelman poursuit dans une autre direction que celle empruntée par les deux penseurs : en abordant les théories cognitivistes, elle montre en quoi la colère est une menace. C'est qu'elle est une émotion nécessairement réfléchie dans la mesure où elle a dû, auparavant, passer par un stade cognitif qui a défini l'*objet* de l'émotion qui la rend légitime. En effet, lorsqu'une personne qui est dominée est en colère, elle émet *de facto* un jugement, puisqu'elle a étudié les raisons de son émotion. Or, elle devient de ce fait quelqu'un qui a la faculté de condamner ou de critiquer quelque chose ou quelqu'un. En somme, elle détient une forme de pouvoir, explique Spelman. La femme dominée, en l'occurrence, dans son rapport social avec le groupe dominant masculin, se placerait dès lors sur un pied d'égalité avec celui-ci, ce qui, évidemment, ne convient guère à ce dernier puisqu'il souhaite maintenir sa supériorité. Spelman résume ainsi sa pensée :

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 263. Traduction libre.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 264.

This [le fait d'être en colère] undoubtedly would be perceived as threatening to the dominants – not only because the subordinates' anger might be followed by action, but because it surely signals that subordinates take themselves seriously; they believe they have the capacity as well as the right to be judge of those around them, even those who are said to be their “superiors”<sup>45</sup>.

Dans cette optique, il s'agirait d'une des raisons pour lesquelles il a été établi, à travers les siècles, que la femme n'a pas droit au discours colérique : puisqu'elle ne détient pas la faculté de juger, de par sa « nature » émotive — tel qu'abordé en introduction de ce mémoire —, elle ne possède pas le discernement nécessaire à la manifestation de l'affect de la colère.

En regard de ces remarques, Spelman met également en lumière l'importance que peuvent avoir les émotions dans les vies des personnes dominées d'une collectivité. Si on abonde dans le sens de Spelman et de la théorie cognitiviste, les femmes *devraient* être en colère parce que cette émotion peut être *justifiée* en regard du pouvoir patriarcal exercé sur elles. En effet, « [...] the cognitivist theory enables us to understand why at least in certain circumstances people perhaps *ought* to be angry<sup>46</sup>. » Or, il est tout aussi irrationnel pour elles d'avoir *peur* de se mettre en colère, « just because those who have power over them may be threatened by such expressions and take steps to stifle them<sup>47</sup>. » C'est ce raisonnement qui l'amène à penser que les dominées, même si elles peuvent rationaliser leur colère en comprenant quelles sont les forces qui veulent les maintenir là où elles sont, n'arrivent pas toujours à l'émettre. De plus, comme l'objet de la colère peut être difficile à identifier ou à définir clairement (le patriarcat, par exemple, qui est systémique), elles ne trouvent pas d'autre moyen pour exprimer leur colère que de retourner le blâme contre elles-mêmes. Spelman avance aussi que les groupes dominants mettent souvent en place des moyens pour décourager les dominé.e.s de penser à leur situation : le manque d'infrastructures éducatives, ou la grande facilité à se procurer de l'alcool ou des drogues, par exemple.

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 266. L'auteure souligne.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 267.

Pour Spelman, il existe donc en effet une politique des émotions, et les personnes qui expriment la colère refusent d'être soumises à un pouvoir quelconque : « The systematic denial of anger can be seen as a mechanism of subordination, and the existence and expression of anger as an act of insubordination<sup>48</sup>. » Les personnes en colère sont indisciplinées et, dans un contexte politique, il faut les domestiquer, les contraindre à renier cette colère afin de maintenir un certain ordre. Il s'avère toutefois que ces mécanismes de pouvoir sont souvent insidieux et ce contrôle des émotions agit sur les individus sans véritable processus conscient. Il est au contraire naturalisé, comme le souligne la théorie de Norbert Elias : selon lui, « [u]ne donnée biologique est réinterprétée, réinvestie de significations symboliques qui viennent s'y superposer, pour ensuite être naturalisées, notamment en caractéristiques raciales ou sexuelles<sup>49</sup>. » Ce serait ainsi que les femmes colériques ne sont pas admises socialement; si elles sont « de nature » plutôt émotionnelle, elles ne sont toutefois pas « aptes » à être en colère, mais surtout, elles ne *devraient* pas l'exprimer, la *montrer*. En effet, certaines manifestations physiologiques des sentiments sont codifiées socialement et « [u]ne étiquette corporelle est de mise, qui varie selon [notamment] le sexe de l'interlocuteur [...]»<sup>50</sup>. » « L'étiquette corporelle » des femmes ne les autorise pas à exprimer leur colère : elles doivent être calmes et posées pour prendre soin des autres, de leur famille — leur supposée nature maternelle fait qu'elles aspirent plutôt à la tendresse qu'à la colère agressive, excessive.

J'envisagerai la colère des femmes, dans le cadre de ce mémoire, comme politique parce qu'elle *dérange*, parce que le désir de justice qui la sous-tend cherche non seulement à ébranler les structures de pouvoir à l'œuvre dans la société patriarcale, mais à s'opposer à l'imaginaire collectif de la femme en colère, à se révolter contre ce que l'on a toujours exigé : que les femmes répriment cet affect. Si la colère porte avec elle un long historique, que ses

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>49</sup> Christine Détrez. *La construction sociale du corps*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points : essais », 2002, p. 195.

<sup>50</sup> David Le Breton. *Anthropologie du corps et modernité*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2000 [1990], p. 183.

frontières ne sont pas nettes et qu'elle se transforme, je cherche à montrer, dans les romans que j'ai choisis d'étudier, la présence d'une colère *viscérale*, cette émotion qui naît en réponse à un sentiment profond d'injustice. Il est ici pertinent de mentionner que cette forme de colère a notamment fait surface dans les années soixante et soixante-dix, dans la lignée socialiste et communiste, et plus vigoureusement dans le mouvement féministe afro-américain, où des femmes comme Audre Lorde et bell hooks<sup>51</sup> ont réinvesti la colère et prouvé qu'elle peut être un outil fondamental de libération. En effet, leurs discours ont montré comment le personnel est lié au politique : leur colère privée, exprimée dans l'espace social, a permis d'exposer les injustices subies par les femmes afro-américaines en tant que collectivité, ce qui a transformé cette émotion en pratique politique, permettant à leur communauté d'acquiescer certains droits. Lyman apporte des précisions à cet égard lorsqu'il décrit la sociologie politique de la colère : en déplaçant l'écoute « d'une protestation par rapport à une injustice vers une analyse du contexte social dans lequel cette protestation est entendue, ou tue<sup>52</sup> », il est possible d'envisager une parole colérique de manière politique, et non plus de la juger comme la perception individuelle d'une situation. L'affect personnel doit être appréhendé à travers une dimension sociale, collective, bien qu'elle soit enracinée dans un discours singulier. C'est là où « l'individuel est surpassé par la communauté, qui articule la colère en révélant qu'elle est partagée par les autres<sup>53</sup> », où la colère émotionnelle se transforme en colère politique. Je compte faire valoir cet aspect dans les études que je propose de *La Démangeaison* et de *Trauma* : par une analyse de ces deux récits, il s'agira de montrer que les personnages féminins font écho à la dimension politique de la colère.

Il faut également réfléchir aux attentes sociales envers la colère. Comme le souligne Catherine Mavrikakis, « [l]a parole colérique est toujours fautive, car la ou le colérique ne

---

<sup>51</sup> Voir notamment Audre Lorde. *Sister Outsider. Essais et propos d'Audre Lorde sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme*, Genève : Mamamélis, 2003, et bell hooks. *Killing Rage : Ending Racism*, New York: H. Colt and Co., 1995.

<sup>52</sup> Peter Lyman, *op. cit.*, p. 140, traduction libre.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 141.

peut s'exprimer correctement<sup>54</sup>. » On s'attend donc de la personne en colère, et de la femme en colère en particulier, qu'elle soit articulée. Or, dans son essence, l'émotion colérique dérober les individus d'une possible mise à distance permettant d'émettre un discours cohérent. Ainsi, comme l'avance Peter Lyman, « [...] si nous voulons prendre au sérieux la colère, nous devons apprendre à écouter *le sens* des *mots* colériques » et renoncer à « [I]a charge émotionnelle [de ce] discours [...] »<sup>55</sup>. La physicalité de la colère, souvent crainte ou jugée négativement parce que trop visible, imposante<sup>56</sup>, est souvent la seule dimension considérée lors de l'expression de cet affect, mais il n'est alors appréhendé que selon un cadre d'interprétation bien précis. Pourtant, la physiologie de la colère n'entrave pas la transmission d'un message; cette visibilité cherche à *dire* quelque chose, et cela est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit des femmes. En effet, dû à la domestication dont elles sont victimes depuis des siècles, elles s'adonnent à une multiplication de signes, une surenchère pour exprimer leur colère. C'est par cette monstration que les femmes trouvent un lieu pour manifester leur rage, et ce lieu c'est le *corps*, un corps-langage.

## 1.2 Le corps politique

Ce corps, pour le philosophe David Le Breton, « est devenu un enjeu politique, un fin révélateur du statut de l'individu dans nos sociétés contemporaines<sup>57</sup>. » Objet central des discours, il s'agit d'un dispositif complexe qui fait de lui un sujet privilégié de recherche, le posant aux frontières de plusieurs disciplines. Je propose de présenter de quel corps il s'agit, comment sera envisagé, pour cette analyse, celui qui exprime la colère des femmes. Si le corps est, certes, au même titre que la colère des femmes, contraint par des normes

---

<sup>54</sup> Catherine Mavrikakis. « De la colère dans la littérature contemporaine des femmes. Quelques irritations », *Salon double, observatoire de la littérature contemporaine*, en ligne, 2010, <<http://salondouble.contemporain.info/de-la-colere-dans-la-litterature-des-femmes-conference-de-catherine-mavrikakis>>, consulté le 31 juillet 2017.

<sup>55</sup> Peter Lyman, *op. cit.*, p. 139. Traduction libre. Je souligne.

<sup>56</sup> La colère est une émotion facilement identifiable par ses manifestations physiques : visage qui se colore, agitation du corps, ton élevé et/ou essoufflement de la voix, etc.

<sup>57</sup> David Le Breton. *Anthropologie du corps et modernité*, *op. cit.*, p. 331.



extérieures et investi de relations de pouvoir, il peut aussi produire du sens et de la subjectivité.

\*

Michel Foucault conçoit la subjectivité comme un produit du pouvoir, un effet de celui-ci. Diffus, mais tentaculaires, les mécanismes de pouvoir *investissent* le corps individuel et le corps social de sorte à les *produire*, et, de ce fait, à produire les sujets. Les concevoir ainsi, soit régis par des forces dominantes, mais aussi dominés par des régimes multiples, permet de comprendre les corps comme étant définis par un ensemble d'actions qui fondent la dynamique de pouvoir. C'est à l'intérieur de ces rapports de force que se dessine ce que Foucault nomme des techniques, à savoir des mécanismes et des procédés, des *actes* par lesquels le pouvoir existe, mais qui peuvent aussi *rejouer* ce même pouvoir, ce que je m'attacherai à expliciter subséquemment. Je tends, de ce fait, à montrer que le corps peut être un outil qui permet aux femmes de manifester et d'articuler certaines émotions : s'il est tributaire du pouvoir, le corps peut également être un dispositif de résistance à ces rapports de pouvoir qui agissent sur lui.

Dans un autre ordre d'idées, comme l'ont montré les théories sur les maladies psychosomatiques, ce que l'individu ne peut exprimer par le langage, il l'exprime par le corps, « [...] substitut par défaut du langage discursif<sup>58</sup>. » Malgré le fait que le langage corporel est soumis à diverses forces dominatrices, comme les discours médicaux et scientifiques, il produit tout de même une certaine forme de réaction par la parole, parole qui peut s'incarner par le biais de troubles intraduisibles autrement pour l'individu qui en est affecté. Comme le soulève David Le Breton, « [i]l est de la nature du corps d'être métaphore, fiction opérante<sup>59</sup>. »

À travers différentes pratiques discursives, le pouvoir s'exprime à la fois *sur* les corps et *avec* eux; ils sont une surface sur laquelle vient s'inscrire, se fixer le langage du pouvoir

---

<sup>58</sup> Christine Détrez, *op. cit.*, p. 180.

<sup>59</sup> David Le Breton. *Anthropologie du corps et modernité*, *op. cit.*, p. 126.

social et politique, et une surface où s'écrivent également les affects individuels, notamment la colère :

Le corps peut être considéré comme une sorte de charnière ou comme un double seuil; en effet, il est placé entre le psychique ou une intériorité vécue et une extériorité plus sociopolitique qui produit une intériorité au moyen d'inscriptions sur sa surface extérieure<sup>60</sup>.

S'opère donc, via le corps, un mouvement dialectique entre les effets du pouvoir et l'inconscient, va-et-vient qui se déchiffre par le corps également. De ce fait, on peut déduire qu'il est langage, système sémiotique qui peut être décodé; il est un « [...] matériau de signification, de mythification où se donne à lire du social et où se refoule le pulsionnel<sup>61</sup>. » Il peut donc aussi être outil, *dispositif* de pouvoir qui peut produire un langage. En étudiant les liens entre le corps et la colère des femmes, il est possible de montrer comment une telle possibilité s'articule dans la littérature. Afin d'illustrer le potentiel politique des corps, j'en présenterai d'abord un exemple en dressant une brève histoire d'une des manifestations de la colère des femmes par le corps, soit l'hystérie.

### 1.2.1 L'hystérie

À partir de l'ère victorienne (autour des années 1850), les femmes représentent la majorité de la population des asiles. À l'époque, ils sont conçus comme des « maisons » : confortables, ils visent à ramener les femmes vers leur rôle domestique, en domptant leur présumée folie par le biais de diverses techniques, alors effectuées par des hommes médecins. En effet, si les asiles sont peuplés de femmes, ils sont dirigés par des hommes. Ce sont également eux qui posent les diagnostics. De ce fait, la cause de l'hystérie est, dans la grande majorité des cas, liée aux attentes que la société a envers le rôle domestique de la femme. En

---

<sup>60</sup> Elizabeth Grosz. « Le corps et les connaissances. Le féminisme et la crise de la raison », *Sociologie et sociétés*, volume 24, numéro 1, printemps 1992, p. 54. L'auteure souligne.

<sup>61</sup> « L'émergence du corps dans la sociologie contemporaine », *Current Sociology*, vol. 33, no 2, juin 1985, p. 74.

effet, plutôt que de voir dans ces « mental breakdowns<sup>62</sup> » (ce que l'on nommerait aujourd'hui des dépressions) un effet de leur aliénation sociale, on en conclut que c'est parce qu'elles défient leur « nature », les femmes étant alors destinées à la reproduction. La psychiatrie victorienne lie la folie des femmes à leur spécificité biologique : selon les médecins de l'époque, leur système reproductif les rend plus vulnérables à la folie, car les hormones empêchent la possibilité d'un contrôle rationnel de leurs émotions et de leur sexualité<sup>63</sup>. Ils entretiennent cette illusion et refusent d'y voir une frustration intellectuelle, un besoin d'autonomie; ils sont, selon plusieurs études<sup>64</sup>, les véritables sources de l'hystérie. Par leur regard, ils contribuent à *créer* cette maladie, en ce sens que « [l]e regard masculin qui se trouve en position de pouvoir est capable de définir le corps féminin.<sup>65</sup> » Ils font des femmes hystériques des sujets malades dépourvus de subjectivité, et surtout, silencieux. Par conséquent, seul le corps peut parler. Il s'agit alors, pour elles, d'une manière de se rebeller, d'exprimer des émotions autrement refoulées, car il est nécessaire de réprimer son envie d'indépendance et d'« empowerment » derrière la docilité, ce que les patientes hystériques, manifestement, refusent. Au 20<sup>e</sup> siècle, l'hystérie laisse place à la schizophrénie, nouvelle figure centrale de la « female malady ». Si cette maladie est authentique chez plusieurs individus, elle n'est, à cette époque, qu'une nouvelle étiquette pour « classer » les femmes qui dérangent. Plusieurs critiques féministes ont d'ailleurs par la suite associé ce trouble mental à une nouvelle incarnation de l'oppression et de la répression des rôles de sexes<sup>66</sup>. Peu importe le nom de la maladie accolée à une femme considérée comme anormale, il existe donc bel et bien des maladies genrées. Ces « female maladies », liées à la condition sociale des femmes, sont des exemples que la seule forme de protestation possible, voire, la seule forme d'expression d'une émotion envisageable pour elles était le corps. Ainsi, ces maladies

---

<sup>62</sup> Elaine Showalter, *op. cit.*

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>64</sup> Voir notamment Elaine Showalter, *op. cit.*, et Martine Delvaux, *Femmes psychiatisées, femmes rebelles. De l'étude de cas à la narration autobiographique*, Le Plessis-Robinson : Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>66</sup> Voir notamment Elaine Showalter, *op. cit.*, p. 213.

permettent de révéler en quoi ce corps possède également un potentiel politique de lutte contre les normes qui lui sont imposées : « [l]’anorexie ou l’hystérie [...] sont également interprétées [...] comme une résistance par le corps à une domination sur ce même corps [...]»<sup>67</sup> ». En effet, c’est à partir de l’exemple des femmes hystériques qu’on peut saisir comment une émotion peut devenir subversive en s’exprimant par le corps. La colère contenue et métaphorisée des femmes hystériques, opprimées par le cadre patriarcal de cette époque, est devenue instrument de pouvoir face au corps médical, qui a cherché par tous les moyens à la restreindre à nouveau.

### 1.2.2 La pensée foucauldienne sur le corps

C’est ce vaste champ qu’a investi Michel Foucault, en étudiant, entre autres, le pouvoir des discours médicaux et la manière dont les corps, s’ils *subissent* différentes formes de domination, évoluant et se construisant en fonction de diverses contraintes sociales et historiques, travaillent aussi à créer des espaces potentiels d’émancipation. Une importante partie de la pensée foucauldienne est consacrée aux dynamiques de pouvoir, et aux corps qu’elles engendrent, mais je m’attarderai ici à son ouvrage *Surveiller et punir. Naissance de la prison*<sup>68</sup>, dans lequel il avance l’idée d’une « politique du corps ».

Le philosophe, dans son étude des systèmes disciplinaires, conçoit le pouvoir comme un ensemble hétérogène — comportant des discours, des lois, des institutions — de forces multiples qui permettent son déploiement. Ces dispositifs, qui forment un réseau, produisent une vérité qui oriente notre perception du réel. Ce faisant, le pouvoir est partout, il s’institue, se produit, agit *dans* et *par* l’individu. L’univers discursif en est un exemple : le discours social qui vise à normaliser les corps est un enjeu politique au sens qu’il permet de les discipliner et de les réguler :

---

<sup>67</sup> Christine Détrez, *op. cit.*, p. 212.

<sup>68</sup> Michel Foucault. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1993 [1975].

[...] le corps est aussi directement plongé dans un champ politique; les rapports de pouvoir opèrent sur lui une prise immédiate; ils l'investissent, le marquent, le dressent, le supplicient, l'astreignent à des travaux, l'obligent à des cérémonies, exigent de lui des signes<sup>69</sup>.

À partir de ces diverses techniques disciplinaires, le pouvoir construit les corps et participe de ce que l'on entend par « subjectivité » : les individus intériorisent ces discours, et le pouvoir est dès lors diffus, exercé sur les corps à l'aide d'une rhétorique généralisée, c'est-à-dire de discours épars, disséminés mais transmis à échelle sociale. Par le biais de l'école, de l'armée, de l'hôpital, etc., où s'opère un ensemble de règles de surveillance, les corps sont maîtrisés. Cette discipline est définie chez Foucault comme une « autocontrainte diffuse qui parcourt tous les membres du corps, social ou individuel<sup>70</sup>. » Pour le philosophe, le pouvoir de normalisation, ce système disciplinaire total, vise à créer des individus droits moralement et physiquement. En plus de cela, c'est la prédominance du regard qui produit et classe les corps. Effectivement, ils sont maîtrisés à travers la surveillance, soit l'observation et l'examen continu et systématique, par les instances de pouvoir. Ce regard devient une contrainte qui s'intériorise; c'est ainsi que l'autocontrainte, construite par le regard des autres, devient une discipline du corps. Ce dernier se voit façonné par son rapport aux autres, ce que souligne d'ailleurs Donna Haraway dans son ouvrage *Manifeste Cyborg et autres essais* : pour elle, la question du regard est déterminante parce que les rapports de pouvoir et de savoir s'articulent autour de ce qui est *vu*, et ainsi, réel et connaissable<sup>71</sup>.

Michel Foucault a été critiqué quant à sa facilité à évincer de ses théories la capacité de résistance des corps. La pensée foucauldienne a parfois été envisagée comme si les corps n'étaient que passifs, qu'ils n'existaient que par les discours qui le définissent et le modèlent, qu'ils ne faisaient que s'insérer dans des moules déjà creusés. Pourtant, Foucault aborde aussi les techniques de soi, qui désignent certaines opérations effectuées par les individus sur eux-mêmes, « sur leur corps et leur âme, leurs pensées, leurs conduites, leur mode d'être [...]

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>70</sup> Christine Détrez, *op. cit.*, p. 114.

<sup>71</sup> Donna Haraway. *Manifeste Cyborg et autres essais : Sciences, fictions, féminismes*, Paris : Exil Éditeurs, 2007 [1984].

[pour] se transformer afin d'atteindre un certain état de bonheur [...]»<sup>72</sup>. Cette théorie s'ancre dans le précepte du souci de soi, celui qui désigne, grosso modo, l'idée de « prendre soin de soi », qui, dans la culture antique, était la pratique qui dominait. À travers différents textes de l'époque, dont ceux de Platon et de Sénèque, Foucault explore comment l'on peut constituer son identité — sa subjectivité — par le biais de ces techniques de soi, « un ensemble de pratiques par lesquelles l'individu peut acquérir, assimiler la vérité, et la transformer en un principe d'action permanent<sup>73</sup> ». Il s'agit d'une sorte de maîtrise de soi, en somme, qui permettrait de vivre dans une société où sont établies certaines règles de conduite. Ces pratiques, effectuées entre autres sur le corps et avec eux, permettent aux individus d'être heureux *dans une norme dominante*, à l'intérieur du système disciplinaire : pour Foucault, si on ne sort jamais du pouvoir et qu'on le rejoue constamment, la portée émancipatrice que peuvent avoir ces techniques de soi offre la possibilité d'ouvrir un espace de résistance.

### 1.3 Corps et féminisme

Cette manière d'envisager le corps et ses relations avec le pouvoir a mis du temps à faire sa place dans les théories féministes. Pendant longtemps, on a considéré que c'est par le corps des femmes que s'enracinait et se perpétuait le système de domination dont elles sont l'objet. C'est pour cette raison que des théoriciennes féministes ont démontré, et démontrent encore, une certaine réticence envers un féminisme de la corporalité, qui mettrait à l'avant-plan le corps des femmes. Pour certaines, « women's corporeal specificity is used to explain and justify the different (read: unequal) social positions and cognitive abilities of the two sexes<sup>74</sup>. » En effet, tel qu'expliqué précédemment, le corps a souvent été utilisé pour contenir la femme et rationaliser le patriarcat. Pourtant, « les féministes qui travaillent à élaborer une théorie du corps évacuent l'essentialisme et envisagent une conception *socioculturelle* du

---

<sup>72</sup> Michel Foucault. « Les techniques de soi » dans *Dits et écrits II*, 1976-1988, Paris : Gallimard, 2001 [1988], p. 1604.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 1619.

<sup>74</sup> Elizabeth Grosz. *Volatile Bodies : Toward a corporeal feminism*, Bloomington: Indiana University Press, 1994, p. 14.

corps<sup>75</sup>. » Elles cherchent à montrer que le pouvoir et la domination qui se jouent sur les corps féminins ont leurs insoumises, qui manipulent les normes, et qui, de ce fait, permettent au corps de devenir un *instrument de résistance*.

Il faut également mentionner que c'est parce que le corps a une posture théorique particulière que certaines théoriciennes ont cru pertinent, à l'origine, de s'intéresser à lui. Les savoirs du corps se caractérisent en effet par l'hégémonie masculine. Elizabeth Grosz et Luce Irigaray, notamment, révèlent le fondement patriarcal des connaissances et démontrent que les femmes sont des *objets* et non des *sujets* de connaissance. Elles occupent la position de corps, alors que les hommes sont neutres : ils ont « effacé leur nature corporelle spécifique et toute trace de leur spécificité *sexuelle*. C'est ainsi que les femmes assument la fonction *de* corps *pour* les hommes et effacent, par conséquent, la sexualité concrète de leur propre corps<sup>76</sup>. » L'élaboration de réflexions qui concernent les corps spécifiquement féminins peut dès lors renverser l'hégémonie de la masculinité sur les connaissances. Il fut tout autant important, alors, pour la théoricienne Hélène Cixous, que les femmes se réapproprient non seulement le discours *sur* leur corps, mais qu'elles reprennent possession de leur corps *dans* les discours. C'est dans ce champ, celui que l'on a nommé le féminisme de la corporalité, que s'inscrit mon analyse. Il importe donc de s'affranchir de cette ambiguïté quant au statut du corps dans les théories féministes en s'attachant à l'idée d'un corps performatif, capable de produire un discours, et qui, de ce fait, possède un pouvoir.

### 1.3.1 Judith Butler et la politique du performatif

Judith Butler, dans *Trouble dans le genre* ainsi que dans *Ces corps qui comptent*, élabore en profondeur une réflexion quant à la puissance d'agir des corps. Son travail vise une « critique des normes qui gouvernent le genre » pour travailler à « défaire les conceptions

---

<sup>75</sup> Elizabeth Grosz. « Le corps et les connaissances. Le féminisme et la crise de la raison », *op. cit.*, p. 52. Je souligne.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 47. L'auteure souligne.

normatives restrictives de la vie sexuelle et genrée<sup>77</sup> ». C'est de ce point de vue théorique que j'envisagerai la corporalité : la pensée butlerienne permet de concevoir tout un nouveau champ de possibles pour les corps, notamment par la question de la performance.

La performance, en philosophie, est un concept qui vise à comprendre les discours ou les actes de communication en lien avec la création d'une identité, comme des formes de pouvoir qui mènent à une action, à un effet. L'identité est vue comme produite par des actes performatifs. Pour le dire avec Butler, la performativité est le pouvoir qu'ont les discours de créer en eux-mêmes ce qu'ils cherchent à contraindre ou à normaliser. C'est à partir d'une perspective foucauldienne que Butler explique l'idée de performance de genre. Pour elle, le corps n'a pas de statut préalable (naturel ou originel); il se constitue uniquement par des actes qui en font une réalité, qui le *produisent*. Ces actes, répétés, ne sont possibles qu'au sein d'une organisation binaire des genres, imposée par le pouvoir. Ainsi, on est « femme » ou « homme » uniquement à travers la répétition d'actions considérées comme « féminines » ou « masculines ». Le genre est donc performatif en ce que sa réitération, par la répétition de ces restrictions normatives, lui permet d'exister. De même, les corps n'existent pas en dehors des rituels sociaux et des discours qui le contraignent. La performance est donc l'idée que le genre n'est pas quelque chose que l'on *est*, mais quelque chose que l'on *fait*. En ce sens, le corps lui-même est un acte, et le genre ne se stabilise que par ces gestes qui en déterminent l'identité : « Le sujet est ainsi constitué par ses actions, qui à la fois le construisent et le dépassent<sup>78</sup>. »

S'il agit sur les individus comme une emprise, le corps, chez Butler, peut aussi devenir un instrument de pouvoir et de changement. En effet, dans ses recherches sur les normes, Butler élabore, à partir des pensées de Pierre Macherey et de Michel Foucault, entre autres, la

---

<sup>77</sup> Judith Butler. *Défaire le genre*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>78</sup> Audrey Baril. « De la construction du genre à la construction du "sexe" : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », *Recherches féministes*, vol. 20, n° 2, 2007, p. 61–90.



notion selon laquelle les normes « doivent être comprises comme des formes d'action<sup>79</sup> », ne plus être pensées en termes d'interdits, mais comme des espaces où différents modes de réalité corporelle sont possibles. Butler propose que

[l]e corps, vivant dans un mode du devenir avec la possibilité constitutive de devenir toujours différent, est ce qui peut occuper la norme de mille façons différentes; il peut l'excéder, la retravailler et montrer que les réalités dans lesquelles nous pensions être confinées sont ouvertes à la transformation<sup>80</sup>.

En ce sens, la norme ne représente plus un ensemble de restrictions; elle confère à l'individu la possibilité de resignifier cette réalité, qui est constituée en tant que norme. À partir des exemples du *drag* et de la transsexualité, Butler suggère que le corps est « un espace possible de politisation<sup>81</sup> ». Les individus victimes de cette norme, qui n'ont pas le privilège d'être reconnus dans le champ des possibles, car leurs vies ou leurs corps sont considérés « anormaux », peuvent se servir de cette souffrance et la rendre opératoire. C'est ce que Butler désigne comme des « politiques de resignification<sup>82</sup> », comme des répétitions subversives. En somme, si on ne peut échapper à la structure binaire du genre, il y a moyen de l'ébranler en reproduisant la norme de manière détournée.

Toujours dans une perspective foucauldienne, mais aussi à partir du travail de J. L. Austin, philosophe du langage qui a été le premier à proposer les « énoncés performatifs », Butler soutient, dans son ouvrage *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*<sup>83</sup>, que « la construction du sujet par le langage est la condition même de possibilité de son agentivité pour transformer des situations qui l'oppriment<sup>84</sup>. » Or, elle applique également cette idée aux

---

<sup>79</sup> Judith Butler. *Défaire le genre*, op. cit., p. 68.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 246-247.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>82</sup> Judith Butler. *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris : Éditions Amsterdam, 2004.

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> Audrey Baril, op. cit.

actions. Les actes performatifs, considérés dans leur contexte social, deviennent ainsi des possibilités de resignification de constructions historiques. Si Butler pense la norme du genre dans sa dimension sociale, elle ouvre à la fois tout un champ sur le corps performatif, dans lequel s'ancre le féminisme de la corporalité. C'est ce à quoi s'attache Elizabeth Grosz dans son ouvrage *Volatile Bodies*.

### 1.3.2 Elizabeth Grosz et le féminisme de la corporalité

La théoricienne australienne Elizabeth Grosz incarne une des figures importantes du féminisme de la corporalité avec la publication de son ouvrage *Volatile Bodies*, dans lequel elle vise à montrer que le corps qui a été théorisé jusqu'à maintenant, depuis Freud et Lacan, est un corps masculin. Grosz, en s'intéressant aux expériences des corps spécifiquement féminins — maternité, menstruations, etc. — veut proposer les bases d'une nouvelle conception des corps. Si, comme elle l'écrit, l'analogie « corps-femme », issue de la pensée dualiste et opposée à celle qu'est l'« homme-esprit », est utilisée, du moins en partie, pour justifier l'oppression patriarcale<sup>85</sup>, il faut défaire cette pensée en élaborant une théorie qui repose sur le corps féminin comme objet central d'analyse, comme « the very “stuff” of subjectivity<sup>86</sup> » : « [...] the body may be seen as the crucial term, the site of contestation, in a series of economic, political, sexual, and intellectual struggles<sup>87</sup>. » Le corps devient, chez Grosz, le lieu d'une importante résistance féministe. Elle propose de reconfigurer le corps, de le « reproblématiser » en cessant de l'appréhender en termes dualistes, en le considérant dans son entièreté, et non seulement dans sa représentation ou dans sa seule matérialité. C'est en ce sens qu'elle développe une théorie féministe de la subjectivité : pour dépasser le dualisme, et même, le monisme, il faut retourner à l'idée de *corps vécu* de Nietzsche, et entrevoir la possibilité d'une conception *socioculturelle* du corps. Au corps en tant que surface sur laquelle s'inscrit le social, il faut substituer un corps actif, *inscrivant* :

---

<sup>85</sup> Elizabeth Grosz. *Volatile Bodies : Toward a Corporeal Feminism*, op. cit., p. 14.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. ix.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 19.

Si les corps sont traversés et infiltrés par des savoirs, par des significations et par des pouvoirs, ils peuvent également, dans certaines circonstances, devenir le lieu de luttes et de résistances et faire eux-mêmes leurs inscriptions sur les pratiques sociales. À la passivité du corps porteur d'inscriptions, il faut opposer l'activité d'un corps désirant et inscrivant qui, bien que marqué par la loi, laisse à son tour ses propres inscriptions sur le corps des autres, sur lui-même et sur la loi<sup>88</sup>.

Sa pensée se construit donc sur la relation entre l'intériorité et l'extériorité du corps, ce qui la dissocie du dualisme et du monisme. Pour Grosz, les deux se mêlent, s'entortillent dans ce qui s'apparente au symbole de l'infini ( $\infty$ ), où la torsion du ruban, son centre, permet d'illustrer la relation entre ce que l'on désigne comme « corps » et « esprit ». Ce qu'elle cherche à explorer est la manière dont le corps n'est ni purement inscrit, ni une simple donnée biologique; Grosz l'envisage comme une « matérialité ouverte »<sup>89</sup>, où plusieurs modèles de subjectivation sont possibles. Ainsi, le corps n'est pas uniquement deux « choses », deux attributs distincts d'une même substance ou encore, deux substances distinctes, soit l'âme et le corps, mais plutôt quelque chose entre les deux, « [...] a model which shows that while there are disparate "things" being related, they have the capacity to twist one into the other<sup>90</sup>. » Chez Grosz, le corps est toujours en mouvement, et s'y amalgament la superficialité corporelle et la profondeur psychique. La subjectivité est un mouvement dynamique qui donne au corps un pouvoir intrinsèque, celui d'être constamment actif, d'être toujours dans le *devenir*. Il est ainsi question d'interaction, et c'est dans ce pouvoir de subjectivation continue que se situe la corporalité féministe, car sans essence, le corps peut *devenir significatif* :

The body is, if you like, the type of being that, being essentially dispossessed of an essence, essentializes itself. [...] It is the very character of the human body to render itself meaningful, or other than corporeal. The body is that material

---

<sup>88</sup> Elizabeth Grosz. « Le corps et les connaissances. Le féminisme et la crise de la raison », *op. cit.*, p. 56.

<sup>89</sup> Elizabeth Grosz. *Volatile Bodies : Toward a corporeal feminism*, *op. cit.*, p. 191.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 209-210.

being which transforms itself immaterially, through its significance as a subject<sup>91</sup>.

Il faut ainsi, selon Grosz, considérer *sur quel corps* se forme cette subjectivité. Elle utilise la métaphore de l'écriture pour illustrer son propos : « The kind of model I have in mind here is not simply then a model of an imposition of inscription on a blank slate [...], but a model of etching, a model which needs to take into account the specificities of the materials being thus inscribed [...]»<sup>92</sup>. Pour Grosz, le sujet-femme est au cœur de cette matérialité et son corps est l'objet premier d'investigation. Cette approche du corps permet de comprendre ce dernier en tant que construction identitaire et dispositif de résistance pour les femmes dans un contexte social phallogentrique, de domination masculine, où le pouvoir patriarcal est insufflé de manière tentaculaire. C'est dans cette optique que j'aimerais envisager le corps, soit « [e]n refusant d'accepter [qu'il] soit simplement un objet et en le considérant comme un élément constitutif de la subjectivité [...]»<sup>93</sup>.

#### En conclusion

Dans l'ouvrage *Colère et temps*, Peter Sloterdijk avance que la colère est ce qui compose le moteur principal de la civilisation occidentale. Affirmation qui, il va sans dire, est lourde de sens. Mais c'est justement cette idée de « moteur » qui m'intéresse : la colère est un *processus*, pour le dire avec Carol Tavris, c'est-à-dire qu'elle ne peut être comprise à l'aide d'une explication unique ou une cause singulière<sup>94</sup>. Elle est plutôt un *mécanisme* complexe, qu'il faut saisir dans son contexte. C'est pourquoi j'envisage la notion de performance comme un concept indispensable pour voir comment la colère imprègne les romans à l'étude

---

<sup>91</sup> Claire Colebrook. « From radical representations to corporeal becomings : the feminist philosophy of Lloyd, Grosz, and Gatens », *Hypatia*, vol. 15, no 2, printemps 2000, p. 85-86.

<sup>92</sup> Elizabeth Grosz. *Volatile Bodies : Toward a corporeal feminism*, *op. cit.*, p. 191.

<sup>93</sup> Elizabeth Grosz. « Le corps et les connaissances. Le féminisme et la crise de la raison », *op. cit.*, p. 53.

<sup>94</sup> Carol Tavris. *Anger : The Misunderstood Emotion*, New York : Simon & Schuster, 1982.

ici. Qu'elle soit une colère excessive ou une colère sourde, elle est mise en récit et je tenterai de montrer comment cela s'articule par le corps.

Car si le corps peut être produit du discours, il peut également *produire* du sens; faire quelque chose avec son corps, c'est le faire parler. Dès lors, il détient la possibilité intrinsèque d'être un instrument de pouvoir. En effet, il y a dans les gestes performatifs quelque chose qui relève de la résistance. Butler dit que la performance est un renversement significatif, en ce qu'elle permet de retourner le pouvoir contre lui-même. Une identité stigmatisée, et j'ai envie de dire, une émotion stigmatisée, peut faire l'objet d'une réappropriation, d'une resignification ou d'une réinterprétation critique par celles-là mêmes qui ont été les cibles de cette stigmatisation. Par ailleurs, Grosz montre que dans sa matérialité, le corps peut devenir pouvoir et subjectivité, être plus qu'une simple surface. Le corps peut *dire* quelque chose, autant qu'il peut *faire*; s'il est contrôlé, opprimé, contenu, il peut aussi être renversement, résistance.

## CHAPITRE 2

### *LA DÉMANGEAISON DE LORETTE NOBÉCOURT : TROUBLE DANS LE CORPS*

Dans les années 90, la scène littéraire française a mis de l'avant de jeunes écrivaines en leur attribuant le titre d'auteures de la « nouvelle génération ». On leur consacrait des collections<sup>95</sup> et une visibilité médiatique considérable<sup>96</sup>, ce dont a bénéficié Lorette Nobécourt<sup>97</sup>, mais aussi Christine Angot, Marie Darrieussecq et Virginie Despentes, notamment. Leurs écrits se caractérisaient alors par la création d'un langage qui visait à élaborer une voix de femmes<sup>98</sup>. C'est à travers ce groupe d'auteures françaises que Nobécourt fait son apparition dans le milieu littéraire. Auteure de quatorze romans, son œuvre a retenu l'attention de plusieurs actrices et acteurs du domaine littéraire, et, malgré son souhait de demeurer hors du monde médiatique, elle a commenté sa démarche d'écriture dans plusieurs entretiens<sup>99</sup>.

---

<sup>95</sup> « Paperback publishers *J'ai lu* and *Pocket* both launched new series (*Nouvelle génération* and *Nouvelles voix* respectively) devoted to new names, among them many new women authors. », dans Gill Rye et Michael Worton (dir.), *Women's Writing in Contemporary France: New Writers, New Literatures in the 1990s*, Manchester: Manchester University Press, 2002, p. 1.

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> Voir Nathalie Morello, « *La Démangeaison* et *La Conversation* de Lorette Nobécourt : Quand "le Parler Chair" devient révolte... féministe? », *Romance Studies*, vol. 20, n° 1, 2002, p. 65-76 et Shirley Ann Jordan, « The Writing of Lorette Nobécourt : Body Matter(s) and Narrative Acts » dans *Contemporary French Women's Writing : Women's writing, Women's voices, Women's lives*, Berne : Peter Lang, 2004, p. 219 à 254, qui font elles-mêmes référence à nombre d'articles sur Nobécourt.

<sup>98</sup> Gill Rye et Michael Worton (dir.), *op. cit.*

<sup>99</sup> Pour une liste exhaustive des entretiens accordés par Nobécourt, voir Shirley Ann Jordan, *op. cit.*

Son roman *La Démangeaison*, publié en 1994, raconte l'histoire d'Irène, chez qui, dès l'âge de six mois, se manifeste un « psoriasis<sup>100</sup> monumental<sup>101</sup> ». Le roman relate, à travers une narration au « je », sa tentative d'avoir une vie normale, de la naissance à l'âge adulte, alors qu'elle est envahie par des démangeaisons, symptôme chronique de sa maladie, et que sa famille ne cherche qu'à s'éloigner d'elle. Le récit, narré alors qu'elle est internée, décrit chronologiquement ce qui l'a menée dans une institution. Il s'agit du témoignage de son exclusion et à travers celui-ci se dessine la tentative de dévoiler les mécanismes sociaux de cet ostracisme. La singularité du récit, issue autant de son sujet que de la manière dont il est traité, a donné lieu à plusieurs études. Dans le cadre de l'analyse que je propose ici, quatre articles ont été retenus, car ils soulèvent des aspects fondamentaux de *La Démangeaison* et ont alimenté ma réflexion. Je crois pertinent d'en présenter les grandes lignes.

Alors que Nathalie Morello<sup>102</sup>, dans une comparaison entre *Des mots pour le dire* de Marie Cardinal et *La Démangeaison*, s'attache à expliquer les stratégies déployées par la narratrice du roman de Nobécourt et à déterminer si l'écriture de cette auteure peut être envisagée dans une perspective féministe, Katheryn Robson<sup>103</sup>, quant à elle, élabore une étude du témoignage à l'œuvre dans le récit, affirmant que celui-ci est un échec puisqu'Irène est réduite au silence. En ce sens, pour Robson, il s'agit plutôt d'un témoignage qui s'adresse aux lectrices et lecteurs, « forcing [them] to confront both the horror of skin disease and the violence inherent in society's refusal to tolerate the diseased body<sup>104</sup>. » Si j'écarte la réception de l'œuvre de mon analyse, je reviendrai toutefois sur d'autres éléments qu'elle propose dans

---

<sup>100</sup> Le psoriasis est une maladie chronique de la peau qui se caractérise par des « taches rouges recouvertes de squames abondantes, blanchâtres, sèches et friables [...] ». *Le Petit Robert de la langue française*, Paris : Dictionnaires Le Robert, édition 2007, p. 2062.

<sup>101</sup> Lorette Nobécourt, *op. cit.*, p. 14. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle « D », suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

<sup>102</sup> Nathalie Morello, *op. cit.*

<sup>103</sup> Katheryn Robson, « L'écriture de peau: the Body as witness in Lorette Nobécourt's *La Démangeaison* », dans *Nottingham French Studies*, vol. 45, n° 3, 2006, p. 66-77.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 67.

son article. Morello, de son côté, voit l'abjection<sup>105</sup>, liée aux plaies sur le corps d'Irène, comme une stratégie féministe, idée dont je m'inspirerai, mais qui, selon moi, est aussi ancré dans un sentiment colérique. En effet, dans cette volonté de « [...] faire voler en éclat toutes les certitudes qui visent à la contenir [...] »<sup>106</sup>, Irène fait usage de l'abjection comme d'une force rageuse, ce qui, à mon sens, doit être pris en considération. Finalement, si, pour Morello, la narratrice parvient à échapper au système oppressif grâce au « [...] potentiel subversif de l'abjection [...] »<sup>107</sup>, il s'agit d'une perspective féministe qui tient de l'échec, car « [...] le système trouve toujours un moyen de le [corps] dompter<sup>108</sup>. » Je retournerai à l'article de Morello en fin de chapitre afin de montrer en quoi j'arrive à des conclusions inverses. Shirley Ann Jordan effectue, pour sa part, une comparaison entre l'écriture de Nobécourt et celle de Marie Darrieussecq<sup>109</sup>. Jordan aborde notamment « la physicalité de l'œuvre de Nobécourt<sup>110</sup> » qui, selon elle, donne lieu à une écriture dense formant une sorte de métaphore corporelle, comme si les divers niveaux d'écriture faisaient référence à chacune des strates du corps de la narratrice. L'écriture de Nobécourt tenterait alors de révéler, couche après couche, la corporalité de l'existence. Ainsi, l'écriture du corps chez Nobécourt servirait,

---

<sup>105</sup> À la suite de Mary Douglas, Julia Kristeva élabore, dans son ouvrage *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, une théorie sur la nature de l'abjection. Celle-ci serait « une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant » (Julia Kristeva. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris : Éditions du Seuil, 1980, p. 9) Les excréments, les menstruations, le sperme, la pourriture, les ordures, par exemple, sont vus comme des menaces puisqu'ils sont « hors de nous » : cela ne peut faire partie de l'ensemble social, qui se forme en une logique morale par l'exclusion ce qui n'en fait pas partie, c'est-à-dire les matières étrangères qui menacent l'identité de l'individu en particulier et le système social en général. Ainsi, la défécation, la décomposition, l'ingestion, les menstruations, etc. sont schématiquement de type abject et l'on cherche à les éliminer de l'environnement social. Comme le démontre aussi le travail de Douglas, « la purification de la souillure est ainsi également travail sur les marges, corporelles et sociales, évacuation de la marginalité, dangereuse pour la cohésion du groupe. » (Christine Détrez, *op. cit.*, p. 173)

<sup>106</sup> Nathalie Morello, *op. cit.*, p. 71.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>109</sup> Shirley Ann Jordan, *op. cit.*

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 222. Traduction libre.



pour le dire avec Jordan, à expliquer les émotions de la narratrice, les deux étant intrinsèquement liés. Il s'agit de ce que j'analyserai en profondeur dans ce chapitre. Finalement, certains éléments de l'analyse de *La Démangeaison* par Évelyne Ledoux-Beaugrand<sup>111</sup> ont également enrichi mes réflexions. L'auteure voit dans la maladie qui attaque le derme d'Irène le symptôme d'une filiation problématique. Si Ledoux-Beaugrand étudie les marques corporelles comme forme de résistance, elle cherche plutôt à montrer que sur la peau d'Irène « se révèle un savoir relatif à la généalogie<sup>112</sup> », savoir face auquel elle cherche à se rebeller, alors que la dimension de performance de ces traces est écartée. Cet article a néanmoins fourni quelques assises à ma pensée et permis de me guider vers certaines théories.

## 2.1 Cadre théorique

En plus de mobiliser les concepts présentés au premier chapitre, il importe de définir d'autres éléments auxquels je m'attacherai afin de préciser mon analyse. Les questions liées à la peau, à la maladie ainsi qu'au croisement entre les deux seront les vecteurs théoriques qui me permettent d'affirmer qu'Irène adopte une stratégie de performance de la colère par la monstration, notion centrale à laquelle je reviendrai en détail. Pour l'instant, il s'agit ici d'exposer certaines réflexions de Didier Anzieu, de Steven Connor, de Sara Ahmed et de Jackie Stacey sur la peau, et ensuite, suivant les idées de Susan Sontag, de conceptualiser la manière dont j'aborderai la maladie. Enfin, il sera question de la domestication, pierre de touche à partir de laquelle se déploie ma réflexion.

### 2.1.1 La peau

Souvent considérée seulement comme une enveloppe, la peau est pourtant l'unique certitude de l'existence humaine. Sans cette couche tangible, physique, qui contient tout notre

---

<sup>111</sup> Evelyne Ledoux-Beaugrand, « Écriture Épidermique. Symptomatologie de la filiation dans *La Démangeaison* de Lorette Nobécourt », *Équinoxes*, n° 4, 2004, en ligne, <[https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%204/eqx4\\_Ledoux.htm](https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%204/eqx4_Ledoux.htm)>, consulté le 27 juillet 2017.

<sup>112</sup> *Ibid.*

être, nous ne serions vivant.e.s : « Phénoménologiquement, l'homme est indiscernable de sa chair. Celle-ci n'est pas une possession circonstancielle, elle incarne son être-au-monde, ce sans quoi il ne serait pas<sup>113</sup>. » Souvent, cette affirmation du philosophe David Le Breton prend son sens lorsqu'une maladie surgit sur la surface de l'épiderme, puisque la peau devient marquée et, donc, remarquable; autrement, notre chair n'est qu'un support ou un simple contenant. En effet, lorsqu'un trouble dermique apparaît, l'être prend conscience de sa corporalité et réalise que son corps, sa chair, sa peau *vit*, qu'elle détient la capacité d'*agir*. « Je souffre donc je suis », écrit Didier Anzieu dans l'ouvrage *Le Moi-peau*<sup>114</sup>. À cet égard, Anzieu explique également que la peau forme une enveloppe narcissique qui permet au Moi de se constituer : « Elle est une instance de maintenance du psychisme, c'est-à-dire d'enracinement du sentiment de soi au sein d'une chair qui individualise<sup>115</sup>. » En d'autres termes, elle porte la capacité de créer, chez les individus, une sorte de sentiment physique d'être eux-mêmes, en tant que frontière entre soi et les autres, car elle enveloppe la personne pour la distinguer d'autrui, et forme une barrière qui la protège du monde extérieur. Le Moi-peau dont parle Anzieu se réfère à l'idée de se sentir « contenu », entier. Kathryn Robson, dans l'article mentionné précédemment, note qu'en psychanalyse, et notamment en ce qui concerne, justement, les théories de Didier Anzieu, les troubles de la peau sont automatiquement liés à un traumatisme refoulé, qui se dévoilerait sur la surface dermique plutôt que par la parole<sup>116</sup>. Les maladies de peau seraient ainsi des signes d'un mal-être psychologique jusqu'alors refoulé. Or, Robson souligne le risque des liens trop rapides entre la peau et l'identité, citant en exemple toute l'histoire liée aux tensions raciales<sup>117</sup>; la peau a

---

<sup>113</sup> David Le Breton. *Anthropologie du corps et modernité*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2000 [1990], p. 225.

<sup>114</sup> Didier Anzieu. *Le Moi-peau*, Paris : Dunod, 1995, p. 205.

<sup>115</sup> David Le Breton. *La Peau et la Trace*, Paris : Métallié, coll. « Traversées », 2003, p. 25.

<sup>116</sup> Kathryn Robson, *op. cit.*, p. 68.

<sup>117</sup> Il faut penser aux préjugés sur la peau noire qui ont servi de prétexte, pendant des millénaires, à l'esclavagisme aux États-Unis, et qui persistent aujourd'hui sous d'autres formes — celle de la brutalité policière, notamment. Les liens entre la couleur de la peau et l'identité sociale sont marqués par la stigmatisation.

souvent servi, historiquement, à marquer la différence, à stigmatiser des groupes d'individus<sup>118</sup>. En ce sens, précise-t-elle, il ne faut pas surinterpréter les signes que porte la peau et y voir automatiquement des indices de détresse psychologique. Ainsi, à l'instar de Robson, je propose de recadrer l'analyse de la peau en tenant compte du cadre discursif dans lequel elle prend place<sup>119</sup> et de considérer le contexte narratif particulier de *La Démangeaison*. Toutefois, les théories d'Anzieu demeurent intéressantes pour comprendre le roman de Nobécourt puisqu'il affirme qu'un Moi-peau fragile, c'est-à-dire une personne qui a eu, pendant son développement, de la difficulté à constituer cet enracinement de soi à travers sa chair, peut utiliser des stratégies physiques comme la mutilation, le grattage ou l'entraînement sportif pour se sentir en cohésion avec le monde<sup>120</sup>. Nous verrons qu'Irène use d'une de ces méthodes, celle de se gratter, afin de définir son individualité.

Cela invoque par ailleurs ce que suggère Steven Connor dans son ouvrage *The Book of Skin*<sup>121</sup>. Son étude propose que dans la société contemporaine, la peau est un espace de tension, une surface sur laquelle se jouent différentes conceptions : les violations qu'on y appose (tatouages, perçage, bronzage, etc.) côtoient une culture d'idéalisation de la peau, selon laquelle elle doit être la plus lisse possible. Selon lui, cette contradiction est causée par l'« hypervisibilité » de la peau qui, d'une certaine manière, par cette surexposition, la met en danger<sup>122</sup>; pour le confirmer, nous n'avons qu'à qu'observer comment elle est aujourd'hui

---

<sup>118</sup> Katheryn Robson, *op. cit.*, p. 68.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>120</sup> Karine Gordon-Marcoux. « L'emprise maternelle ou l'absence de frontières dans *Paradis, clef en main* de Nelly Arcan, *Insecte* de Claire Castillon et *Crève, maman!* de Mô Singh », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2012, 139 p.

<sup>121</sup> Steven Connor. *The Book of Skin*, New York : Cornell University Press, 2004, 304 p.

<sup>122</sup> Steven Connor. « Mortification », dans *Thinking Through The Skin*, Sara Ahmed et Jackie Stacey (dir.), Londres et New York : Routledge, 2001, p. 36.

*manipulée* en tant que « site d'inscription », c'est-à-dire comme un lieu où s'inscrit la société, selon le contexte culturel de cette dernière<sup>123</sup>. Pour déployer sa pensée, il soutient que

[t]he skin figures. It is what we see and know of others and ourselves. We show ourselves in and on our skins, and our skins figure out the things we are and mean: our health, youth, beauty, power, enjoyment, fear, fatigue, embarrassment or suffering. The skin is always written: it is legendary. More than the means of what we happen voluntarily or involuntarily to disclose to sight, it has become the proof of our exposure to visibility itself<sup>124</sup>.

La peau serait donc ce qui définit une certaine subjectivité, mais, surtout, expose au monde extérieur qui l'on est. Encore, elle est ce qui nous met face à la visibilité elle-même; la peau fait appel à la vue, au regard. Or, pour Connor, l'organe qu'est notre peau, s'il expose aux regards, peut dès lors devenir signifiant. En ce sens, les personnes qui portent atteinte à leur peau chercheraient à remettre en question cette visibilité, à reprendre contrôle sur ce que l'on voit : « Disfiguring the skin is a way of keeping it visible<sup>125</sup>. » Elle permet alors de rendre visibles les effets du système dominant duquel elle fait partie, de *dénoncer* à travers cette monstration la société même dans laquelle elle s'inscrit. La peau abîmée n'incarne pas uniquement, donc, un trouble psychologique.

Les théories féministes tournent également leur regard vers la peau, qui, notamment selon Sara Ahmed et Jackie Stacey<sup>126</sup>, a été négligée dans les réflexions sur le corps des femmes. Selon elles, la pensée féministe qui s'attache à la corporalité des femmes doit considérer la peau puisque celle-ci peut être *produite* par des lectures, « in specific and determinate ways <sup>127</sup> ». En effet, pour le dire avec elles, si la peau peut être lue, il est possible

---

<sup>123</sup> Steven Connor. *The Book of Skin*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 50-51.

<sup>125</sup> Steven Connor. *The Book of Skin*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>126</sup> Sara Ahmed et Jackie Stacey (dir.). *Thinking Through the Skin*, Londres et New York : Routledge, 2001, p. 36.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 1.

d'en déduire certaines significations et le sens qui lui est attribué peut alors devenir l'unique conception avec laquelle elle est appréhendée. À cet égard, les femmes sont particulièrement sujettes à de telles lectures. En effet, tel que l'ont démontrées les recherches de Michel Foucault sur le regard scientifique phallogocentrique<sup>128</sup>, par exemple, le corps féminin est investi, historiquement, de savoirs masculins. Il faut, dès lors, concevoir non seulement le corps, mais encore la peau des femmes comme une construction qui est produite par le regard des hommes. En effet, « [l]'un des pouvoirs les plus universels exercés sur les corps des uns par les autres est bien celui qui soumet le corps des femmes à la domination masculine<sup>129</sup>. » Dès lors, la peau féminine est elle aussi soumise au contrôle masculin, qui tend vers un idéal du corps féminin « lisse ». Ainsi, les femmes ayant une maladie visible, que ce soit à cause d'un trouble dermique ou autre<sup>130</sup>, subissent une double stigmatisation<sup>131</sup> : d'abord un corps de femme, porteur d'un statut social particulier, il est également un corps déviant, ou hors-norme s'il est *marqué* par une maladie.

À la lumière de ces affirmations, les maladies de peau doivent être considérées autrement. Si la peau est construite par le regard des autres, celle affectée d'une maladie de peau donne à autrui la possibilité d'attribuer au corps malade des significations qui relèvent d'une construction sociale, et, de surcroît, d'assigner à la personne qui en est affligée un statut identitaire qui n'est pas uniquement biologique. En effet, ce qui est visible sur la peau peut devenir, à travers les yeux d'autrui, la trace d'une déviance sociale; une maladie qui se *voit* sur le corps ne déroge pas seulement aux normes d'apparence, mais également à la morale. C'est donc parce que les maladies de peau sont *visibles* que le pouvoir normatif agit

---

<sup>128</sup> Michel Foucault. *Naissance de la clinique*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2009 [1963], 214 p.

<sup>129</sup> Christine Détrez, *op. cit.*, p. 183.

<sup>130</sup> On pourrait également citer en exemple les femmes qui deviennent chauves après un traitement de chimiothérapie contre le cancer.

<sup>131</sup> Il va sans dire que d'autres types de stigmatisations, qui ne seront pas traitées dans ce mémoire, peuvent être vécues : la transphobie, le racisme, l'âgisme, le capacitisme, la grossophobie, etc.

de manière particulièrement puissante sur ces individus. Par ailleurs, cela peut être saisi par l'entremise des théories de l'abjection : si socialement, ce qui est associé aux orifices est souillure<sup>132</sup>, comme le sang, le pus, et les plaies, les marques portées sur la chair sont symboles d'impureté, mais au-delà du corps, elles sont souillure psychologique de l'individu. Envisagée sous cet angle, la notion de visibilité revêt un intérêt particulier pour la présente étude, en raison des traces épidermiques abjectes causées par le psoriasis d'Irène. Car si la peau est la seule chose *visible* chez un individu, elle est resignifiée, voire sursignifiée lorsqu'elle est une peau malade; toutefois, elle peut également être *réinvestie* d'un pouvoir subversif, ce dont fera usage Irène dans le roman de Nobécourt.

### 2.1.2 La maladie

Comme brièvement expliqué ci-dessus, les corps malades, puisqu'ils transgressent les étiquettes corporelles, sont marginalisés, soit mis à l'écart de la vie collective. Ainsi, le pouvoir normatif (et le pouvoir patriarcal de surcroît, si l'on parle des corps *féminins*) peut opérer par cette stigmatisation, née des modalités corporelles fixées par la société envers les maladies. Pour le dire avec Susan Sontag, ces dernières sont des métaphores du social : les acceptions qui leur sont données cachent les terreurs les plus profondes d'une société<sup>133</sup>. En effet, la rhétorique utilisée pour définir les maladies révèle les sentiments sociaux à l'égard de ce qui est inacceptable. Par exemple, comme le soulève Sontag, un homme atteint du sida est systématiquement désigné comme homosexuel. On pourrait également parler de la tuberculose, qui, jadis, servait à identifier les gens d'une certaine classe sociale<sup>134</sup>. L'individu affecté devient, malgré lui, représentant de métaphores inconscientes, comme si par le biais de sa maladie, il était possible d'avoir une forme de contrôle sur les corps et d'ainsi choisir ceux qui composent une société « normale ». En ce sens, on peut voir dans le « corps

---

<sup>132</sup> Michela Marzano. *La philosophie du corps*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2013 [2007].

<sup>133</sup> Susan Sontag. *La maladie comme métaphore*, Paris : Éditions du Seuil, 1979, p. 81.

<sup>134</sup> *Ibid.*

malade » un « corps politique ». Puisqu'une société en santé en est une qui évite, qui maîtrise, avec l'aide notamment du pouvoir médical, le désordre, dont la maladie est symbole, celle-ci « [...] n'est pas un châtiment, mais le signe qu'il y a quelque chose de pourri, quelque chose qui doit être violemment corrigé<sup>135</sup> » sur le plan social. Une personne malade est « utilisée » pour déterminer ce qui doit ou, surtout, ne doit pas composer le corps social. Dans cette optique, la maladie incarne une métaphore des valeurs et des représentations qui sous-tendent la société, et qui, de ce fait, produisent les normes corporelles.

Dans *La Démangeaison*, la maladie d'Irène, le psoriasis, permet de la désigner comme malade mentale, nous le verrons plus loin. Plus que « la maladie comme métaphore », il s'agit de la peau comme métaphore, puisque le psoriasis se reconnaît par les traces corporelles qu'il engendre, que l'on *voit* et qui, dès lors, nécessitent un sens parce qu'elles dérogent des corps exigés par la norme. En effet, la peur des corps féminins imparfaits — et, avec elle, le désir de pureté féminine— donne lieu à un recadrage métaphorique du corps d'Irène en lui attribuant un sens; nous verrons qu'en l'identifiant comme une folle, ses plaies sont « cachées » sous cette désignation, et le corps abject de cette femme devient invisible. La peau d'Irène permet dès lors de révéler les rapports qu'une société entretient avec les corps féminins malades, relation qui a à voir avec l'abjection liée aux symptômes que provoque sa maladie.

### 2.1.3 La domestication

Ce sont effectivement ces enjeux qui se déploient dans le roman de Nobécourt, et plus particulièrement via le corps d'Irène, et qui provoquent la colère de la protagoniste. C'est qu'on tentera à tout prix de *domestiquer* sa maladie, car on ne veut pas de ce type de corps dans l'espace social. À cet égard, j'entends d'abord la domestication comme la manière dont les figures symboliques de la norme dans le récit, soit les médecins et la famille, *maîtrisent* le corps malade d'Irène, et ensuite, alors qu'elle fera de ce dernier l'instrument d'expression de sa colère, *domptent* à la fois cet affect. La domestication s'envisage alors comme le pouvoir que détiennent ceux qui cherchent à *contenir* la maladie d'Irène en la cachant par diverses

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 110.

stratégies d'invisibilisation, mais aussi à « limite[r] [l]es manifestations physiques<sup>136</sup> » de l'affect colérique. C'est ce pouvoir normatif qui oblige Irène à maîtriser sa maladie et sa colère, au sens de ne pas les *montrer*; elle s'efforce de guérir et se soumet alors à leur pouvoir en *se domestiquant*. À ce propos, notons aussi qu'il s'agit de domestiquer au sens où le propose Lyman, évoqué au premier chapitre : il faut limiter l'apparition de ce qui *déborde* des normes, retenir ce qui pourrait en excéder afin de maintenir un certain ordre social. Ainsi, il s'agit tout autant du corps d'Irène, qui, par ses plaies abjectes, *excède*, que de sa colère, qui en vient elle aussi à dépasser les frontières corporelles que l'on souhaite préserver ; ensemble, ils incarneront un double prétexte à sa domestication.

Or, à mesure que progresse le récit, Irène adopte son psoriasis comme un outil de pouvoir lui permettant d'exprimer la colère contre cette norme qui la domestique. En effet, la visibilité de sa maladie de peau, par l'abjection à laquelle elle est liée, devient l'outil de sa performance colérique : si, par la domestication, il est question de *cache*r Irène, elle s'exercera à *se montrer* en rendant son corps visible, ce que je traduis comme un geste exprimant sa colère. Ma réflexion vise à saisir en quoi la monstration du corps malade, des plaies, en l'occurrence, est une manière d'articuler la colère. Cette visibilité relève alors d'une performance corporelle en ce qu'elle est un langage, soit celui de la colère d'Irène, et qui lui permet de surcroît de révéler le pouvoir normatif.

Le texte s'efforce de domestiquer, de cacher : la colère va jusqu'à s'effacer de la narration, c'est-à-dire qu'elle n'est jamais clairement énoncée, et que rien ne permet de la déchiffrer. L'écriture de Nobécourt invite donc à employer la même stratégie que sa narratrice : tout au long du récit, il faut « gratter » pour trouver la colère, pour la déplier. Car elle s'y trouve, mais doit être saisie autrement : les plaies d'Irène s'ouvrent, elle fait parler son corps en le *rendant visible*. La maladie s'exteriorise, et la colère avec elle. Ainsi, sans qu'elle soit nommée, des stratégies d'écriture permettent d'inscrire la colère dans le texte. Il se fait ainsi visible : si la narratrice trouve dans ses excès dermiques (pus, plaies, cicatrices, etc.) une stratégie pour manifester sa colère, on trouve également des phrases « en chair », où

---

<sup>136</sup> Catherine Mavrikakis. « Le travail de la colère », *op. cit.*



abonde la ponctuation, où les répétitions s'accumulent, des phrases si longues qu'elles « débordent », où les termes utilisés connotent le surplus, l'abondance, etc. De telles figures textuelles laissent voir une rhétorique de la colère.

## 2.2 *La Démangeaison*

### 2.2.1 L'enfance : les « foyers normaux » et la domestication d'une colère

La narratrice jette un regard rétrospectif sur son enfance, qui compose environ le tiers du roman, afin d'expliquer que si la domestication, de son corps et de sa parole, a fait naître le désir de soigner sa maladie, elle a aussi engendré sa colère, une colère qui l'a menée à faire de la monstration de son corps un outil de révolte. Au début du récit, les grattements d'Irène ne sont la source d'aucun pouvoir, bien au contraire : ils font réapparaître les plaies, responsables de son exclusion. Sa maladie de peau est un handicap qu'elle voudrait *cache*; en effet, en réaction à la domestication qu'elle subit, d'abord par les médecins à sa naissance, puis par sa famille, elle tente de guérir pour se conformer à la norme corporelle, et ainsi être aimée et ne plus être en colère. C'est à cause de cette domestication qu'ils lui imposent en l'invisibilisant qu'elle ne peut, alors, concevoir le pouvoir subversif de la visibilité de ses plaies abjectes.

À l'évocation de sa naissance, un « ils » apparaît : « On ne s'étonnera pas alors qu'*ils* aient voulu me supprimer; à la naissance je savais tout, j'allais tout voir, tout dire. C'est simple : *ils* me tuaient ou je parlerais. » (D, p. 11, en italique dans le texte.) Ce « ils », mis en évidence par l'italique, est celui des médecins et de la famille, deux instances qui incarnent le pouvoir de la norme dans le roman et qui cherchent à contenir le corps malade de la narratrice en l'invisibilisant, ou, comme elle l'écrit, en tentant de la « supprimer »; en effet, ils souhaitent « faire disparaître » Irène, une femme qui, par sa maladie, *déborde*. Il y a d'abord les médecins, chez qui cette stratégie de pouvoir prend la forme du diagnostic médical. Ils contrôlent le corps d'Irène en lui imposant son statut de malade, la plaçant ainsi dans un « ordre » qui est celui des individus hors normes. Puisque la nature médicale du psoriasis

d'Irène n'est jamais confirmée<sup>137</sup>, ils vont, pour le dompter, en conclure qu'elle est atteinte d'une maladie mentale. En effet, après que ses parents aient pris la décision de lui faire rencontrer un psychiatre, ce dernier annonce que « “[c]’est le cerveau qui est atteint...” » (D, p. 33), et elle subit une opération pour la rendre « hors d'état de nuire » (D, p. 33). Sa maladie est bel et bien *nuisible* aux yeux des autres et il faut, dès lors, la cacher, la *rendre invisible*. Désormais « atteinte » au cerveau, Irène est folle, ce qui rend légitime le discours médical, et, en parallèle, rend celui d'Irène déraisonnable, car il faut faire taire toute voix marginale qui tenterait d'exposer la norme et ses mécanismes de pouvoir. Ce silence imposé par le diagnostic incarne ainsi une forme de domestication, et justifie le contrôle exercé sur elle. Les recherches de Martine Delvaux sur les femmes et la folie abondent en ce sens :

L'individu et sa « folie » sont toujours déjà silencieux. Par son objectivation du corps et de l'être de la « folle », l'institution médicale et en particulier le domaine psychiatrique tâchent de taire la voix qui pourrait se faire entendre, la voix qui néanmoins habite ce corps et qu'elle enferme à l'intérieur de lui [...]<sup>138</sup>.

Cette voix qui habite le corps d'Irène reste effectivement interne. On étouffe sa parole, en plus de vouloir maîtriser son corps. C'est en ce sens que la domestication devient un moyen de contrôler ce qui excède. Ainsi, selon Irène, « [...] à chaque fois c'est un de plus qu'ils réussissent à anéantir dans le mutisme, un de plus qui ne révélerait pas le groupe oppressant [...] » (D, p. 69) Nous pouvons en déduire que la parole colérique n'est pas non plus souhaitable : si en domestiquant le corps d'Irène à cause de sa maladie, on la met en colère, dans un même mouvement, on domestiquera cet affect. Nous verrons que c'est ce qui se déploiera ultérieurement dans le récit.

Si les médecins incarnent la première instance de pouvoir en ce qui a trait à la norme corporelle à laquelle Irène fait face, sa famille représente une autre force normative qui, par différentes tentatives d'effacement de son véritable trouble épidermique, exerce également une domestication. Puisqu'en tant que femme abjecte, elle n'est pas conforme aux lois du

---

<sup>137</sup> « J'emporte avec moi, sous mon bras, le verdict de la police médicale : *la nature du psoriasis demeure inconnue jusqu'à aujourd'hui.* » (D, p. 25, en italique dans le texte)

<sup>138</sup> Martine Delvaux, *op. cit.*, p. 63.

corps, la narratrice est un être marginal aux yeux de sa famille et en est rejetée. Cette exclusion s'opère notamment par l'absence d'affection de la part de ses parents : à aucun moment, écrit-elle, « [sa] mère ne déposait [de] baiser sur [ses] joues roses d'enfant, et [son] père [...] ne [la] serrait gentiment dans ses bras. » (D, p. 19) Cela incarne une manière de domestiquer Irène, puisque sans véritablement affirmer leur dédain pour sa maladie, ils la forcent à reconnaître qu'elle est une fille impure et que la souillure, *visible* sur sa peau, doit disparaître : la rejeter apparaît comme un moyen de l'invisibiliser, et, dès lors, de contenir sa maladie. La famille exerce donc aussi son pouvoir de domestication, mais, surtout, elle entraîne Irène à vouloir guérir afin d'être « normale », puis acceptée des siens.

Ensemble, « ils » agissent sur son corps en tant que pouvoir normatif : « *Ils m'ont collé des maladies saugrenues comme autant d'excréments de folie à vivre sur ma peau.* » (D, p. 11, en italique dans le texte) Car puisque la maladie demeure visible, on cherche à la contenir autrement. À défaut de véritablement « effacer » Irène et sa maladie avec elle, la recherche absolue de diagnostics et le rejet par sa famille seront alors des manières de maîtriser son corps abject, de le contenir dans un cadre défini, d'exercer une domestication, en somme. Celle-ci aura pour effet qu'Irène va elle-même *se* domestiquer, en tentant de contenir ses grattements afin de soigner ses plaies, de les *effacer*. Effectivement, à ce temps du récit, il est question de son psoriasis comme d'une tare qui la maintient dans un état de colère dont elle souhaite se libérer :

Je m'étourdissais de mes dartres volantes, littéralement envahie par ce prurit immonde. Et je me levais bien souvent, rinçant sous l'eau glacée ma peau recouverte de ces hiéroglyphes haineux, lacérée en tous sens, ou pommadais la surface rugueuse avant que, épuisée par cette lutte dont l'issue m'était inévitablement fatale, je ne m'abandonne à l'horrible esclavage de quelque somnifère brutal. (D, p. 17)

Irène peine alors à résister à sa maladie : elle est « envahie » et s'« abandonne » à des médicaments pour échapper à la lutte contre ses démangeaisons. Elle semble éprouver de la rage envers sa peau, qu'elle voit comme une surface « lacérée » de symboles de haine. Elle raconte à quel point elle aurait voulu être *invisible*, ne rien montrer de ces marques afin de recevoir l'amour de ses parents : « [...] combien j'aurais rêvé de pouvoir passer inaperçue, anonyme, neutre, combien malgré ce rôle collé à moi je les aimais et réclamaï à mon tour

qu'ils m'aimassent éperdument. Mais je me suis grattée si follement [...] » (D, p.19) En effet, puisqu'elle ne peut s'empêcher d'écorcher sa peau, qualifiant ses démangeaisons de « bouleversante[s] parce qu'impossible[s] à maîtriser », et sa maladie de « présence étrangère qui se jou[e] d'elle [...], dans un va-et-vient décidé par elle » (D, p. 17-18), elle s'évertue à camoufler ses plaies, souhaitant ardemment que sa maladie de peau se cache. Alors qu'inversement, « [...] tous les autres [...] *affich[ent]* leur parfaite santé avec l'arrogance des lâches » (D, p. 28, je souligne), la maladie, elle, ne peut demeurer *visible* « aux yeux de tous » (D, p. 14), et Irène doit se soustraire aux regards. Dans le texte, il est alors question d'intériorité, évoquant la domestication qui s'opère. Par exemple, elle reste enfermée chez elle : « Car intime je l'étais oui, avec toute l'horreur de l'homicide familial, des membres entre eux, de la haine qui s'électrisait quotidiennement dans l'antre, à l'abri de tous. » (D, p. 39) Le domicile familial, cet « antre intime » dans lequel Irène se trouve prise, « à l'abri de tous », rappelle cette idée d'enfermer la maladie, mais expose également la colère qui a pris place en elle. En effet, Irène conçoit que les membres de sa famille, qui « toujours [...] se souci[ent] de trouver des remèdes aux symptômes » (D, p. 41), ne cherchent, au fond, qu'à la faire disparaître, peu importe la manière. C'est finalement en repoussant ce corps malade, qu'il faut maîtriser et cacher, qu'ils trouvent une façon de la domestiquer. Irène comprend donc qu'elle doit contrôler « ses nerfs » si elle veut appartenir à ce monde « normal », cesser d'être enfermée et, plutôt, avoir la possibilité de se montrer. Or, cela a pour conséquence que la colère l'envahit, mais elle ne peut ni se dire ni se montrer, à l'instar de son corps malade. À l'origine, Irène est donc doublement domestiquée : d'abord sa maladie, puis sa colère. C'est l'enfance de la narratrice, ponctuée de sauts dans le présent du récit, qui permet de comprendre comment s'est mis en place le discours normatif autour d'elle, et de quelle façon il a agi *sur* elle : « Je me suis trouvée dans la pensée qu'il faut tordre; tordre la pensée vers le Nord pour calmer un peu ce tintamarre *bruyantal* de mes vaisseaux à sec, en haut vers le cerveau. Tout le sang est resté dans mes nerfs. » (D, p. 12, en italique dans le texte) Ses nerfs « bruyants » ne sont pas sans rappeler une colère qui, à défaut de pouvoir s'extérioriser, se retrouve dans les veines de la narratrice, et dans sa pensée; bref, à l'intérieur d'elle. Si la domestication de sa maladie met Irène en colère, elle cherche également à « tordre » sa colère, à la déplacer de son corps vers ses pensées pour la rationaliser, à en faire quelque chose pour l'empêcher de s'exprimer. Ainsi, jusqu'alors dirigée envers son psoriasis, cette

colère se tourne maintenant vers les membres de sa famille, ces « vermines, miasmes d'arrière-pensées atroces qui ravage[nt] [s]a gueule d'enfant, qui agit[ent] [s]es nerfs » (D, p. 18), parce qu'ils veulent faire partie des « foyers normaux » (D, p. 21) et qu'ils déclenchent sa fureur.

Pour arriver à domestiquer sa colère, Irène souhaite en éliminer la source et ainsi se libérer de ce sentiment. Comme cette domestication est due à la visibilité de sa maladie, sortir de la colère correspond à la fois à recouvrer un corps « normal » pour ne plus être marquée par les traces abjectes, et à se soustraire des regards de cette famille qui l'ostracise pour ne plus subir ce rejet. Irène quitte donc la maison pour un pensionnat, éloigné de chez elle, où elle croit pouvoir enfin témoigner de sa colère, puis s'en défaire. En effet, l'expression de ce sentiment devient envisageable si elle se distancie de l'origine de cette émotion, soit la domestication. Pourtant, puisqu'il s'agit d'une maladie chronique dont elle ne peut guérir, Irène continuera d'être domestiquée et de se soumettre à la norme — qui prendra une autre forme au pensionnat — ce qui la maintient dans un état colérique. En réponse à cela, l'écriture usera de mécanismes pour révéler l'affect : si Irène *contient* toujours son corps et sa colère, différentes figures textuelles offriront la possibilité de les rendre visibles.

### 2.2.2 Le pensionnat : « s'arracher la peau » ou la possible expression d'une colère

À ce stade du récit, il devient évident que la colère et la maladie sont indissociables : le psoriasis d'Irène est la raison pour laquelle elle est domestiquée de force, et aussi celle qui la porte à se domestiquer elle-même, tout ce qui, dans les faits, provoque sa colère. « Dé-domestiquer » son corps voudrait dire cesser de se gratter afin de stopper l'apparition des plaies responsables de son rejet, et ainsi supprimer la visibilité de sa maladie. C'est pourquoi au début de son séjour dans cette institution, Irène cherche à contrôler ses démangeaisons : « Je fis des efforts démesurés pour lutter contre la démangeaison et je décidai également de cesser de prendre tout médicament [...]. La bête m'épuisait... Les nerfs... les nerfs... les nerfs enroulés autour de chacun de mes muscles [...]. » (D, p. 48) Cependant, elle sent toujours en elle la maladie, comme « [...] une sorte d'animal-orchidée qui [l]'étouff[e] [...] » (D, p. 46) Et alors, c'est comme si le texte commençait à déborder, à chercher lui aussi des moyens d'articuler la colère, à coup de répétitions et de points de suspension, comme si on

souhaitait sous-entendre qu'Irène est sur le point d'exploser de rage. Les répétitions évoquent aussi une forme d'excès, alors que l'emportement l'empêche d'articuler des phrases sensées, et que les points de suspension laissent croire qu'Irène n'arrive pas à énoncer un discours, comme trop emportée par la rage. Par ailleurs, comme le soulève Madeleine Borgomano, les points de suspension évoquent un « poids de non-dit », ils sont des « signe[s] muet[s], lourd[s] de sens<sup>139</sup> ». En effet, leur présence abondante dans ce fragment du récit donne à penser qu'ils indiquent aussi une forme de retenue dont Irène continue de faire preuve. Elle semble encore prisonnière de cette peau, alors qu'elle pensait avoir échappé au pire en s'évinçant de sa famille. D'ailleurs, elle a à nouveau le sentiment que sa maladie a le contrôle sur elle, même si elle ne veut plus céder aux démangeaisons : « Il me semblait que peu à peu cette présence grandissait, me rongait de l'intérieur et que les manifestations, elles, en étaient externes. » (D, p. 47) La maladie continue de surgir sur la surface de sa peau, et Irène persiste à contenir son désir de soulager ses grattements. En réalité, c'est qu'elle continue de se domestiquer, et que, dès lors, la colère se répand en elle, comme « [...] une force occulte, sournoise, mais qui [l]'envahi[t] toute entière. » (D, p. 54) Ainsi, faute de pouvoir guérir, elle cherche un moyen de satisfaire ses démangeaisons dans l'isolement, car se cacher demeure la seule solution pour de ne pas être rejetée. Elle se rend aux toilettes plusieurs fois par jour pour « [...] [s]'arracher la peau. Des milliers de squames pars[èment] alors la cuvette [...]. » (D, p. 51) En plus des toilettes du pensionnat, elle éprouve une satisfaction particulière lorsqu'elle se réfugie à la bibliothèque, seul autre lieu fermé où les démangeaisons s'apaisent, car « [l]'humide, le liquide reprenait légèrement le dessus. [...] Il [lui] semblait que cet univers-là oui, l'humide, le laiteux, l'élastique, le doux, le suave, le tendre recommençait brièvement de s'écouler en [elle] [...]. » (D, p. 52) Fascinée par les livres qu'elle dévore, elle passe de nombreuses heures dans cet endroit où, échappant aux regards des autres, elle pense enfin contrôler son psoriasis : « J'avais toute la rage de vaincre. Je restais à l'écart, en marge, le torse maculé de plaies, les bras recouverts de griffures [...]. » (D, p. 50) Or, cela veut également dire qu'elle obéit toujours à la domestication. Si elle croit alors s'en défaire, puisqu'en s'isolant pour soulager ses démangeaisons, elle sent détenir une forme de contrôle,

---

<sup>139</sup> Madeleine Borgomano. « Ouvrir Hortense ou l'écorchée vive : *Horsita* de Lorette Nobécourt » dans Nathalie Morello et Catherine Rodgers (dir.), *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix?*, Amsterdam : Rodopi, 2002, p. 237.

elle continue pourtant de ne pas *se montrer* aux autres, de s'invisibiliser, et, donc, de reléguer sa maladie à la « marge ». Cela prouve que son corps malade n'est pas encore un dispositif de résistance : elle persiste à vouloir cacher ses marques abjectes. En effet, « [son] seul chagrin était [qu'elle] ne cessai[t] de [se] gratter, alors même qu'il [lui] avait semblé qu'en quittant le toit familial il [lui] serait donné d'apaiser [s]es brûlures et de vaincre [s]a maladie. » (D, p. 54) Irène ne conçoit pas qu'elle renforce cette domestication en continuant de s'assujettir. L'idée même qu'elle soit dans un lieu cloîtré, le pensionnat, annonçait d'emblée qu'elle demeurerait sous l'emprise d'une forme de domestication, mais cela est également suggéré par l'étouffement qu'elle dit ressentir et la lutte qu'elle mène contre sa maladie, puis par le fait qu'elle *se cache* dans les toilettes et à la bibliothèque. L'écriture en témoigne aussi en encadrant les paroles d'Irène dans des points de suspension et des répétitions, qui à ce moment du récit signifient moins une libération qu'une modération des épanchements colériques. La visibilité de sa maladie n'est pas une option envisageable, et la colère demeure elle aussi loin des regards. Sa rage n'en sera que plus grande, et, dès lors, la volonté de la manifester aussi.

### 2.2.3 Le texte : « l'écriture de peau » et l'excès d'une colère

Toujours domestiquée par le pouvoir normatif, Irène ne peut exprimer sa colère, cette « violence » qui grandit en elle :

Et c'est à force de me contenir, de me refuser à crier que la violence montait en moi, car ayant à plusieurs reprises essuyé un échec en voulant protester, j'avais décidé, et cela comme une victoire sur moi-même, de ne plus prononcer de mot sérieux aucun. (D, p. 57-58)

En choisissant de ne plus parler, du moins de manière sérieuse, écrit-elle, elle découvre que c'est sa peau malade qui lui dicte sa colère. Si, comme le soulève Mavrikakis, la colère est *déjà* langage<sup>140</sup>, c'est-à-dire que la ressentir signifie en soi quelque chose, le langage colérique d'Irène se déploiera par défaut sur sa peau. En effet, la narratrice comprend que sa peau en est venue à *manifester* sa rage puisqu'elle est demeurée à l'intérieur d'elle, et qu'elle doit trouver un moyen d'en témoigner pour améliorer son état, voire survivre :

---

<sup>140</sup> Catherine Mavrikakis. « Le travail de la colère », *op. cit.*

[...] tous les mots s'étaient inscrits malgré moi sur ma peau et ce serait pour moi bientôt une question de survie, de joie, que de détruire, de saccager, et plus simplement, de dénoncer ce que j'avais cru vivre. Pour que demain, je puisse [...] vivre avec tous mes maux, certes, mais connus, exprimés, enfin sortir de la chair tremblante, de la chair labourée et qu'alors il me serait possible de prononcer le "je". (D, p 60-61)

Pour traduire ce qui est inscrit sur sa peau, elle se tournera vers l'écriture, qui, croit-elle, pourrait lui permettre d'articuler sa colère — détruire, saccager, pour venir à bout de ses démangeaisons et enfin devenir sujet. Une fois que les mots seraient « sortis de sa chair », une fois sa colère extériorisée, Irène a le sentiment qu'elle pourrait enfin se défaire de sa maladie et, du même coup, cesser d'être domestiquée. Or, nous verrons que le manuscrit qu'elle rédigera n'aura aucun écho dans l'espace social, ce qui symbolise une autre forme d'invisibilisation, en plus de montrer qu'Irène *contient* encore sa colère.

\*

Après avoir compris que « son écriture de peau » est l'unique moyen de se débarrasser de son psoriasis, « [l]e meurtre commençait. La chair devenait verbe. » (D, p. 64) Les démangeaisons d'Irène se transforment en geste d'écriture. Elle traduit ce que lui dit son corps, et plus elle remplit les pages, plus « [sa] peau retrouv[e] son élasticité première. [Elle] [voit] une à une les griffures s'effacer et devenir sur [s]on long papier quadrillé, d'étranges et longues traînées d'encre noire. » (D, p. 64-65) Son texte est alors envahi de colère :

Le texte, le texte de ma peau éclatait en plein cœur de la page. Mon écriture se démenait nerveuse, je grattais, je grattais avidement le papier, la phrase me démangeait, tournait en tous sens dans ma tête avant que de venir s'écrouler sur ma feuille. Mes plaies, une à une, venaient mourir sur la blancheur de ses dizaines de pages [...]. Boucles de mots, encre liquide, enfin liquide, le liquide! Adjectifs, verbes, syntaxe, j'inventais des hapax, je *tourmais* les termes, j'*écorchais* la langue, je *dépouillais* la grammaire, je *fouillais*, je *raclais* le fond de mon vocabulaire! (D, p. 65, je souligne)

Son emportement se note dans l'accumulation des phrases et des verbes, et ceux-ci donnent à penser qu'elle écrit pour exprimer un trop-plein, une rage dont elle doit remplir les pages. Elle n'« écrit » pas : son texte « éclate », elle se « démène » dans l'écriture, elle « gratte avidement le papier », les mots « s'écroulent », « meurent » sur la feuille. On l'imagine



inscrire avec vigueur pour exprimer toute la hargne née de la domestication. À travers l'écriture de ce texte, Irène débute l'usage d'un excès qui révèle un apprentissage de la langue colérique. Or, il n'est toujours pas question de monstration dans sa démarche, car elle cherche à se libérer de sa maladie. En effet, sous ces mots rageurs, certains passages montrent qu'Irène ne peut échapper à la norme, alors qu'elle croit avoir trouvé une manière de se sortir de cette oppression : « [à] coups de conjonctions, [s]on psoriasis [elle] le mettai[t] par terre, [elle] le piétinai[t]... enfin, enfin [elle] traduisai[t] le texte de [sa] peau... » (D, p. 67) Elle écrit qu'il lui a fallu « écrire *le* texte » (D, p. 73, en italique dans le texte) pour « goûte[r] le temps de la délivrance » (D, p. 74) de son corps malade. Dès lors, bien que ce texte virulent laisse paraître les traces de la colère d'Irène, elle désire toujours soigner ses plaies pour se conformer, ce qui dénote à nouveau la domestication. Par ailleurs, cela est souligné par le fait que le texte n'a aucune réception, et par conséquent, sa colère non plus : « Et de fait, ils ne lurent jamais le texte haineux. » (D, p. 76) L'écriture apparaît alors comme une autre forme de domestication, puisqu'on demande à Irène, d'une certaine manière, de *contenir* sa colère à l'intérieur d'une lettre. Qui plus est, on lui refuse à nouveau de la *rendre visible*; ne pas lire sa colère revient à ne pas la voir, à en nier l'expression, en somme à l'invisibiliser. On lui signifie qu'il ne sert à rien de *montrer*, que ce soit sa colère écrite ou son corps malade.

Pourtant, alors qu'elle termine l'écriture du « texte haineux » (D, p. 76), Irène a la ferme conviction que « [s]on corps [...] est devenu *politique*. » (D, p. 75, en italique dans le texte). Avec ce texte, elle croit avoir dévoilé le pouvoir que détient la norme sur les corps malades, d'où la teneur politique de ses révélations, mais cette traduction sur la page n'est, finalement, qu'une autre forme de domestication des marques abjectes. Comme elle a « la peau lisse » (D, p. 77) pour quelques mois, la narratrice suppose que l'écriture de son corps l'a libérée de sa maladie. L'accalmie de ses démangeaisons lui donne la possibilité de se joindre à la société normative en s'exposant « dans des robes entrouvertes sur les autres » (D, p. 77) et en s'autorisant à apparaître dans l'espace social : « J'allais dans les bistros, sur les terrasses; un plaisir que je m'étais toujours interdit, refusant d'exposer les ignominies de mon visage et de mes mains. » (D, p. 77-78) Le pouvoir politique de ses plaies n'est donc toujours pas opérant, car Irène continue de dompter sa maladie : elle montre son corps, certes, mais absent de toutes traces.

Les effets de cette domestication ne tarderont pas, donc, à se manifester une fois de plus sur le corps d'Irène, et, de ce fait, la colère reviendra rapidement s'emparer d'elle. Quelques pages plus loin apparaît le premier indice de temporalité, « l'aube du 14 avril » (D, p. 78). Ce moment précis marque le retour des démangeaisons d'Irène, elle qui croyait être venue à bout de la maladie, et signale ainsi une étape importante dans sa progression vers la performance de la monstration. En effet, la suite raconte son ultime tentative pour contrôler sa maladie, et la colère qui s'en suivra :

Je luttais une heure durant, refusant de céder à cet envahissement brutal, [...] tâchant de calmer ces morsures innombrables et grotesques se démenant rageusement sur ma peau. Je me battais les poings serrés, résistant de toute ma volonté à ce flot, à cette vague d'irritation, de prurit. (D, p. 79)

Plus elle lutte contre ses démangeaisons et tente de contenir les traces abjectes, en refusant de les faire apparaître, plus les effets de cette domestication créent de la colère, suscitent cette « vague d'irritation ». La rage se démène sur sa peau, ne trouvant plus de moyen d'exposer ou d'exprimer la colère que cette domestication suscite. Irène veut à tout prix refuser de céder à cette irritation; il faut d'ailleurs noter le double sens du mot « irritation », qui signifie tout autant une démangeaison qu'une contrariété, sentiment proche de la colère. Bien qu'Irène continue de croire que son corps ne peut être visible uniquement qu'en tant que corps sain, « [h]élas, lorsqu'il fut sept heures et dix minutes, [elle] [s]e ru[e] sur [elle] —même, plantant un à un [s]es dix ongles dans [s]es joues, grattant, grattant jusqu'à épuisement ce qui était en train de devenir, à nouveau, le parchemin d'un horrible sentiment [...]. » (D, p. 80-81, je souligne) Elle ne peut échapper aux démangeaisons, car tant qu'elle tente de faire disparaître sa maladie de peau, elle ne peut se détacher de la domestication et l'« horrible sentiment » qu'est la colère revient s'immiscer dans ses veines. La signification particulière de cet événement dans le récit est à nouveau soulignée par une marque de temporalité; c'est à ce moment précis qu'Irène comprend qu'elle ne peut échapper aux forces oppressives et qu'elle demeure une femme à la peau abjecte, écorchée.

En définitive, ni s'éloigner, ni écrire a permis à la narratrice de se libérer de la domestication. En restant enfermée, cachée (au pensionnat, dans les toilettes, dans une lettre, etc.), et en contenant ses démangeaisons, sa colère persiste également. Ainsi, elle comprend

qu'il lui faudra exprimer sa colère *autrement*, car elle a épuisé toutes les autres stratégies. Elle conçoit graduellement qu'elle peut avoir une forme de contrôle sur son corps. Donc, au final, puisque la guérison est impossible et qu'Irène comprend désormais que sa domestication en découle, sa maladie devient discours, et ce langage corporel, le véritable outil pour exprimer sa pensée colérique : elle raclera sa peau pour la *rendre visible*, inscrire à même la surface de son corps le sentiment de colère qui l'habite. La fin du récit apporte un éclairage sur la monstration de son corps malade comme performance, et en quoi celle-ci lui permet d'exprimer sa colère.

#### 2.2.4 « Découvrir les chairs » : le corps visible, la colère performée

C'est Irène, par le regard qu'elle porte sur son passé tout au long du roman, qui révèle comment elle est parvenue à l'adoption d'une performance de la monstration comme langage de la colère. Il faut donc épilucher le récit pour reconstruire la manière dont la maladie en est venue à être le vecteur d'une colère autrement intériorisée, puisqu'interdite par les proches. Lorsqu'elle raconte, au début de son histoire, que le seul moyen d'extérioriser sa rage était de « [se] gratter jusqu'au sang » (D, p. 20), d'utiliser ce corps quand « [t]out [s]on appareil nerveux commençait [à] être perturbé » (D, p. 20-21), on retrouve les premières traces de la performance colérique d'Irène. En effet, celles-ci se trouvent dans l'enfance, quand elle « écorchai[t] [s]on épiderme » et « [s]e déquam[ait] à mort » (D, p. 20-21). En continuant son récit dans sa vie adulte, elle relate qu'elle a désormais compris que ce sont de ses « nerfs » dont elle fait usage, depuis toujours, en succombant à leur agitation par les grattements. En effet, en cessant de lutter contre les démangeaisons pour arracher sa peau, Irène marque son corps et est de plus en plus *visible*. Ce faisant, son psoriasis dévoile du même coup que la monstration de son corps malade détient le pouvoir de révéler les forces normatives qui oppressent les corps des individus malades, tel qu'elle l'a vécu dans son enfance :

Mon psoriasis qui refusait de voir, de penser, de parler, de regarder la haine et le désir de meurtre, toute la saleté des êtres tapie derrière les faces souriantes [...]. La haine à fleur de peau, dénoncée par mon corps [...]. Et toute l'hypocrisie satisfaite qui ne voyait dans cette maladie saugrenue que quelques allergies étranges, disgracieuses. [...] C'est ma haine qui se disait là [...]. (D, p. 18-19)

Car si elle marque sa peau depuis sa naissance, il s'agit d'une performance lorsqu'elle choisit délibérément de le faire, d'en faire usage comme pouvoir. C'est ainsi que s'est graduellement opéré un changement chez elle : « Je comprenais toutes ces années à me tordre les mains, à gratter ma rage [...]. » (D, p. 75) C'est parce qu'Irène repense à cette période de sa vie qu'elle saisit, et nous avec elle, qu'elle ne souhaitait pas véritablement adhérer à la norme corporelle; plutôt, elle résistait à la guérison en se grattant afin de dévoiler, par les marques abjectes tant rejetées, les mécanismes de pouvoir et la colère qu'ils engendrent. En choisissant la monstration de sa maladie de peau, elle expose qu'elle n'est pas adéquate dans une société dont les institutions cherchent à contrôler tout ce qui déborde du cadre normatif. C'est pourquoi « [p]etit à petit, [elle] [est] devenue [s]a maladie, radicalement exposée aux autres, à fleur de peau » (D, p. 38). Afficher ses plaies est devenu sa manière d'exprimer sa colère envers la norme; *ne pas guérir* en arrachant sa peau est le geste qui permet justement de la dénoncer.

La source de la colère se trouve donc par-delà la famille. Les symptômes de son psoriasis sont réapparus pour désigner le véritable responsable de sa domestication, et de son état colérique, soit « [...] l'affreuse oppression d'un système, qu'ils maintiennent dans un aveuglement qui n'a d'égal que leur capacité à se persuader du contraire [...] » (D, p. 85). Ce « ils » devient ici tous les gens qui participent à ce système, même s'ils n'en sont pas conscients. Irène comprend que son « écriture de peau » n'a été qu'une adhésion à « leur » langage et qu'en voulant se débarrasser de ses plaies pour avoir un corps normal, elle cherchait à adopter le rôle qu'ils lui avaient attribué, « [...] celui-là même qu'ils écrivent à l'avance » (D, p. 22), celui de la femme malade, folle et silencieuse. La colère exprimée dans son texte écrit au pensionnat n'était qu'un outil pour évacuer sa haine et rejoindre le système oppressant : « [...] car j'avais tant râlé, et tant maudit, mais hérité de tout ce qu'ils m'avaient transmis, et ma rage, ma colère, c'était aussi d'eux que je la tenais, et à mon tour ayant crié, j'avais tué, exterminé, décapité. » (D, p. 85) La seule occurrence du terme « colère » dans le roman propose une explication quant à l'adoption de la performance de la monstration. En effet, c'est parce que cet affect a été énoncé avec « leur » langage, celui du pouvoir, qu'il n'a pas été véritablement exprimé, puisqu'encore soumis à la domestication par ce même pouvoir. Irène sait que sa parole a été domestiquée; dès lors, l'action de se gratter équivaut au

langage, car c'est justement cette monstration de son corps abject qui lui permettra de véritablement énoncer sa colère, puis de renverser le pouvoir exercé sur elle.

Cette défaillance de la parole a effectivement amené Irène à agir avec son corps. L'atteinte corporelle devient elle-même un langage et « [l]'acharnement à marquer son corps traduit aussi la prise de possession symbolique radicale [d'elle-même]<sup>141</sup>. » Désormais, elle sait qu'elle doit se « gratter follement » (D, p. 19) pour être « abominablement [elle] —même le plus possible » (D, p. 23). Elle choisit donc de *devenir* sa maladie, d'être « [...] ce qu'ils nomment folle [...] » (D, p. 88) Se gratter devient un geste quotidien, obsessionnel, jouissif, qui la définit : elle « [se] plong[e] dans l'extase. La douleur n'était même plus une limite. [Elle] gratt[e]. La scène se rép[ète] inlassablement. [Elle] fai[t] durer la jouissance [...] » (D, p. 88) La profondeur de la chair incarne « une matière d'identité<sup>142</sup> », pour le dire avec Le Breton, et c'est en marquant sa peau qu'Irène reprend le contrôle sur son corps; il ne s'agit plus de cacher, mais de *montrer*. Son langage est finalement celui qu'elle *fait apparaître* sur son épiderme en se grattant. La monstration prend la place de la domestication : « Il suffisait de montrer ma face pour que les plaintes s'enchaînent. Cependant que ma dermatose prouvait sans cesse que mon existence, bien que douloureuse, n'en était que plus passionnante. » (D, p. 87) De ce fait, elle exerce une emprise sur les regards : d'abord le sien, puis celui des autres. Par exemple, elle se gratte devant un miroir :

Sur la moquette râpeuse, nue, face à la grande glace de la salle de bains, j'écorchais mon squelette, je rendais ma carnation plus profonde encore, je faisais *sortir* les chairs brûlantes, je *mettais à vif* toutes les muqueuses, je *déchirais* l'enveloppe de mon corps avec précision, j'atteignais des *nudités extrêmes!* (D, p. 89, je souligne)

Ici, l'écriture use d'une accumulation de termes et d'expressions qui relèvent de la monstration, mais aussi de l'excès. Suivant l'idée de Madeleine Borgomano à propos d'un autre texte de Nobécourt, où elle use de procédés d'écriture semblables, on peut affirmer que « [...] l'excès caractérise ce texte, qui surenchérit dans la crudité et la cruauté, sans hésiter à

---

<sup>141</sup> David Le Breton. *La Peau et la trace*, op. cit., p. 64.

<sup>142</sup> David Le Breton. *La Peau et la trace*, op. cit., p. 24.

ouvrir la peau, à faire saigner, à ne rien épargner. L'écriture se fait littéralement "obscène", exposant cruellement au dehors le plus qu'intime, l'intérieur même du corps [...] <sup>143</sup>. » De plus, l'enchaînement des phrases, puis leur culmination vers le point d'exclamation crée un effet d'abondance qui souligne le caractère excessif du geste, sa portée colérique. Ensemble, le corps et l'écriture débordent, et, à la fois, s'unissent pour articuler la performance colérique d'Irène. De ce fait, elle s'abandonne de plus en plus, jour après jour, à ses démangeaisons, et en accueille son caractère visible, ce qui se note également dans l'écriture : « Mon sang jaillissait à l'air libre, tous les liquides intérieurs se répandaient sur moi, je ne nommais plus rien, je ne cherchais aucune explication, je me délectais dans la sueur de mon mal, dans sa *suintance* perpétuelle. » (D, p. 90, en italique dans le texte) Elle ne « nomme plus rien », car le langage lui est désormais inutile : ce qui parle vraiment, ce sont les grattements qui font suinter sa peau. Comme l'indique David Le Breton, « [l']impossibilité de sortir [d'une] situation par le langage force le passage par le corps pour décharger la tension <sup>144</sup> », et, dès lors, « [l]a trace corporelle porte la souffrance à la surface du corps, là où elle devient visible et contrôlable <sup>145</sup>. » Pour Irène, l'atteinte à sa peau est non seulement une prise en charge de son corps, mais aussi de la colère trop longtemps étouffée, cette « tension » dont parle Le Breton qu'elle exprime désormais ouvertement.

À travers sa performance corporelle, Irène porte sa maladie et sa colère aux regards des autres. Le regard qui domestiquait Irène — qui l'obligeait à ne pas *se montrer* aux autres — est resignifié lorsqu'il devient celui qu'on force à regarder les plaies abjectes. Pour manifester sa colère, Irène renverse la forme de contrôle que la société normative a sur son corps, soit la domestication par l'invisibilisation, en se réappropriant le regard des autres, qu'elle oblige à voir l'abjection liée à ses plaies : « Je n'arrêtais pas, en m'éventrant, de fauter aux yeux des autres mais de me glorifier aux miens. » (D, p. 96, je souligne) À cet égard, il faut noter que la maladie commence à envahir son visage; celui que les autres *voient* et

---

<sup>143</sup> Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 237.

<sup>144</sup> David Le Breton. *La Peau et la trace*, *op. cit.*, p. 33, je souligne.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 33-34.

*regardent* devient impossible à cacher : « Pendant mes rêves, j’achevais de me défigurer. Sur le visage, les cicatrices douteuses de ma lutte s’affichaient comme autant de preuves de mon intimité au matin. » (D, p. 39) L’intime se révèle, la peau de son visage « affichant » les traces de sa colère intérieure. Contre ceux qui voulaient la domestiquer, Irène ne tente plus de contenir son corps malade ou de cacher les symptômes visibles de sa maladie, d’éviter qu’elle *déborde* sur sa peau; il s’agit maintenant de contrôler au sens où elle est en possession d’elle-même, de son corps, de sa maladie, et de sa colère. La maladie ne s’impose plus à elle comme une contrainte, mais se révèle être un dispositif de résistance : « [...] je me sentais de plus en plus forte, l’âge aidant, contre le complot qui visait à me faire taire. [...] Le ventre éclaté par des canons. [...] Des images s’écrasaient. Je renversais le monde. » (D, p. 43) La colère au creux de son ventre « éclate », mouvement qui évoque d’ailleurs l’extériorité, pour renverser le monde, ou, peut-on croire, bouleverser les codes normatifs associés aux corps féminins malades.

En effet, la langue qu’emploie le texte donne à penser que par sa performance, Irène résiste, qu’elle s’oppose avec colère aux forces normatives qui en avaient, jusqu’alors, masqué la pleine expression : « [...] mon corps n’affichait aucune résistance [...] ... j’affichais mes traces, je me nommais vivante, aucun contrôle ne pouvait rien contre ces éclaboussures que j’entretenais comme ma sécurité de rester consciente [...] ». (D, p. 95) Son corps laisse apparaître les marques de sa colère, ces traces abjectes qui rappellent que la visibilité de son psoriasis lui permet de demeurer lucide, de lui assurer la résistance à la norme corporelle, comme le soulève cet extrait :

Me calmer, ils voulaient tous que je me calme, que je me soigne... Calmer, soigner cette nervosité excessive que le déchaînement révélait... Nerveuse je l’étais oui, les nerfs tendus comme un arc délirant pour une flèche fatidique qui visait l’échancrure d’une liberté nouvelle. Il me plaisait à moi de mettre cet intérieur en désordre, de semer la panique dans mes membres affolés de se retrouver nus, écorchés sur l’air froid. Je creusais la peau, parce que c’était la seule façon de refuser l’adhésion à un monde confus suintant l’abrutissement. (D, p. 96-97)

Cette « nervosité », que l’on peut entendre comme un sentiment proche de la colère étant donné les termes qui y sont associés (« excessive », « déchaînement »), est celle qui est à la racine de son désir *d’extérioriser* l’intérieur. Elle sait que de se « creuser la peau » est

l'unique moyen de s'opposer au pouvoir normatif. Ses membres « nus » *exposent*, selon elle, sa nouvelle liberté, son affranchissement de la domestication. Dès lors, les traces dermiques qu'elle fait apparaître par des grattements sont un instrument de pouvoir :

J'ai gratté ma peau comme j'ai gratté l'épaisse corne qui recouvre docilement la croyance. Rejetée par les miens et ce monde purulent, j'ai accédé à une liberté inconnue, que la démangeaison seule a donc su me donner. Ma peau a éclaté comme le monde que l'on m'avait transmis. (D, p. 98-99)

Sa peau éclate et sa colère avec elle. Ses démangeaisons sont le seul outil dont elle peut user pour manifester son indignation et montrer son refus de prendre part à ce qui détenait auparavant la capacité d'empirer sa maladie de peau en la stoppant dans l'expression corporelle de sa colère. Son corps « hors-norme » *visible* possède le pouvoir de la monstration, ce qu'on lui avait toujours refusé, s'opposant donc à ceux-là mêmes qui ne veulent rien voir.

Irène investira ce nouveau pouvoir à travers sa relation avec Rodolphe, un homme qu'elle voit régulièrement et avec qui elle s'adonne à des plaisirs sexuels qui impliquent une certaine forme de monstration. En effet, à travers leurs rapports intimes, Irène assume cette nouvelle liberté que prend sa peau en ayant recours à l'extériorité de ses plaies : « Un soir je lui ordonnai de me gratter. L'excitation de ma peau était à son comble. [...] mon corps devenait trop petit, je voulais qu'il déchire l'enveloppe qui m'oppressait, cette limite impossible [...]. » (D, p. 100) Cette enveloppe, bien visible, rappelle la norme corporelle, cette frontière qu'elle s'évertue à arracher pour s'en libérer. Rodolphe lui permet de mettre en œuvre la monstration dont elle souhaite se servir comme définition d'elle-même :

C'est avec une joie non dissimulée que je *mettais à nu* l'obscénité de mes chairs intérieures. [...] *Découvrir* les chairs, oui, cet indicible qu'on ne voit jamais [...]. Et les scarifications *béantes* que je laissais traîner *sur mes tissus* étaient comme autant de preuves de mon étrangeté et de ma différence. (D, p. 93-94, je souligne)

On peut ici entendre ces « preuves » comme des marques de la prise de pouvoir d'Irène à travers la performance de la monstration qu'elle exécute avec lui. Celle-ci prend également sa



place dans le vocabulaire utilisé : « mettre à nu », « découvrir », « béantes », etc. Elle se *montre* enfin, ainsi que sa colère. Alors, ce sentiment vient à nouveau marquer la narration :

Il prenait du plaisir à racler ma couenne, à foncer droit devant au creux du ventre ouvert, dessous le sexe, dessus la peau en sang, les chairs du dessous emmêlées avec lui sous l'étoffe du dessus [...]... [...] il me scalpait, m'égratignait, me perçait, me perforait, raclait le derme, fouillait le ventre, remuait au fond des choses, explorant les abîmes de mon corps, tâchant de venir à bout de ma cuirasse, l'extérieur, l'intérieur se rencontrant soudain, lui dessous la peau, lui dessus la couenne [...]. [...] J'explosais comme un rire, j'arrêtais le temps, je *vomissais* ma différence. (D, p. 101 à 103, en italique dans le texte)

Sans répit, Irène accumule les phrases décrivant les sensations provoquées par l'ouverture de son corps par Rodolphe. Or, il me semble que cette manière d'écrire ses rapports, autant par l'accumulation des phrases que par les mots choisis, évoque surtout l'expression de sa colère, comme un flot sentimental dont elle peut enfin énoncer le contenu. Effectivement, le choix des verbes — frapper, arracher, scalper, percer, perforer, etc. — suggère une fureur violente dont elle se décharge. Puis, en évoquant le « dehors » et le « dedans » qui s'entremêlent, elle montre qu'il n'y a plus lieu de réprimer ou de contenir, mais de détruire toutes limites, d'enfin *déborder* du cadre dans lequel on a toujours tenté de la coincer. Si Irène performe la monstration de son corps malade pour exprimer sa colère, le texte, lui aussi, se fait visible puis, conséquemment, laisse paraître la rage d'Irène.

Lorsque Rodolphe abandonne Irène (pour des raisons qui ne seront pas précisées par la narratrice), ce sera pour elle synonyme d'un retour à la solitude. Elle cherche alors de nouveaux moyens de vivre sa colère, soit de performer la monstration de sa maladie de peau, afin de ne pas être à nouveau domestiquée. La colère se tourne alors vers autrui, et non plus uniquement vers elle-même ou Rodolphe, puisque la visibilité de ses marques n'est plus suffisante pour dénoncer la norme. Elle commence alors à « écorch[er] les autres » (D, p. 105), en les agressant physiquement et de manière aléatoire. Cette démarche en arrive à un point culminant alors qu'un soir, elle revoit Rodolphe par hasard. Lui qui ne disait presque rien pendant leur relation, « [...] il parlait alors au contraire d'autrefois, [...] il disait tout ce qu'il *fallait* faire [...]. [...] Il parlait trop, Rodolphe. » (D, p. 106, en italique dans le texte) Or, pour Irène, la parole est désormais désuète et seules les démangeaisons permettent de se détacher de la norme. Elle est donc déçue qu'il cherche à « [...] reprodui[re] soudain l'ordre

et la tranquillité » (D, p. 106) en adoptant « leur » langage. Afin d'« [...] agiter le vertige [...] » chez lui, Irène lui enfonce un canif dans le ventre, pour qu'il devienne « [...] l'enveloppe *déchirée, ouvert* sur un autre infini » (D, p. 106, je souligne), comme elle. La monstration abjecte est la seule manière, aux yeux d'Irène, de revendiquer son appartenance à une marge et d'ainsi désobéir à la norme corporelle qui domestique les corps malades. C'est à la suite de cet épisode que se confirme la construction du roman : l'histoire d'Irène est celle de son internement dans une institution; on saisit que toute la narration est effectuée alors qu'elle est enfermée, conséquence de l'agression commise sur Rodolphe.

#### 2.2.5 L'institution : se gratter pour afficher sa colère par « boursouflures »

Après cette attaque au canif, le « *ils* » qui apparaissait au début du roman refait surface dans la narration : « Ils sont venus me trouver quelques jours plus tard [...]. Ils ont jugé que je n'avais pas toute ma tête. [...] Je n'ai opposé aucune résistance. Je n'ai rien à cacher. » (D, p. 108) Désormais exposée, visible, Irène ne se domestique plus, même s'il faut pour cela qu'on la prenne pour folle. Sa résistance, au contraire, réside justement dans le dévoilement de son corps malade, et la manifestation, *de facto*, de sa colère. Irène est désordre, sur son corps comme dans sa tête, ce qu'« *ils* » n'acceptent pas :

*Ils m'ont dit : "Vous n'êtes pas une femme tranquille, nous allons nous occuper de cela." Ils m'ont dit encore : "Il faut un certain ordre pour que chacun puisse vivre harmonieusement en société." Ils m'ont dit enfin : "L'individu fait partie d'un tout, et nous devons tout sacrifier pour l'ordre, y compris l'individu." Ils disent, depuis deux mois que je suis ici : "Souvenez-vous, Irène, de cet acte si violent que vous avez commis, comprenez-vous pourquoi vous êtes ici? [...] Il va falloir changer tout cela, vous devez vous adapter, Irène [...]." [...] Ils me forcent à m'asseoir des heures durant, dans une petite salle blanche, où un homme ridicule vient écouter, à mes côtés, le silence qui règne dans ces lieux. Il tente de me faire parler. (D, p. 108-109, en italique dans le texte)*

Ils cherchent encore à ce que le corps d'Irène ne parle plus, ni par des gestes ni par sa peau, mais qu'elle s'adapte à une société « hygiénique », « en santé », une société ordonnée. Ils cherchent aussi à faire parler Irène, alors que son langage ne sera plus jamais le leur, mais celui de son corps colérique. Le pouvoir de la narratrice réside dorénavant dans ses grattements; ils sont le moyen de dire sa colère, car la parole lui est inutile : « Désormais je

ne dirai plus rien de la vérité, elle sortira par boursoufflures.» (D, p. 111) Le regard la domestiquant n'a plus aucun effet sur son corps; Irène « [oublie] par mégarde de représenter quelque chose aux yeux de quiconque [...] » (D, p. 110) Ainsi, elle en est venue à « [...] sortir de leurs lois [...] » (D, p. 111) normatives et, de ce fait, « [...] continue de [se] gratter [...] » (D, p. 109) afin de constamment rendre son corps malade visible, poursuivre la performance de sa colère, et demeurer en dehors de la domestication. La claustration n'est donc pas un frein à la monstration de sa maladie ni de sa colère. Si Irène est « cachée », la monstration est tout de même effective, car ses plaies, elles, se voient. Par ses grattements révélant l'abject, elle renverse le pouvoir normatif et la domestication, car elle s'affiche sans retenue, contrairement au pensionnat ou au texte qu'elle a écrit, où sa colère était contrainte. La construction du récit suggère également une piste de réflexion à cette analyse. En considérant qu'Irène raconte son histoire alors qu'elle est enfermée, il serait aisé d'en déduire qu'elle n'est pas libre. Pourtant, il semble que son récit expose plutôt l'aboutissement à une stratégie de monstration, grâce à laquelle elle réussit *désormais* à exprimer sa colère.

Par ailleurs, la forme déconstruite du récit ne s'apparente pas au discours irrationnel d'une hystérique en colère, ce qu'il pourrait laisser croire de prime abord. Cette forme indique plutôt que la narratrice en est arrivée à exprimer un discours colérique par-delà les forces qui cherchent à l'en empêcher. En effet, malgré sa tentative de raconter sa vie de manière chronologique, plusieurs retours au présent brisent la progression du récit, mais ce discours désordonné laisse surgir la colère et montre qu'elle peut apparaître sans être nécessairement articulée de manière rationnelle. Si on revient au texte de Mavrikakis, qui laissait savoir que la colère des femmes est évacuée de l'espace social, le récit d'Irène montre plutôt qu'il est possible que le langage colérique soit incohérent et chaotique, sans être « traduit pour exister dans la société »<sup>146</sup>. En effet, au final, si le texte de Nobécourt domestique, ou « fait disparaître » la colère d'Irène de la narration, son corps malade, lui, *apparaît* et laisse gagner la colère. À rebours, la maladie et la colère se révèlent à travers diverses stratégies d'écriture, puis se juxtaposent pour montrer qu'Irène peut s'en servir pour se libérer du carcan imposé par la norme.

---

<sup>146</sup> Catherine Mavrikakis. « Le travail de la colère », *op. cit.*

### 2.3 Conclusion

C'est donc cette monstration de la maladie, cette visibilité et cette extériorité de la peau abjecte, qui se jouent dans le récit. Irène, si elle tente d'abord de faire disparaître les plaies pour être acceptée par sa famille, choisit finalement de les exhiber afin de dénoncer les forces oppressives de la norme corporelle. Cette monstration s'appréhende alors comme un pouvoir : rendre son corps visible détient la force, pour Irène, de devenir discours colérique. Ce corps performatif, en tant que dispositif qui détient la possibilité d'être discours, indique par ailleurs que les marques sur la peau d'Irène ne sont pas seulement des inscriptions, mais qu'elles portent un vécu et un sens, rappelant alors la théorie du vécu du corps mise de l'avant par le féminisme de la corporalité.

En effet, cette colère devient effective lorsqu'Irène l'utilise à des fins d'agentivité, et comme pouvoir de résistance par la performance. Ainsi, là où Nathalie Morello voyait un échec de la perspective féministe dans le roman, puisque sa stratégie de révolte porte atteinte à la liberté d'autrui (de Rodolphe, particulièrement) et que « cette stratégie se solde par l'enfermement d'Irène dans une institution qui symbolise la mise à l'écart, et surtout la neutralisation, de tout individu manifestant un comportement déviant de la norme acceptée<sup>147</sup> », je vois plutôt un renversement : Irène se réapproprie son corps en s'abandonnant à ses grattements, puis reprend le contrôle de sa colère en y laissant libre cours. En ce sens, l'institution dans laquelle elle est enfermée ne l'empêche pas d'articuler une colère politique. À cet égard, Le Breton rappelle que de tels gestes incarnent une forme de transgression : « Si les inscriptions corporelles sont le plus souvent intimes et secrètes, dans les institutions fermées elles ont une valeur politique de résistance, de refus de l'enfermement et de la discipline<sup>148</sup>. »

Par ailleurs, en performant sa colère par le corps, Irène effectue ce que Foucault reconnaît comme étant une technique de soi. Dès lors, la « pratique » d'Irène, celle du

---

<sup>147</sup> Nathalie Morello, *op. cit.*, p. 70.

<sup>148</sup> David Le Breton. *La Peau et la trace*, *op. cit.*, p. 75.

grattement, devient l'outil de sa subjectivation. Comme Foucault l'explique, dans *Dits et écrits*, celle-ci est la structuration du sujet par ses propres pratiques, « [...] une manière de penser l'invention de soi (la production de subjectivité) comme une création<sup>149</sup>; « [c]e qui caractérise l'être humain c'est la possibilité de la maîtrise de soi<sup>150</sup> ». Ainsi, l'acte performatif d'Irène est autant une technique de soi pour avoir le contrôle de sa colère, et dès lors devenir Soi, qu'un moyen de retourner le pouvoir contre lui-même en ouvrant un espace de résistance corporelle.

Enfin, avec la monstration qu'Irène s'emploie à utiliser, on retrouve la question de la profanation telle que définie par Giorgio Agamben. Si profaner signifie « restituer à l'usage du commun ce qui a été séparé dans la sphère du sacré<sup>151</sup> », Irène effectue une profanation : en rendant sa peau malade visible, elle brise la sacralité du corps féminin qu'on veut lisse, « propre ». Sa peau, à jamais marquée, est désacralisée. Ce geste est politique, au sens où l'entend Agamben, puisqu'il tente de redonner au corps féminin malade un usage commun dans l'espace social. En effet, l'idée derrière la profanation est de *jouer* avec les séparations pour désactiver le pouvoir. Ce faisant, on en questionne les limites et les sphères dans lesquelles il est exercé. Dans *La Démangeaison*, il s'agit des limites corporelles, de la frontière entre les corps malades et les corps en santé, des femmes en particulier; en montrant sa peau abjecte, Irène profane le corps féminin, et cette performance se constitue ainsi en pouvoir de résistance. En effet, les grattements, qui sont une atteinte à sa peau, sont « [...] des transgressions insupportables pour les sociétés occidentales<sup>152</sup> » :

---

<sup>149</sup> Judith Revel. « Michel Foucault : repenser la technique », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 16, 20 mai 2011, en ligne, <<http://traces.revues.org/2583>>, consulté le 1er décembre 2017.

<sup>150</sup> *Ibid.*

<sup>151</sup> Giorgio Agamben. *Profanations*, Paris : Rivages, 2005.

<sup>152</sup> David Le Breton. *La Peau et la trace*, *op. cit.*, p. 10.

La sacralité diffuse qui entoure socialement le corps est altérée, profanée. En « abîmant » son corps, comme le dira le discours commun, l'individu entre dans une sorte de dissidence. [...] En brisant les limites du corps, l'individu bouleverse ses propres limites et s'attaque simultanément aux limites de la société [...]<sup>153</sup>.

Et d'écrire Nobécourt : « Ma démangeaison que j'ai haïe avant de l'adorer, car elle seule a su m'écarteler, allumer mes chairs comme autant d'usines en pleine nuit, scintillantes sur mon derme. » (D, p. 9) La monstration est donc bel et bien ce qui a su éclairer Irène, ses grattements lui permettant d'exposer sa parole colérique.

---

<sup>153</sup> David Le Breton. « L'incision dans la chair : une ouverture pour exister », dans Colette Méchin, Isabelle Bianquis et David Le Breton (dir.), *Le corps et ses orifices*, Paris : L'Harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques », 2004, p. 138.

## CHAPITRE 3

### TRAUMA D'HÉLÈNE DUFFAU : CRIER SA RAGE EN SILENCE

Si l'œuvre d'Hélène Duffau a eu moins d'écho que celle de Lorette Nobécourt, tant auprès de la critique littéraire que dans le milieu académique, son premier roman, *Trauma*, m'apparaît pourtant être un important document littéraire en ce qu'il traite d'un viol collectif commis par des hommes sur une femme, sujet trop peu abordé dans la littérature<sup>154</sup>. Peut-être en raison de cette lacune, le livre a suscité la fascination de la presse lors de sa parution : on l'a qualifié alors de « coup de gueule », de « petit livre magistral », d'un « élixir de littérature » ; on a parlé de l'écriture de Duffau comme d'une « plume [qui] a la pureté esthétique et la précision d'une arme blanche »<sup>155</sup>. La démarche de l'écrivaine semble avoir eu une réception inouïe : la justesse et l'intensité avec lesquelles elle a voulu « traduire la grande détresse qui peut être provoquée par l'imposture de certains hommes : qu'ils se rendent compte de ce qu'ils font subir aux femmes<sup>156</sup> » a su captiver les lectrices et lecteurs.

Narré par la victime de ce viol, le récit relate la stratégie d'une femme — dont nous n'apprenons jamais le prénom et qui, de ce fait, demeure anonyme — pour survivre au traumatisme, soit celle de se retirer de la société en choisissant de vivre au quotidien à l'intérieur de son appartement, sans contact avec le monde sinon avec quelques hommes. La narratrice organise son existence autour de « l'anniversaire » de son viol, période lors de laquelle elle s'adonne à un rituel de commémoration : elle compose des recettes à base du

---

<sup>154</sup> Des recherches m'ont en effet permis de constater qu'il ne s'agit pas d'un thème récurrent des œuvres littéraires contemporaines, du moins dans le monde occidental.

<sup>155</sup> Ces extraits d'articles sont tirés de la revue de presse de l'auteure sur son site personnel : Hélène Duffau. « Trauma », dans *Hélène Duffau. Écrivaine-consultante*, 11 septembre 2013, en ligne, <<https://www.heleneduffau.fr/trauma/>>, consulté le 23 septembre 2017.

<sup>156</sup> « "Trauma", le livre-cri d'Hélène Duffau », *La Dépêche.fr*, 4 septembre 2003, en ligne, <<http://www.ladepeche.fr/article/2003/09/04/124087-trauma-le-livre-cri-d-helene-duffau.html>>, consulté le 23 septembre 2017.

sperme de ses différents amants, récolté tout au long de l'année, qu'elle consomme par la suite. Cette pratique exige non seulement qu'elle fasse tout à distance — commandes de nourriture et de vêtements, achat du matériel nécessaire à ses expériences culinaires, etc. —, mais aussi qu'elle suive un calendrier bien précis et des règles qu'elle s'impose avec rigueur, comme de n'avoir de rapports sexuels que dans un appartement consacré spécialement à « la collecte », ou de se rendre chez le coiffeur ponctuellement. L'ensemble de ces manies et habitudes, de la sélection des amants à l'ingestion de sperme, compose « [u]n rituel, écrit la narratrice, probablement étrange pour certains » (T, p. 84). De cette singularité se dégage pourtant une signification, que je tenterai de montrer dans ce chapitre, à savoir qu'il s'agit d'une forme de protestation, de gestes qui couvent toute la rage que la narratrice réprime après avoir vécu l'agression.

Au premier abord, aucun indice ne permet de repérer la colère dans le récit, qui est dépouillé de toute référence à cet affect. Il est, à l'instar de *La Démangeaison*, domestiqué : la narration de *Trauma* travaille à ordonner, à nettoyer, à *faire disparaître* la colère, voire, la narratrice avec elle. La domestication semble envahir l'entièreté du roman, où tout relève de l'invisibilité. Pourtant, cette prise de contrôle de la narration par la domestication, si elle symbolise ce que l'on fait de la colère des femmes, est aussi ce qui permet qu'elle fasse surface. En effet, la colère se traduit par un geste invisible, celui du rituel de commémoration accompli par la narratrice, qui semble canaliser un sentiment qui ne peut s'écrire, se dire, ou se montrer. Le présent chapitre propose de déplier cette invisibilité afin de saisir en quoi elle symbolise la performance corporelle de la colère dans le récit.

Le rituel qu'elle effectue est un acte singulier que je désignerai, dans le cadre de cette analyse, de sacrifice, tel que l'entend Anne Dufourmantelle dans son ouvrage *La femme et le sacrifice. D'Antigone à la femme d'à côté*<sup>157</sup>. À partir de ces recherches, je souhaite montrer que le sacrifice corporel peut être saisi à l'aune de la performance de l'invisibilité, ou de la « disparition active » comme pouvoir politique, concept défini par Peggy Phelan dans

---

<sup>157</sup> Anne Dufourmantelle. *La femme et le sacrifice. D'Antigone à la femme d'à côté*, Paris : Denoël, 2007.



l'ouvrage *Unmarked. The politics of performance*<sup>158</sup>. L'expression invisible de cet affect, à l'œuvre dans le rituel sacrificiel accompli par la narratrice, se saisit également dans les mécanismes d'écriture dont fait usage Hélène Duffau : la forme négative, le vocabulaire simple et machinal, les courts paragraphes, chapitres et phrases, l'absence de dialogues, etc. Envisagé ainsi, je veux montrer que Duffau expose une autre forme d'expression de la colère par le corps, qui, plutôt qu'être excessive, ou de s'exprimer par la monstration, en est une qui se déploie sous une forme invisible, et que cela n'est pas moins opérant en termes politiques. À cet égard, il faut d'abord définir de quelle manière cette invisibilité sera conceptualisée ici, soit à travers la pensée de Phelan.

### 3.1 Cadre théorique

#### 3.1.1 Peggy Phelan et la performance de l'invisibilité

Dans son essai *Unmarked. The politics of performance*, Phelan s'intéresse aux liens entre le pouvoir politique et la représentation. Selon elle, l'essentiel de la théorie développée dans les dix dernières années n'a pas suffisamment pris en considération la puissance de l'invisibilité, car on lui a accordé peu d'importance et de crédibilité dans les écrits. Cela a eu pour conséquence d'effacer le pouvoir de l'invisible, du « unmarked » ou du banalisé (au sens où on le dit des voitures de police), qui possède pourtant autant de potentiel politique. En effet, Phelan affirme que dans la société actuelle, « the visible real is employed as a truth effect for the establishment of these discursive and representational real<sup>159</sup>. » Ainsi, tout ce qui est vu est forcément puissant, car réel. Cependant, explique-t-elle à partir des théories de Lacan et de Freud, le réel visible ne peut constituer une représentation fiable de ce que l'on désigne comme étant le réel, car « voir » celui-ci est matériellement impossible. Sa valeur est ailleurs, dans ce qui, justement, est banalisé, non visible à l'œil, ou encore dans les angles morts. Il est donc possible de repenser le réel à travers ce négatif, cette forme de disparition, car, pour le dire avec Phelan, là se trouve le véritable pouvoir politique. Elle précise sa

---

<sup>158</sup> Peggy Phelan. *Unmarked. The politics of performance*, London : Psychology Press, 1993.

<sup>159</sup> Peggy Phelan, *op. cit.*, p. 3.

pensée en s'intéressant à l'identité sociale des femmes : « When the unmarked woman looks at the marked man she sees a man; but she sees herself as other, as negative-man. Within the frame of the phallic mark, she sees what she is not<sup>160</sup>. » Or, c'est dans cette incomplétude, dans ce négatif que les femmes ont le potentiel politique de devenir « réelles », complètes. En effet, si, socialement, l'identité des femmes n'est appréhendée que dans leur rapport à la fonction phallique, « ce qui n'est pas » détient le potentiel de devenir un pouvoir agentif nouveau. C'est justement dans ce « je ne suis pas », ou « je suis ce que vous ne voyez pas » que se révèle l'identité des femmes : « [i]dentity emerges in the failure of the body to express being fully and the failure of the signifier to convey meaning exactly<sup>161</sup>. » Suivant cette idée, Phelan encourage l'« *active vanishing*, a deliberate and conscious refusal to take the payoff of visibility<sup>162</sup>. » Cette « disparition active » est une performance en ce qu'il s'agit d'utiliser l'invisibilité pour rendre les choses visibles, à la manière de Déméter, qui, nous rappelle Nicole Loraux, « a effacé toute trace de maternité pour mieux marquer qu'elle en a été dépouillée<sup>163</sup>. » Ainsi, toujours selon Phelan, « [t]here is a real power in remaining unmarked and there are serious limitations to visual representation as a political goal<sup>164</sup> »; il faut dès lors effacer pour mieux marquer la perte, demeurer invisible pour révéler l'invisible. C'est cette idée que je suivrai pour comprendre *Trauma* : en quoi se rendre invisible, anonyme, est un geste politique qui peut permettre d'exprimer la colère ? Dans le cadre du récit, si la narratrice se rend invisible, c'est pour ne pas être violée à nouveau, et, de ce fait, pour faire entendre cette colère contre la violence subie. La performance de l'invisibilité prend la forme du sacrifice, que je propose d'introduire ici.

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>161</sup> Peggy Phelan, *op. cit.*, p. 13.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 19, en italique dans le texte.

<sup>163</sup> Nicole Loraux. *Les mères en deuil*, Paris : Éditions du Seuil, 1990, p. 71.

<sup>164</sup> Peggy Phelan, *op. cit.*, p. 6.

### 3.1.2 Anne Dufourmantelle et la notion de sacrifice

Le sacrifice a à voir avec le religieux, avec le fait de « faire un acte sacré<sup>165</sup> »; il s'agit d'une dévotion à une divinité, à laquelle est offert un don — matériel ou symbolique — afin d'obtenir sa grâce. Toutefois, Anne Dufourmantelle note que « [d]ans un monde où la distinction entre profane et sacré n'a plus de sens, du moins dans la quotidienneté des liens qui régissent la société civile, le sacrifice nous rappelle cette place du divin désertée<sup>166</sup> ». Désormais, le rituel sacrificiel ne se réclame pas nécessairement de la religion; il peut être une adresse à l'Autre, entité inconnue ou imaginaire, adresse qui a pour but de « créer un langage face à son silence<sup>167</sup> ». En effet, en l'absence de figure religieuse immuable, l'essence d'un sacrifice est, dans son acception contemporaine, un appel aux autres sous la forme d'un renoncement ou d'une privation que l'on s'impose volontairement en vue d'un intérêt supérieur<sup>168</sup>, plus grand que soi. Il s'agit d'un *don de soi*, d'un dévouement entier à une cause, et qui est destiné à apporter une forme de réparation au sujet sacrificiel, mais aussi à faire émerger un changement social, à faire advenir la possibilité d'un nouveau temps.

Chez Dufourmantelle, le sacrifice est également le signe d'une révolte, un acte de résistance, car il permet de « porte[r] au jour un trauma enfoui [...] pour que ce qui a été atteint individuellement ou collectivement ne soit pas recouvert par le silence et l'oubli<sup>169</sup>. » Il dénonce un événement, un fait, un épisode qui a été tu afin de réclamer justice. Telle est son hypothèse : « [...] le recours au sacrifice est une façon de porter un trauma effacé sur la scène

---

<sup>165</sup> Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 15.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 15-16.

<sup>167</sup> Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 16.

<sup>168</sup> « Sacrifice (nom. masc.) », *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, 2017, en ligne, <<http://www.cnrtl.fr/definition/sacrifice>>, consulté le 23 septembre 2017.

<sup>169</sup> Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 17.

collective<sup>170</sup> » pour exiger réparation. La philosophe précise qu'une démarche sacrificielle revêt un sens particulier chez les femmes, car elles font *un pas de côté* par rapport à ce que l'on exige d'elles, « hors de [leur] fonction maternelle, protectrice, hors de [leur] destinée<sup>171</sup>. » Ainsi, socialement, l'acte sacrificiel est intolérable lorsqu'il s'agit d'une femme parce qu'il est toujours matricide<sup>172</sup>; si le sacrifice annihile la maternité, les femmes ne devraient pas se vouer à cette forme de résistance. Suivant ces idées, la narratrice de *Trauma* incarne cette femme sacrificielle que définit Dufourmantelle : elle se détache de sa « nature » maternelle en ingérant la substance qui devrait servir d'outil de procréation (le sperme). Ce détournement de la fonction « sacrée » du sperme est une révolte envers la maternité imposée aux femmes. La protagoniste est également femme sacrificielle en ce que son rituel vise à révéler un trauma, son agression sexuelle, et à le commémorer pour que soit entendue cette violence, qu'elle ne disparaisse pas de la mémoire collective; ce faisant, il s'agit d'empêcher qu'elle se perpétue. Il y a, dans *Trauma*, mais aussi chez toute femme sacrificielle, un désir de désactiver, ou du moins de dénoncer les mécanismes de pouvoir à l'origine du traumatisme. En ce sens, le sacrifice peut parfois puiser les motifs de son exercice dans la colère. Il faut se demander *pourquoi* la narratrice de *Trauma*, en l'occurrence, agit ainsi. Pourquoi cherche-t-elle à commémorer ce viol? Il s'agit de chercher au-delà d'une catharsis ou d'une guérison : je pose ici l'hypothèse que le sacrifice incarne le seul moyen d'exprimer sa colère contre les hommes qui l'ont violée, figures d'un pouvoir patriarcal dont elle souhaite exposer l'atrocité pour obtenir justice. Ainsi, de nombreux éléments du récit permettent d'affirmer que la colère, dans *Trauma*, est repliée, enfermée dans le corps de la narratrice, qui s'emploie à l'exprimer avec ce même corps, en performant un rituel sacrificiel invisible.

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 23. L'auteure souligne.

## 3.2 *Trauma*

### 3.2.2 La colère invisible

En tant que dispositif d'expression de la colère, le sacrifice corporel donne lieu à l'expression de cette émotion de manière intérieure, et dès lors, sous une forme invisible<sup>173</sup>. Cela est d'abord incarné par la narratrice, qui souhaite elle-même disparaître, s'effacer : « Je suis d'une totale discrétion. Je m'imagine transparente par ma fadeur. J'aimerais être invisible. J'aimerais agir à l'insu de tous. J'aimerais voir sans être vue<sup>174</sup>. » À défaut de véritablement disparaître, elle cherche, par tous les moyens, à se rendre invisible, ce qui sera mis en lumière par plusieurs détails du récit. Par exemple, elle demeure au deuxième étage de son immeuble, où « [p]ersonne ne voit [s]on intérieur » et « [elle] voi[t] tout à l'extérieur. » (T, p. 30) Si elle habitait au rez-de-chaussée ou au premier étage, la peur d'être vue l'envahirait : « Il me semble que je suis à la portée de n'importe qui. Je sens qu'on peut m'atteindre. » (T, p. 29) Elle ne laisse pas non plus entrer quiconque dans son « antre » (T, p. 32) : « [t]out comme le livreur, [le facteur] n'entre pas. » (T, p. 35) Elle commande tout à distance, la nourriture comme le matériel dont elle a besoin pour concocter les recettes. Lorsqu'on sonne à sa porte, et qu'on tente « [...] d'apercevoir [s]on intérieur » (T, p. 36), la narratrice explique que cela n'est pas possible : « J'ai pris soin de ranger. Rien ne se voit. [...] Je prétexte du travail pour refermer plus vite la porte sur mon monde. » (T, p. 36) En tout temps, l'intérieur demeure protégé, et invisible aux autres. Ensuite, son désir de discrétion s'étend à une obsession de la propreté, comme si tout excédent *matériel* la perturbait également. Il s'agit d'un autre moyen par lequel est symbolisée l'invisibilité. Par exemple, l'appartement qu'elle loue pour rencontrer des hommes et récolter leur sperme est un lieu où règne la propreté : « J'ai cherché un endroit propre pour m'y rendre de temps à autre et rencontrer ceux dont j'ai besoin. Un lieu où même les sanitaires sont propres. C'est extrêmement rare. J'ai fini par trouver. » (T, p. 107) Rien ne doit *paraître*, pas même la

---

<sup>173</sup> Les termes « invisible » et « intérieur » seront parfois mis en parallèle et considérés comme équivalents au long de ce troisième chapitre, car ce qui est invisible, dans le roman, est nécessairement intérieur.

<sup>174</sup> Hélène Duffau. *Trauma*, *op. cit.*, p. 55. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle « T », suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

saleté. Il s'agit également d'un endroit sobre, ordonné, anonyme, qui pourrait être, en somme, *invisible* : « C'est une cellule. Une cellule monacale. Une cellule blanche. C'est un lieu dépouillé. Sans âme. Sans caractère. C'est un lieu qui ne laisse pas de souvenir. Il est anodin. » (T, p. 82) Elle *se cache*, et masque tout ce qui lui appartient ou l'entoure afin que rien ne déborde, ou ne soit apparent, mais aussi pour ne pas être atteinte par les autres, particulièrement par les hommes, même de manière superficielle. Après avoir eu des relations sexuelles, notamment, elle « [s]e douche longuement » (T, p. 119) : « J'utilise un savon antiseptique. [...] Je passe dans les moindres recoins. Puis je me rince. J'inspecte tout mon organisme à la lumière de mon corps propre. L'eau coule. L'eau enlève les odeurs. L'eau épure. » (T, p. 119) Il lui faut *effacer* les traces d'autrui sur elle, et retrouver un corps qui n'est pas souillé, un corps immaculé.

Cette réclusion, ou ce désir de se débarrasser de tout contact avec le monde extérieur, évoque la dimension invisible du sacrifice corporel, et signale déjà la performance colérique qui se déploie intérieurement. En effet, à mesure que le récit progresse, l'écriture révèle que c'est son « intérieur » dans tous les sens du terme, soit celui de son appartement, mais aussi celui de son corps, qu'elle souhaite protéger.

Ce souhait de se faire invisible est né des suites de l'agression sexuelle. La narratrice veut redéfinir les frontières de son corps, qui ont été transgressées, et pour ce faire, tout doit demeurer de l'ordre de l'intime. En étant invisible, elle se met hors d'atteinte et évite la proximité avec autrui. Ce faisant, personne ne peut violer *ses limites* sans qu'elle en ait fait le choix, autant sur le plan corporel que sur celui de son environnement personnel. C'est que « [h]er relations with others seem to repeat the gang rape in rupturing the boundaries of her defenseless body<sup>175</sup>. » Cela va jusqu'au regard des autres, qui devient une violation de son intimité, et dont elle veut se défaire, dont elle veut, surtout, se soustraire. Elle se pose en observatrice, en retrait du monde :

---

<sup>175</sup> Kathryn Robson. « Spaces of violation: Refiguring Rape in Contemporary French Women's Fiction », *Romance Studies*, vol. 25, no 1, 2007, p. 63.

Je n'aime pas être vue. Je n'aime pas être regardée. Le regard d'autrui posé sur moi me dérange. Qu'il soit amical ou empreint d'animosité, il me gêne. Qu'on me scrute me déplaît. Je détourne sans cesse les yeux. Je me défais de ce poids qui me pèse. Je sors le moins possible pour ne pas être exposée. J'observe les mouvements extérieurs au travers des fenêtres de mon appartement. (T, p. 48)

Les yeux qu'on pose sur elle sont une intrusion dans son univers, son antre, et rejouent l'intrusion dans son corps, comme le soulève Robson. Il lui faut se faire disparaître pour maîtriser ce que l'on voit d'elle, puisque c'est ce corps visible, observable, et dès lors atteignable qui a été violé. Pour s'opposer à la violence subie, elle doit aller à l'encontre de cette visibilité; en ce sens, l'invisibilité est sa manière d'exprimer une révolte, une colère contre les regards violeurs.

D'ailleurs, le regard est au centre de la description de l'agression par la narratrice :

Je vois leur sale regard sur ma nudité. [...] Je vois leurs gestes. [...] Je vois la brillance de la torche électrique qu'ils m'ont braquée dans les yeux. Je vois l'aveuglement qui était le mien. Je vois les étoiles qui ont dansé dans mon regard durant les heures qui ont suivi. Je vois ma vue déformée. (T, p. 61)

Les regards posés sur elle lors du viol l'ont manifestement traumatisée, et elle « revoit » sans cesse ce souvenir traumatique. Dès lors, il s'agit de retourner ces regards; elle voudrait que les violeurs soient ceux qui revoient l'événement :

Je leur souhaite de bander pour moi dans leur souvenir. Qu'ils se revoient les uns après les autres. Qu'ils voient le cul de chacun d'eux tandis qu'ils se répandent, slip baissé, pantalon aux genoux. Qu'ils voient encore et encore leurs regards de bêtes affamées. Leurs yeux brillants de fièvre folle. [...] Qu'ils voient leur empressement sauvage. [...] Qu'ils repassent ces images dans leur esprit jusqu'à ce que la honte les dévore. (T, p. 60-61)

Il est donc possible de comprendre que l'invisibilité est un contrepoids à l'incident traumatique, car elle ne veut plus être l'objet des regards, ne veut plus *être regardée*, mais les forcer *eux* à voir. Ainsi, être non visible se fait résistance, expression colérique qui déjoue la teneur visible qui compose le souvenir. En effet, dans une forme rageuse qui permet à la colère de se manifester, la narratrice exprime ce désir de renversement des regards, comme si elle disait : « Maintenant, c'est moi qui vous regarde, c'est vous qui allez voir ce que c'est d'être traumatisée ». Le souvenir de son viol ne se fera plus par une remémoration des actes

commis sur elle, qu'elle revoit sans cesse, mais par des *gestes* qui évoquent, plutôt, l'invisible.

Ces gestes sacrificiels, non visibles, rappellent par ailleurs l'invisibilité du viol : en les effectuant, la narratrice exprime qu'elle est bien la seule à avoir vu (et vécu) ce qui s'est passé. Cette réappropriation de l'invisibilité se traduit dans le fait que le rituel sacrificiel est lié à l'intériorité : il est non seulement effectué *dans* l'appartement de la narratrice, isolé des regards, mais il est aussi un geste posé sur elle-même, dont les effets physiques sont internes, tel que le sont ceux d'un viol. Si, après l'événement, elle cherche à *se rendre invisible*, terrifiée que « [...] others can see the invisible marks of her rape inside her body<sup>176</sup> », le sacrifice opère au-delà d'un mécanisme de protection développé à la suite de l'agression : révolte face à ce qui lui a été fait, le sacrifice est en outre une réappropriation de l'invisibilité. Si le viol est invisible, d'une part parce que personne n'en a été témoin, et d'autre part parce que ses répercussions sur la personne *ne se voient pas*, il lui faut alors investir cette invisibilité pour reprendre une forme de pouvoir son corps :

Les plaisirs solitaires sont mes instants de prédilection. Je ne veux, en aucun cas, être conduite à partager. J'ai alors l'égoïsme de celui qui prend seul sa jouissance avec le corps de l'autre. Je ne peux échanger ces moments d'hébétude. Je ne peux envisager de les porter au regard d'autrui. De les livrer. Je ne peux les dévoiler. Ce n'est que pour moi. (T, p. 18)

Ce « plaisir solitaire » est le sacrifice corporel auquel elle se dévoue et qui est, tel que le rapporte l'extrait, invisible, car effectué à l'insu de tous. La narratrice se place dans une logique du « que pour soi », pour être visible le moins possible. Tout se referme sur elle, ne la concerne qu'elle. D'ailleurs, il faut souligner qu'on ne trouve aucun dialogue dans le récit. Nous n'avons accès qu'à ses pensées; la narration même du roman symbolise dès lors cet internement. À cet égard, il est intéressant de constater que rien ne déborde non plus de cette narration, à l'image de la femme, pour qui « [l]'excès [est] intolérable » (T, p. 7). Le récit est ainsi une succession de phrases très brèves, de courts paragraphes et de courts chapitres, où rien n'est de trop. L'ouverture du roman illustre cette stratégie, à la fois narrative et formelle :

---

<sup>176</sup> Kathryn Robson. « Spaces of violation: Refiguring Rape in Contemporary French Women's Fiction », *op. cit.*, p. 63.



Je ne sais que déposséder. [...] J'ouvrage mon infériorité. [...] Je ne veux pas donner. On m'a trop pris. [...] Je ne suis aucune offrande. Je me refuse à l'être. [...] Je n'arrive pas au plaisir charnel. Je ne saisis pas ce qu'est l'érotisme. [...] Je ne vis pas pour l'amour. [...] Je n'ai jamais appris l'amour physique. Je n'ai pas cherché à en comprendre davantage que ce qu'on m'a fait. Que ce qu'on m'a fait faire. [...] Je souffre. Je me referme. Comme une huître. [...] Je n'aime pas l'invasion. Je ne perds plus le contrôle. Je ne me laisse jamais aller. [...] Je reste sous contrôle. C'est fondamental. [...] Je ne veux pas être dépassée. [...] Je déteste ce que l'on me fait. (T, p. 7 à 10)

En plus de l'aspect formel, tout, dans cet extrait, évoque le « moins »; au lieu d'affirmer, la narratrice expose ce qu'elle n'est pas, ne veut pas, ne désire pas, ou alors, à une seule reprise, elle déclare vouloir rester « sous contrôle », à l'image de son désir de dompter tout ce qui déborderait. La modalité négative exprime alors plus qu'un simple point de vue : cette stratégie textuelle indique que la narratrice ne se définit que par ce qui appartient à son intimité. Cela suggère une volonté de disparaître, ou du moins de « passer inaperçue » en se refermant « comme une huître ». Il me semble, alors, que l'usage de la forme négative est une manière d'évoquer l'invisibilité : en effet, la négation évoque la perte, la disparition et l'effacement – les « ne pas » suggèrent ce qui *n'existe(ra) pas*. Or, si cette négativité produit du sens, c'est donc qu'elle peut aussi être lue autrement : les « je ne suis pas », ou « je ne veux pas », invitent à réfléchir à ce qu'elle *est*, à chercher ce qu'elle ne montre pas pour concevoir le sens que porte cette invisibilité. C'est donc notamment dans cet usage de la négation qu'on peut saisir que le sacrifice corporel invisible est le dispositif d'expression de la colère pour la narratrice.

\*

Suivant le mécanisme du récit de vider, d'épurer, selon l'invisibilité qui le traverse, le viol collectif dont la narratrice a été victime semble aussi lui avoir *enlevé* quelque chose : « [La vie] m'a pris ce que j'avais à donner. Elle me l'a dérobé. Sans me le demander. Avec brutalité. » (T, p. 14) Ainsi, s'emplier, ou tout ramener vers l'intérieur, incarne une opposition, un moyen de construire une performance de l'invisibilité en réponse au viol : « Après avoir cherché en vain ce que pouvait m'apporter l'acte physique, je l'ai envisagé différemment. [...] J'ai constaté qu'il m'offrait des satisfactions. Ultérieurement, qu'il me réjouissait. Postérieurement, qu'il m'*emplissait*. » (T, p. 11, je souligne) Le geste sacrificiel de la

narratrice apparaît en effet comme une manière de reprendre ce qu'on lui a pris, dans l'invisibilité (parce fait à l'insu d'autrui et « consommé » dans la solitude) :

L'homme n'a aucun sens pour moi. Il m'apporte ce qu'il m'a volé. Il me rend ce qu'il ne m'a pas demandé. Il me donne ce que je sais lui soutirer. À mon tour, je prends sans rendre. À ma façon, je dérobe. Selon ma définition, j'exploite. J'asservis. Je soutire. Je retire. J'ôte. J'enlève, je prélève. Je ne partage pas. Je ne pense qu'à moi. (T, p. 63)

Elle cherche ainsi à *les vider* à leur tour pour combler le vide qu'ils ont créé en elle. Mais le contraire s'opère également dans le roman : les hommes qui l'ont violée l'ont *remplie*, au sens d'envahir, de s'introduire à l'intérieur d'elle sans son accord, pénétrée au sens sexuel du terme. En ce sens, la narratrice cherche à la fois à *se vider*, à expurger le traumatisme de l'intérieur de son corps : « À défaut de frapper à faire mal, je vide. J'épure. Au lieu d'abuser, je désabuse. » (T, p. 54) Pourtant, qu'il soit envisagé comme un geste qui vise à l'emplir ou à la vider, et malgré son caractère autodestructeur, le sacrifice corporel permet à la narratrice d'obtenir une forme d'agentivité, ce que suggère Leslie Heywood à propos de l'anorexie :

[This] position, like that of the anorexic's, is articulated through an "agency of negation" – a position where, deprived of all alternatives, a woman says, "I negate what you make me [a powerless woman]. I will show you I have power and agency by taking control of my body, the existence you say I do not own, by destroying it." The agency of negation is a willed destruction, a form of control that explains the anorexic's desperate need to "make out of your body your very own kingdom, where you are the tyrant, the absolute dictator (Bruch, *Golden Cage*, 65)<sup>177</sup>.

C'est bien ce qu'effectue la narratrice de *Trauma* : si le viol dérobe la victime du pouvoir qu'elle détient sur son corps, détruire ce dernier devient une façon de le regagner. Par conséquent, en reproduisant le geste de s'emplir de sperme, la narratrice se réapproprie la violence faite à son corps en le faisant elle-même, de manière détournée. Son acte sacrificiel correspond à un refus de ne pas être qu'une victime; il s'agit d'une posture de colère qui consiste à se poser en contre-pied de sa destruction par d'autres. Elle est désormais la seule qui détient le pouvoir de se détruire. Par ailleurs, cette agentivité négative fait aussi référence

---

<sup>177</sup> Leslie Heywood, *op. cit.*, p. 147.

à « [...] la logique occidentale qui fait du corps féminin l'autre négatif de l'esprit masculin valorisé. [...] C'est bien la femme qu'on associe au corps, qui *est* le corps, cette négativité pesante servant à empêcher l'accès à l'esprit ou à Dieu<sup>178</sup>. » Voilà ce que le viol réitère : en la violant, on rappelle que la narratrice, en tant que femme, n'est qu'un corps, un objet, un trou, elle n'est *rien*. Heywood rappelle que pour exister, les femmes doivent devenir esprit, c'est-à-dire « remplir » ce vide par des accomplissements dits « masculins ». Mais les femmes peuvent aussi remplir elles-mêmes ce corps, désigné comme une coquille vide. La narratrice de Duffau, pour contrer cette idée de « trou » et trouver une forme d'agentivité, s'emplit de la substance même qui l'a (re)désignée comme un antre à envahir, et rejoue symboliquement l'« accomplissement masculin ». Elle gagne en pouvoir, et en subjectivité, en faisant usage du sperme.

Dans cette optique, l'acte sexuel est indésirable, excepté s'il n'est pas utile à la narratrice, ce qui est comblé par le sacrifice corporel. Cette logique de destruction cherche d'ailleurs une forme de justice propre à la manifestation de la colère, tel que l'a explicité le premier chapitre de ce mémoire. Dans le cadre du récit, l'affect est dirigé vers ceux qui ont fait naître ce traumatisme, incarnations du pouvoir patriarcal qu'elle cherche à dénoncer, voire à désactiver par son sacrifice. L'atteinte corporelle de soi effectuée par cette femme est un acte revendicateur en ce qu'elle « joue » avec plusieurs éléments, notamment le sperme, l'acte sexuel et la masculinité, et que ce jeu constitue une reprise de pouvoir sur son corps, puis une manière de mettre à jour le pouvoir masculin dont elle a été victime. Dès lors, son usage incongru du sperme est un moyen d'exprimer sa colère.

En effet, il y a, tout au long du récit, un jeu qui concerne les frontières entre l'intérieur et l'extérieur, le vide et le plein. Ce jeu participe d'une profanation, celle définie dans les termes d'Agamben et évoquée au précédent chapitre, au sens où « profaner ne signifie pas seulement

---

<sup>178</sup> Barbara Havercroft. « Pour une rhétorique de l'agentivité : anorexie et autofiction dans *Petite* de Geneviève Brisac », dans Annette Hayward (éd.), *La rhétorique au féminin*, Québec: Éditions Nota bene, 2006, p. 401.

abolir et effacer les séparations, mais en faire un nouvel usage, jouer avec elles<sup>179</sup> ». Ainsi, la narratrice profane différents dispositifs de pouvoir pour « restitue[r] à l'usage commun les espaces qu'il[s] avai[en]t confisqués<sup>180</sup> ». Par ailleurs, la profanation est un processus qui vise effectivement à rétablir une utilisation commune de ce qui est considéré sacré. Si l'on peut concevoir, du moins dans notre culture occidentale, que le viol est la profanation d'un espace sacré, soit l'intérieur du corps sexué<sup>181</sup>, le sacrifice de la narratrice « correspon[d] à un usage (ou plutôt à une réutilisation) parfaitement incongru du sacré<sup>182</sup>. » Le « jeu » de la narratrice représente non seulement une reprise de pouvoir sur son corps, mais une désactivation des dispositifs du patriarcat mis en œuvre pendant son viol. L'acte sexuel, notamment, est rejoué par l'usage qu'en fait la narratrice : plutôt que d'en tirer plaisir, ou de l'effectuer pour la procréation, elle en fait usage dans un rituel alimentaire dont elle tire avantage pour elle-même, puisqu'il lui donne l'occasion de dire sa colère. La sacralisation du coït est dès lors déjouée, et la masculinité rendue futile. En effet, ce qui est propre au sexe masculin (le sperme), n'est plus « sacré », n'est plus utilisé dans un contexte qui ne sert pas les intérêts de la narratrice, qui en fait une utilisation « inadéquate », selon les modalités mises en place socialement. L'éjaculation n'est plus jouissance masculine, mais instrument qui permet à la narratrice de reprendre le pouvoir sur son corps, et exprimer sa colère.

Cela me permet justement d'en arriver au corps de la narratrice, corps qui est son outil sacrificiel. Effectivement, si le viol est fait sur le corps, qu'il est une *pénétration* de ce dernier en ce qu'il en dépasse les frontières, qu'il est invasion de son intérieur, c'est aussi au creux de ce corps que se niche la colère : « Je n'ai pas supporté d'être abusée. Cela a laissé dans mon corps des nerfs à vif. Cela a bousculé l'ordre qui régnait. Cela a métamorphosé celle que j'étais. » (T, p. 21) L'allusion à ses « nerfs à vif » fait référence à différentes émotions,

---

<sup>179</sup> Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 115.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 100-101.

<sup>181</sup> Katheryn Robson. « Spaces of violation : Refiguring Rape in Contemporary French Women's Fiction », *op. cit.*, p. 57.

<sup>182</sup> Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 98.

notamment au fait qu'elle a été bouleversée, transformée, traumatisée, en somme. Toutefois, la construction des phrases, dans leur rythme et leurs répétitions, donne à penser qu'elle s'exprime comme si ses « nerfs » étaient surtout agités, tendus, irrités. La colère semble l'envahir toute entière et elle s'interroge sur cette « agitation » : « J'aimerais autopsier mon organisme. Je voudrais le disséquer à la recherche de ce qui met en branle mon agitation. Je pourrais lobotomiser. Agir en direct. Chercher la tumeur. Trouver la source. L'ôter. Puis vivre et me reposer. » (T, p. 24) Mais elle ne trouve pas, puisque cette colère est invisible. Elle n'est pas une maladie que la narratrice pourrait « enlever », ni quelque chose qui peut être « soigné » : « Aucun traitement, aucun soin n'a endormi la violence des actes. Aucun repos ni changement de décor n'a apaisé la torpeur installée dans mon ventre. Aucune volonté, si forte soit-elle devenue, n'a enseveli à jamais le démon qui est entré de force. » (T, p. 14) Je vois dans la torpeur mentionnée ici non pas un état d'engourdissement ou d'abattement qui l'empêcherait de « bouger », mais plutôt une manière de dire qu'elle est stoppée dans un état, que ce qui s'est installé dans son ventre est *une émotion* qui ne peut être dépassée. Il s'agit d'un *état* qu'elle vit avec tout son corps. L'affect, ou « le démon », se confine à l'intérieur d'elle, et elle ne peut l'apaiser; la colère est « [p]résente. Tenace. Nichée au creux [d'elle]. Enfouie sous [s]a peau. Ficelée à [s]es viscères. » (T, p. 51). C'est le geste, la performance qui lui permet de l'exprimer, le sacrifice corporel lui-même. Si le terme « colère » n'est pas écrit, il est possible de saisir que l'émotion s'est logée *en elle* et qu'elle la maintient dans un état d'esprit colérique.

De ce fait, tout ce qui *extérieur* à elle et, surtout, à son corps, lui fait défaut. Ce qui n'est pas *interne* à son corps est présenté comme un surplus, heurté lorsqu'il entre en contact avec les autres, notamment lors de relations sexuelles :

Je suis fragile. L'acte physique me laisse des contusions. Mon corps marque. Il bleuit rapidement. [...] Mes poignets et mes genoux sont les éternelles victimes de mes ébats. Ce sont parfois mes tibias. Ce sont parfois mes fesses. Ou encore mes épaules. Mes biceps. Mes chevilles. Mes coudes. Tout ce qui me dépasse. [...] Mon corps s'empli de traces. Ma peau se couvre de marques. [...] Emplie de confusion, je dois m'ordonner à nouveau. (T, p. 76-77)

À nouveau, l'écriture oscille entre l'intérieur et l'extérieur, le plein et le vide. Il semble que par l'entremise de cette alternance, on tente de cacher quelque chose. L'incertitude marque

certains passages, comme s'il fallait brouiller les cartes entre ce qui est blessure intérieure, psychique, et atteinte extérieure, lésions sur le corps de cette femme. Ici, les mentions faites à la surface du corps s'accumulent pour détourner notre regard de ce qui se passe à l'intérieur de ce corps. Or, l'effet est inverse : les multiples allusions à la surface corporelle tendent vers la surabondance, et, au fil des lignes, l'évocation de la souffrance corporelle oblige à questionner les raisons d'une telle narration. En effet, cela donne à penser qu'on ajoute des strates, des couches de blessures au corps de la narratrice pour cacher l'intérieur, comme si on voulait dissimuler les sentiments, effacer la psychologie. Ce qui nous incite à suggérer que si le corps est marqué, la colère, elle, reste intérieure, cachée; elle ne laisse pas de traces. Elle ne s'écrit pas, tout comme elle ne se voit pas; elle est une colère qui se *vit*, par la performance du sacrifice.

Dès lors, il faut faire disparaître cet extérieur, et, conséquemment, se tourner vers l'intérieur, créer un repli qui permet que la colère se vive par l'accomplissement de quelque chose, par une *performance* qui redéfinit aussi les frontières du corps de la narratrice. Cette opération prend la forme du sacrifice corporel, et rappelle alors la théorie de Dufourmantelle sur les femmes sacrificielles. Selon elle, celles-ci sont « territoire » :

La femme sacrificielle, c'est d'abord un corps de femme, interdit, convoité, un corps territoire qui devient autre qu'un corps, pur signifiant. Quand une femme est sacrifiée, c'est que son corps ne lui appartient plus ou ne lui a jamais appartenu, qu'il fait signe pour d'autres à sa place et pourtant... en retrait, en silence, derrière et à l'intérieur de ce corps, il y a une vie<sup>183</sup>.

La narratrice de *Trauma* utilise effectivement son corps pour dénoncer le viol, événement pour lequel elle cherche justice. Son corps devient cette coquille qui, par l'exécution du sacrifice, cherche à signifier quelque chose. Il n'est plus *corps féminin*, mais corps-sacrifice qui signifie également la colère contre *les viols* faits aux femmes. En effet, pour que s'effectue le sacrifice, les êtres doivent être sans ego, doivent s'effacer, car ils ne sont que des vecteurs, en quelque sorte, qui permettront que la justice soit rétablie : « L'être sacrificiel [...] ne s'appartient pas. [...] Est sacrificiel celui qui s'identifie à un acte, pas à un

---

<sup>183</sup> Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 74-75.

«je»<sup>184</sup>. » Tel est le cas de la narratrice, elle qui est anonyme et ne s'identifie qu'à son sacrifice : « Pas de nom. Pas de trace. Je n'ai pas de téléphone. Je n'existe pas. » (T, p. 71) Or, comme le souligne Dufourmantelle, il y a pourtant quelqu'un sous cette enveloppe, quelqu'un qui est en colère. Le corps est celui qui porte l'affect, il devient le signifiant qui *sent* la colère, au sens physique, intérieur, dans les entrailles de la narratrice. Cette femme devient pure colère. Le corps ne s'efface pas à proprement parler, puisqu'il se marque à l'extérieur, mais sa colère, elle, reste invisible, interne, est ressentie *dans* le corps, *par* lui, *par* le sacrifice, d'où l'importance de la notion de performance.

Alors, plutôt que de l'effacer, le geste sacrificiel construit la colère, et plus particulièrement, son langage. L'intériorité et l'isolement ne sont pas anodins ou inefficaces politiquement. Au contraire, si l'on revient à Dufourmantelle, il existe également des vies blanches, c'est-à-dire des actes qui relèvent du concept de sacrifice, mais qui n'ont pas nécessairement d'écho dans l'espace social<sup>185</sup>. Ces êtres sacrificiels cherchent pourtant eux aussi à rappeler ce qui n'a pas été nommé, à exiger réparation, mais « [c]e qui les anime est un chemin vers la dépossession de soi [...]»<sup>186</sup>. » C'est bien cette portée symbolique qui est à l'œuvre dans *Trauma* : « Car le sacrifice n'est pas toujours tragique, héroïque, spectaculaire. Il y a des sacrifices sans écho, des vies absentes d'elles-mêmes jusqu'à l'effacement. [...] Des vies blanches<sup>187</sup>. » Il s'agit d'un sacrifice sous forme de disparition, qui vise néanmoins à révéler, à surexposer, à exhumer. La narratrice, en l'effectuant, vient rappeler le trauma qu'elle a subi et qui, plus qu'oublié, n'est pas reconnu par les autres. Personne n'en a pris connaissance. Le geste sacrificiel qu'elle pose est, en ce sens, acte de résistance :

[I]a blancheur, c'est aussi ne pas exister pour soi, ou dans une mesure dérangeante, trop ou trop peu, mais pas « de la manière normale ». C'est incarner, malgré soi s'il le faut, une question brûlante, [...] et faire acte de

---

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>185</sup> Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 17-18.

<sup>186</sup> *Ibid.*

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 35.

révélateur; c'est tout à la fois disparaître subjectivement et devenir remarquable<sup>188</sup>.

Il s'agit de révéler ce que les autres autour d'elles ont trop longtemps tu, ou n'ont pas adressé. Ces femmes doivent faire un pas de côté, pour le dire avec Dufourmantelle, être en décalage de la vie pour adresser à l'autre *ce qui a eu lieu*. Elles souhaitent demeurer dans l'effacement, dans l'invisibilité pour ne pas risquer d'être encore oubliées, mais de ce fait, « elles nous accusent sans rien dire<sup>189</sup>. » Cette passivité en est une de la résistance, elle est une convocation qui est appel à autrui, qui, dans son silence, rappelle « qu'à un certain moment la possibilité de la parole a fait défaut<sup>190</sup> » et qu'il est à lui d'entendre ce silence, de comprendre ce que ces vies blanches dévoilent de la communauté, ici patriarcale.

Cette absence de parole est également exprimée dans l'écriture. Absent de tout dialogue, le récit évoque de plus le mutisme de la narratrice. Elle relate d'abord le viol en racontant les bruits produits les hommes lors de l'événement : « Ceux qui m'ont violée ne couinaient pas. Ils gueulaient. Ils braillaient. [...] Pour s'encourager. Pour se donner la force de se surpasser. Pour ne pas entendre l'impudeur. » (T, p. 115) Par opposition, la narratrice, elle, est amenée à se taire, à *invisibiliser* sa parole :

Je n'ai rien dit. Quand j'ai compris qu'il était trop tard, je me suis tue. Ma voix n'est plus sortie de ma gorge. Mes cordes vocales se sont coupées. Subitement j'ai été aphone. Je suis devenue muette. Je leur ai laissé mon regard pour interlocuteur. Je les ai laissés me regarder sans mot dire. Avec toute la haine que je jetais sur eux je les ai laissés dire. (T, p. 115-116)

Le silence, autant lors du viol que dans l'écriture, qui se lie à l'invisibilité tout au long du roman, est un appel à sa rage. La forme du récit apparaît alors comme une manière de *dire* sa colère, elle qui n'a pas su l'exprimer lors du viol. Son regard a suggéré sa « haine », écrit-elle, comme il le sera pendant le récit, dans l'écriture de Duffau, le regard comme celui qui dit la colère. Car si elle n'est pas écrite, la colère se montre, et elle *rend* à l'autre ce qui a lieu,

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 46-47.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 40.



ce qui permet réparation, individuellement mais aussi collectivement. Ainsi, bien qu'elle soit intérieure, qu'elle se manifeste sous un mode invisible par la performance, la colère est là, comme un fil qui compose la trame narrative du roman de Duffau.

### 3.2.3 La colère ritualisée

La colère se dégage également de la ritualisation. En effet, il est possible de saisir la colère en s'attachant à la dimension rituelle du sacrifice. La répétition s'additionne à l'invisibilité et, ensemble, ils définissent la colère, autant diégétique que formelle. Si rien ne doit excéder, que « tout » doit être invisible, c'est de son association avec la répétition que se dégage la colère; il y a, non seulement dans le concept même du sacrifice, mais dans le fait qu'il incarne une répétition de la violence subie, une force ontologique.

Le rituel constitue une répétition constante des mêmes actions — fabriquer, ingérer, digérer, consommer —, et une reproduction, voire une *imitation* du viol — s'ils sont « entrés de force en elle », elle fait aussi « entrer de force en elle » le sperme —. Ainsi, il remet en question ce qui est répété. En effet, la répétition donne une certaine densité à la réalité, comme si on y ajoutait à chaque fois une nouvelle couche. Dès lors, « la simple répétition de cette imitation fini[t] par déstabiliser la réalité<sup>191</sup> », ce que suggérait d'ailleurs Luce Irigaray dans son texte *Ce sexe qui n'en est pas un* : si les femmes reproduisent le patriarcat, elles visent avant tout à le remettre en question en *montrant* ce qu'il est, ce en quoi il consiste. En réactualisant son viol, mais de surcroît, en réitérant la même routine annuellement, la narratrice vise le bouleversement, recherche justice, une justice invisible elle aussi, certes, mais une justice individuelle du moins. Ainsi, le rituel corporel en tant que répétition est aussi une trace de la colère dans le roman. C'est donc non seulement la teneur des gestes qu'elle pose qui la connotent, mais le fait que ce soit répété, ritualisé.

---

<sup>191</sup> Peggy Phelan. « Avant-propos », dans Helena Reckitt (dir.), *Art et féminisme*, Paris : Phaidon, 2011, p. 40.

Car, autrement, pourquoi répéter? Pourquoi se donne-t-elle cette vocation de femme sacrificielle si c'est pour répéter une violence subie à son corps? Georges Didi-Huberman nous rappelle, résumant les idées de penseurs de la répétition<sup>192</sup>, que

[...] *la répétition n'est pas le retour de l'identique*, le même en tant que tel qui revient. La force et la grâce de la répétition, la nouveauté qu'elle apporte, c'est le retour en possibilité de ce qui a été. [...] Répéter une chose, c'est la rendre à nouveau possible<sup>193</sup>.

Il s'agirait donc de refuser la répétition du même, de chercher, dans ce retour, ce qu'il y a de différent et faire en sorte qu'ainsi, ce ne soit pas une répétition : « Il y a donc bien une puissance propre de la Différence qui est la répétition dans l'éternel retour. Et cette puissance s'exprime comme la colère décentrante de ce qui refuse la répétition du Même [...]»<sup>194</sup>. Répéter, dit Deleuze, est aussi rejeter la répétition, car répéter est forcément rendre différent. La narratrice s'adonne à une discipline obsessionnelle qui, en étant « décalée » de l'événement initial, le rend différent; elle rend à nouveau possible le viol pour refuser qu'il se répète, pour reprendre les mots d'Agamben, ce qui connote la colère.

Suivant ces idées, l'ordre et la routine imprègnent le récit, comme un leitmotiv formel et diégétique. Cela se traduit d'abord par la place qu'ils prennent dans la vie quotidienne de la narratrice. Elle se consacre à une discipline obsessionnelle, de laquelle, rappelons-le, rien ne doit excéder, et qui, ce faisant, est aussi composée de méthodes récurrentes, qui se déploient de la même manière chaque année. La femme a un calendrier très précis et des techniques spécifiques desquelles elle ne déroge pas : « Je suis maintenant très au point. J'ai mis en place toute une procédure. Chaque jour est utile. Chaque jour a son sens. [...] Je ne veux rien gâcher. Je suis bousculée à l'idée de perdre. Je ne veux plus rien perdre. » (T, p. 87) Elle tient

---

<sup>192</sup> « Qu'est-ce qu'une répétition ? Il y a dans la Modernité quatre grands penseurs de la répétition : Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger et Gilles Deleuze. » (Giorgio Agamben. « Le cinéma de Guy Debord », *Image et mémoire*, Paris : Hoëbeke, coll. « Art & Esthétique », 1995, p. 65 à 76.)

<sup>193</sup> Giorgio Agamben. « Le cinéma de Guy Debord », *op. cit.*

<sup>194</sup> Michaël Crevoisier. « L'amour et la colère dans Différence et répétition Remarques sur la métaphysique de la puissance », *Philosophique*, no 16, 2013, en ligne, <<http://philosophique.revues.org/832>>, consulté le 1er décembre 2017.

également un carnet où elle note ses recettes et les prélèvements qu'elle fait, de manière très méthodique : « Je range par ordre chronologique. Je note la date du prélèvement, suivie du prénom. [...] J'ajoute le premier goût ou la première odeur inspirée par le produit. Je note soigneusement toutes les adjonctions. Le type de cuisson. Les ustensiles utilisés. » (T, p. 111) Elle range aussi ses flacons dans des boîtes soigneusement classées, étiquetées. Les relations sexuelles sont également une sorte de routine pour elle, un ensemble de gestes répétitifs qui s'enchaînent : « On ahane. On couine. On chuchote des mots obscènes dans le creux d'une oreille sensible. On s'encourage. On accélère le ton qui accélère la progression physique. On va. On vient. On y revient. On cogne. On bouscule. On meurtrit. On en tire satisfaction. » (T, p. 113). Les exemples de ces manies et routines sont nombreux dans le texte, mais montrent tous combien le rituel est d'une importance capitale. Il a pour objectif de réordonner le corps de la narratrice, de redonner un sens à son traumatisme :

J'envisage. Je calcule. Je répète. Je me reprends. Je note. Je biffe. Je reprends. Je rature. Je réfléchis à tout. Ainsi, une quelconque tentative d'immixtion dans mon univers ne m'effraie guère. J'y suis préparée. Je peux parer. Je peux masquer. Je peux camoufler. En un clin d'œil je remplace. J'alterne. Je transforme. Je ne veux pas être surprise. Je suis déterminée. (T, p. 52)

Son rituel est préparé à un point tel que rien n'y déroge, rien ne déborde, rien ne peut entraver le sacrifice. Cette discipline machinale est ce qui lui permet de dénoncer la violence, et de ce fait, d'exprimer la colère : du viol est né le trauma, et de là, la nécessité de le mettre au jour par le sacrifice. L'obsession, la répétition maniaque devient l'expression d'une colère plutôt que le symptôme d'une pathologie.

En ce sens, la répétition traverse également l'écriture de Duffau. Plusieurs extraits du roman rapportés précédemment dans ce chapitre ont montré que la répétition ponctue l'écriture. L'auteure use des mêmes constructions syntaxiques, par exemple, et de la même structure pour chacun des chapitres également, parfois même pour chaque paragraphe. Son écriture est *ritualisée*, comme si à défaut de crier la colère, il fallait répéter. Cela crée un martèlement, et laisse entendre, par un rythme saccadé de surcroît, que la narratrice est en colère. Nul besoin d'épanchement; les phrases concises, mais répétitives permettent de comprendre la nature de son sentiment. La reprise des mêmes procédés d'écriture crée par ailleurs de l'accumulation, ce qui évoque aussi la colère de celle qui dit être « ferme » et

« définitive » (T, p. 54), densifie la réalité comme le veut la pensée d'Irigaray, évoquée ci-dessus. Les mécanismes de répétition sont comme un moteur, incarnent une machine qui effectue toujours le même mouvement, mais qui, ce faisant, donne à penser à la fois au changement, à un ébranlement ou une agitation qui cherche à signifier quelque chose. Si « [t]he tightly constructed sentences reiterate her self-containment and isolation [...] »<sup>195</sup>, comme le souligne Robson, il faut toutefois s'interroger sur les raisons de cette restriction, qui nous ramènent au viol, et dès lors, à la source de sa colère.

#### En conclusion

Martine Delvaux rappelle, dans *Nan Goldin. Guerrière et gorgone*, qu'une colère peut être sourde, qu'une colère qui ne crie pas n'est pas moins une colère. C'est ce que *Trauma* suggère : « l'agitation sourde » (T, p. 92) de la narratrice en est une qui s'assimile à son corps, par la performance du sacrifice. Si elle se déploie en deux dimensions, par son invisibilité et par sa ritualisation, la colère apparaît, dans le récit, comme un sentiment corporel, une rage intérieure qui se manifeste pour dénoncer une violence : « La douleur reprend corps dans mon organisme. Les chairs se souviennent. Mon ventre desquame. Je hurle en silence. *Je crie la rage qui me tient viscéralement.* » (T, p. 89-90, je souligne) Sa colère se tient au creux de ses entrailles, s'exprime par des mécanismes corporels invisibles, mais aussi rituels, ce que l'écriture de Duffau exprime à son tour. En effet, l'auteure ramène tout au corps, il est central. La performance corporelle de la narratrice est d'ailleurs rapportée dans tous ses sens : « Mon plaisir est intellectuel. [...] Mon plaisir est gustatif. [...] Mon plaisir est auditif. [...] Mon plaisir est olfactif. [...] Mon plaisir est musculaire. [...] Mon plaisir est sensitif. [...] Mon plaisir est viscéral. » (T, p. 26-27) C'est donc un plaisir qui a tout à voir avec les sens, mais surtout, avec le corps. Pour la narratrice, sa pratique est « viscérale », qui vient donc du plus profond de son être, un *besoin* essentiel à sa vie, « un grand chambardement à l'intérieur d'un corps rigide. Un bouleversement dans un corps bouleversé. » (T, p. 27) Sa colère se réfugie dans l'intime de son corps, dans son intériorité;

---

<sup>195</sup> Katheryn Robson. « Spaces of violation : Refiguring Rape in Contemporary French Women's Fiction », *op. cit.*, p. 65.

même ses règles permettent à son corps de « se vide[r] de son outrage. Il se nettoie des milliers de jours plus tard. Il s'épure chaque année. Il se souvient. Il commémore. » (T, p. 24)

Les mécanismes d'écriture de Duffau font donc surgir la colère. Celle-ci est invisible seulement parce que l'auteure travaille à ordonner la narration, que le texte cherche à domestiquer l'affect. Néanmoins, la colère est visible dans la mesure où nous, lectrices et lecteurs, la percevons. Je reviens d'ailleurs à Mavrikakis, qui suggérait de cesser de vouloir rationaliser le langage colérique, mais plutôt de voir comment il se manifeste tel quel, et non uniquement par la parole. Le langage colérique, dans *Trauma*, ne s'exprime effectivement pas par un discours, mais par un geste performatif. Il surgit dans les blancs, dans les non-dits, dans ce qui *évoque* la colère, soit le sacrifice corporel. Si la performance est langage et que le corps en est un dispositif, la performance du corps, soit le sacrifice, dit la colère de la narratrice de *Trauma*. C'est à travers ce geste, invisible mais rituel, que s'inscrit l'affect colérique dans le texte.

## CONCLUSION

*Every woman has a well-stocked arsenal of anger potentially useful against those oppressions, personal and institutional, which brought that anger into being. Focused with precision it can become a powerful source of energy serving progress and change.*

– Audre Lorde, « The Uses of Anger : Women Responding to Racism<sup>196</sup> »

La colère est une source d'énergie, nous dit Audre Lorde; elle est force, vigueur, puissance, et peut donc se constituer en une certaine forme de pouvoir. L'indignation est un *mouvement*, quelque chose qui appelle à des questionnements. Ainsi, l'expression de cette émotion est un enjeu politique, car elle peut ouvrir des espaces de discussion qui visent le changement. Elle serait effectivement nécessaire pour atteindre une forme d'équité, de justice. Mais qu'advient-il des sociétés dans lesquelles la colère n'est pas accessible aux femmes, qui, pourtant, ressentent cet affect? L'émotion colérique au féminin se révèle alors *autrement*, et pour la concevoir, il semble qu'il faille l'envisager dans sa teneur de phénomène et d'expérience vécue. C'est ce que suggère également Georges Didi-Huberman dans le texte « Où va donc la colère?<sup>197</sup> » :

Il reviendrait à une anthropologie politique de penser la colère à l'œuvre dans les gestes de soulèvements : de penser la puissance intrinsèque de son mouvement avant que de postuler son projet dans l'ordre des rapports de forces ou des questions de pouvoirs. Ne pourrait-on imaginer une phénoménologie des colères politiques?

---

<sup>196</sup> Audre Lorde, « The Uses of Anger: Women Responding to Racism », dans *Sister Outsider*, Berkeley, CA: Crossing Press, 2007 [1984].

<sup>197</sup> Georges Didi-Huberman. « Du bon usage de l'insurrection. Où va donc la colère? », *Le Monde Diplomatique*, en ligne, mai 2016, <[https://www.monde-diplomatique.fr/2016/05/DIDI\\_HUBERMAN/55440](https://www.monde-diplomatique.fr/2016/05/DIDI_HUBERMAN/55440)>, consulté le 12 décembre 2017.

Dans cet esprit, par la présente étude, j'ai voulu m'éloigner de la dynamique dialectique avec laquelle on appréhende habituellement cet affect. En effet, la colère est certainement alimentée par des mythes : des mythes sur son refoulement selon lesquels elle causerait des maladies lorsqu'inexprimée (ce qui est faux, car elle est plutôt une émotion qui implique plusieurs facteurs comme le contexte et la raison pour laquelle elle est née) — tout autant que sur son expression (elle est agression, violence, et l'exprimer aurait pour effet d'en diminuer l'intensité, ce qui est également faux, car plutôt que de la calmer, dire la colère consiste en l'alimenter<sup>198</sup>). Mais plutôt que de reconduire ces lieux communs, j'ai voulu tenter de débusquer la performance de cette émotion dans des œuvres littéraires, les manières dont elle s'exprime et les circonstances dans lesquelles elle apparaît, afin d'en dégager la complexité. Cela m'a donné l'occasion de confirmer que la colère est certainement une émotion politique et genrée. L'étude de *La Démangeaison* et de *Trauma* m'a effectivement permis de procéder à une analyse de la manière dont la colère des femmes, dans les œuvres littéraires, s'assimile à une performance corporelle. Plus largement, j'ai réfléchi à la façon dont peut se construire une esthétique de la colère. Ainsi, il a été possible d'étayer qu'une colère domestiquée, et dès lors opprimée, peut devenir pouvoir lorsqu'elle en vient à s'exprimer par le corps. Les expériences corporelles singulières et significatives des deux narratrices inscrivent la colère dans les textes; ces techniques de soi, qui prennent la forme d'une résistance, sont, par le fait même, les moyens d'expression de la colère. C'est en ce sens que le féminisme de la corporalité permet de penser le corps des femmes, ici envisagé comme outil d'émancipation et non seulement objet de domestication. Si, comme le veut l'adage féministe, le privé est politique, ce que l'on a de plus intime et de personnel, c'est-à-dire le corps, est un outil, un instrument de revendications politiques pour les femmes. Les romans étudiés s'attachent également à la pensée de Foucault qui veut que les actions posées sur et avec le corps permettent de faire advenir d'autres possibilités qui participent à la construction de la subjectivité, malgré qu'elle se constitue dans une structure de pouvoir oppressive.

En effet, dans les deux romans, les personnages féminins ressentent de la colère parce que leur corps est contenu, contrôlé, *domestiqué*. Or, leurs présumés « symptômes »

---

<sup>198</sup> Voir Carol Tavris, *op. cit.*

permettent de contrôler le contrôle, de le rejouer, voire de l'ironiser, en l'investissant de colère. C'est en utilisant leurs corps comme contre-dispositifs, en les profanant, qu'elles arrivent à exprimer leur colère. Cette performance de la colère permet aux personnages de retrouver la maîtrise sur leurs corps, et de dévoiler les enjeux politiques qui les habitent; cette profanation du corps féminin par la femme elle-même signifie une recherche de justice, qui s'exprime par la colère dans le corps des narratrices tout autant que dans le corps de leur texte.

Dans *La Démangeaison*, il s'agit, pour la narratrice qui souffre d'une maladie de peau, de performer la monstration par l'entremise de stratégies narratives et textuelles liées à l'excès. Rendre le corps abject visible est, ici, une manière de renverser le pouvoir normatif qui *domestique* ce même corps, le cachant et l'enfermant pour rendre invisible le psoriasis. En constatant que le geste de grattement est performatif, et que cet acharnement à marquer sa peau est une reprise de pouvoir par la narratrice, il a été possible de constater que la performance peut être envisagée comme concomitante à celle de sa colère. Dans *Trauma*, la colère s'inscrit par le rituel sacrificiel de la narratrice. Le rituel qu'elle accomplit année après année, et qui consiste en l'ingestion de recettes composées avec le sperme de ses amants, s'avère un instrument de revendication et le moyen d'exprimer sa colère. Bien que le sacrifice soit caché et opéré dans l'invisibilité, la colère de la narratrice, elle, ne reste pas lettre morte.

De fait, dans les deux œuvres, le corps transgresse la dimension sacrée des corps féminins, présentée en introduction et définie, notamment pour se libérer. Et il s'agit bien de *transgression*, du geste qui consiste à dépasser les frontières sociales qui font du corps des femmes non seulement un *objet*, mais un *objet sacré*. En ce sens, lui faire violence constitue une transgression, mais une transgression qui a pour objectif une révolte, l'expression de la colère. En effet, les gestes violents, posés sur elles-mêmes par les narratrices, prennent leur source dans cet affect, et n'auraient pas lieu sans lui. La douleur qu'elles s'infligent est le moyen d'une subjectivation.

Selon la philosophe Sara Ahmed, la colère des femmes est une lecture de la douleur, en ce sens que cette émotion est une *traduction* de la douleur qu'elles vivent ou ont vécu. La



colère peut donc être une manière d'être *corporellement* dans le monde; c'est une émotion physique qui invite les femmes à changer ce monde dans lequel elles vivent :

If anger energizes feminist subjects, it also requires those subjects to « read » and « move » from anger into a different bodily world. If anger pricks our skin, if it makes us shudder, sweat and tremble, then it might just shudder us into new ways of being; it might just enable us to inhabit a different kind of skin, even if that skin remains marked or scarred by that which we are against<sup>199</sup>.

Ahmed avance que la colère est une réponse à cette douleur, une manière d'indiquer que quelque chose doit être fait pour l'éliminer ou pour que la situation change : « [b]eing against something is also being for something, but something that has yet to be articulated or is not yet. [...] Feminism, as a response to pain and as a form of anger directed against pain, is determined then on acts of translation that are moving<sup>200</sup>. » La colère est en quelque sorte une ouverture, un appel au futur pour qu'un sujet puisse *devenir*. Dans le même esprit que Peter Lyman, Sara Ahmed suggère que les émotions devraient alors cesser d'être comprises comme irrationnelles pour, au contraire, être pensées comme des formes politiques, des « pensées corporelles<sup>201</sup> » rationnelles, bien qu'émotionnelles.

Suivant les idées d'Ahmed, il me semble que l'écriture du corps est un lieu privilégié pour dire la colère des femmes; il leur faut « occuper » la littérature comme un espace où peut se dire cette émotion. C'est ce que les auteures de *La Démangeaison* et de *Trauma* invitent à penser : la colère est un moteur de l'écriture, et le corps en colère investit les œuvres. Si, « [c]e qui donna le jour à notre littérature fut un jour de colère<sup>202</sup> », la littérature des femmes devrait en endosser pleinement la vocation. C'est en ce sens que Catherine Mavrikakis exhorte la littérature à devenir cri, à « [...] accueillir et [...] écouter

---

<sup>199</sup> Sara Ahmed. « Feminist Attachments », *The Cultural Politics of Emotions*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2004, p. 175.

<sup>200</sup> Sara Ahmed, « Feminist Attachments », *op. cit.*, p. 175.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>202</sup> Jean-Pierre Martin et Martine Boyer-Wienmann (dir.), *op. cit.*, p. 56.

l'aboiement<sup>203</sup> » qu'est la colère. Dans son étude du travail de Diamanda Galàs, Mavrikakis invite à une littérature tragique, qui ferait appel à cette part « hystérique » du féminin. « Réinventer une littérature de l'extrême<sup>204</sup> » permettrait d'accorder au corps excessif, démesuré, une place dans les livres. « Chez Galas, nous dit-elle, le féminin s'affirme dans une connaissance intime de la douleur, de la colère ou de l'émotion. Il ne saurait y avoir de féminisme ou même plus largement d'humanisme ou d'humanité sans hystérie, sans ce féminin de la démesure, dionysiaque, si proche des bacchantes<sup>205</sup>. » Benoîte Groult, citée en exergue de ce mémoire, suggérait aussi aux femmes de crier, crier la colère qui s'est logée en elles. C'est ce qu'expriment les romans analysés ici : la violence des expériences corporelles est parallèle à la violence avec laquelle elles sont appelées à réprimer l'affect colérique, raison pour laquelle la douleur reste la seule manière, pour les femmes, de l'exprimer. Or, au lieu que cette émotion se traduise dans la douleur, il faudrait donner aux femmes, dans la littérature comme dans la vie, la possibilité de s'affranchir en libérant leurs cris de colère.

---

<sup>203</sup> Catherine Mavrikakis. « De la colère dans la littérature contemporaine des femmes. Quelques irritations, *op. cit.*

<sup>204</sup> *Ibid.*

<sup>205</sup> Catherine Mavrikakis. *Diamanda Galàs : Guerrière et gorgone*, Montréal : Héliotrope, 2014, p. 22.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

Duffau, Hélène, *Trauma*, Paris : Gallimard, 2000.

Nobécourt, Lorette, *La Démangeaison*, Paris : Sortilèges, 1994.

### Sélection d'articles sur le corpus étudié

#### I. Sur *La Démangeaison*

Borgomano, Madeleine, « Ouvrir Hortense ou l'écorchée vive : *Horsita* de Lorette Nobécourt » dans Nathalie Morello et Catherine Rodgers (dir.), *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix?*, Amsterdam : Rodopi, 2002.

Ledoux-Beaugrand, Evelyne, « Écriture Épidermique. Symptomatologie de la filiation dans *La Démangeaison* de Lorette Nobécourt », *Équinoxes*, n° 4, 2004, en ligne, <[https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%204/eqx4\\_Ledoux.htm](https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%204/eqx4_Ledoux.htm)>, consulté le 27 juillet 2017.

Morello, Nathalie, « *La Démangeaison* et *La Conversation* de Lorette Nobécourt : Quand "le parler chair" devient révolte... féministe? », dans *Romance Studies*, vol. 20, n° 1, 2002, p. 65-76.

Robson, Katheryn, « L'écriture de peau : the Body as witness in Lorette Nobécourt's *La Démangeaison* », dans *Nottingham French Studies*, vol. 45, n° 3, 2006, p. 66-77.

#### II. Sur *Trauma*

Robson, Katheryn, « Spaces of violation: Refiguring Rape in Contemporary French Women's Fiction », *Romance Studies*, vol. 25, no 1, 2007, p. 63.

### Corpus théorique

Agamben, Giorgio, « Le cinéma de Guy Debord », *Image et mémoire*, Paris : Hoëbeke, coll. « Art & Esthétique », 1995, p. 65 à 76.

———, *Profanations*, Paris : Payot & Rivages, 2006 [2005].

———, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris : Payot & Rivages, 2014.

Ahmed, Sara et Stacey, Jackie (dir.), *Thinking Through the Skin*, Londres et New York: Routledge, 2001.

Ahmed, Sara, « Feminist Attachments », *The Cultural Politics of Emotions*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004, p. 169–189.

Anzieu, Didier, *Le Moi-peau*, Paris : Dunod, 1995.

Butler, Judith, *Défaire le genre*, Paris : Éditions Amsterdam, 2012 [2006].

———, *Ces corps qui comptent : De la matérialité et des limites discursives du sexe*, Paris : Éditions Amsterdam, 2009.

———, *Le pouvoir des mots : politique du performatif*, Paris : Éditions Amsterdam, 2008 [2004].

Cataldi, Sue, *Emotion, Depth and Flesh: A study of Sensitive Space. Reflections on Merleau-Ponty's Philosophy of Embodiment*, New York: State University of New York Press, 1993.

Connor, Steven, « Mortification », dans *Thinking Through The Skin*, Sara Ahmed et Jackie Stacey (dir.), Londres et New York: Routledge, 2001, p.

———, *The Book of Skin*, New York: Cornell University Press, 2004.

Deleuze, Gilles, *Différence et Répétition*, Paris : Presse Universitaire de France, 2008 [1968].

Delvaux, Martine, *Femmes psychiatisées, femmes rebelles. De l'étude de cas à la narration autobiographique*, Le Plessis-Robinson : Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998.

———, *Nan Goldin : guerrière et gorgone*, Montréal : Hélio trope, 2014.

Détrez, Christine, *La construction sociale du corps*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points : essais », 2002.

Didi-Huberman, Georges, « Du bon usage de l'insurrection. Où va donc la colère? », *Le Monde Diplomatique*, en ligne, mai 2016, <[https://www.monde-diplomatique.fr/2016/05/DIDI\\_HUBERMAN/55440](https://www.monde-diplomatique.fr/2016/05/DIDI_HUBERMAN/55440)>, consulté le 12 décembre 2017.

Dorlin, Elsa, *La matrice de la race : généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*, Paris : La Découverte, 2006.

Douglas, Mary, *De la souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris : La Découverte, 2001 [1967].

Dufourmantelle, Anne, *La femme et le sacrifice. D'Antigone à la femme d'à côté*, Paris : Denoël, 2007.

Foucault, Michel, *Naissance de la clinique*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2009 [1963].

Foucault, Michel, « Les techniques de soi », *Dits et écrits, 1954-1988*, t. II, 1976-1988, Paris : Gallimard, 2001 [1988], p. 1602-1632.

Gagnon, Éric, *Éclats. Figures de la colère*, Montréal : Liber, 2011.

Gardey, Delphine et Ilana Löwy (dir.), *L'invention du naturel : les sciences et la fabrication du féminin et du masculin*, Paris : Éditions des Archives contemporaines, 2002 [2000].

Grosz, Elizabeth, *Volatile Bodies : Toward a corporeal feminism*, Bloomington: Indiana University Press, 1994.

———, « Le corps et les connaissances. Le féminisme et la crise de la raison », *Sociologie et sociétés*, volume 24, numéro 1, printemps 1992, p. 54. L'auteure souligne.

Gibeau, Ariane. « Colères de femmes noires et excès narratifs dans *Passing* de Nella Larsen, *Sula* de Toni Morrison et *Push* de Sapphire », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 135 p.

Girard, Didier et Pollock, Jonathan (dir.), *Invectives. Quand le corps reprend la parole*, Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, coll. « Études », 2006.

Gordon-Marcoux, Karine, « L'emprise maternelle ou l'absence de frontières dans *Paradis, clef en main* de Nelly Arcan, *Insecte* de Claire Castillon et *Crève, maman!* de Mô Singh », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2012, 139 p.

Harris, William V, « The Rage of Women », dans Susanna Morton Bruand et Glenn W. Most (dir.), *Ancient Anger : Perspectives from Homer to Galen*, New York: Cambridge University Press, 2003, p. 121-143.

Havercroft, Barbara, « Pour une rhétorique de l'agentivité : anorexie et autofiction dans *Petite* de Geneviève Brisac », dans Annette Hayward (ed.), *La rhétorique au féminin*, Québec : Éditions Nota bene, 2006, pp.401-420.

Heywood, Leslie, *Dedication to Hunger: The Anorexic Aesthetic in Modern Culture*, Los Angeles: University of California Press, 1996.

Jordan, Shirley Ann, « The Writing of Lorette Nobécourt: Body Matter(s) and Narrative Acts » dans *Contemporary French Women's Writing: Women's writing, Women's voices, Women's lives*, Berne: Peter Lang, 2004.

Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris : Éditions du Seuil, 1980.

Le Breton, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2000 [1990].

———, *La Peau et la Trace*, Paris : Métallié, coll. « Traversées », 2003.

———, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012 [1990].

Loraux, Nicole, *La voix endeuillée : essai sur la tragédie grecque*, Paris : Gallimard, 1999.

———, *Les mères en deuil*, Paris : Éditions du Seuil, 1990.

Lyman, Peter, « The Domestication of Anger: The Use and Abuse of Anger in Politics » dans *European Journal of Social Theory*, vol. 7, London: Sage publications, 2004, p. 133–147.

Martin, Jean-Pierre (dir.) et Boyer-Wienmann, Martine, *Colères d'écrivains*, Nantes : Cécile Defaut, 2009.

Marzano, Michela, *La philosophie du corps*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2013 [2007].

Mavrikakis, Catherine, « De la colère dans la littérature contemporaine des femmes. Quelques irritations », *Salon double, observatoire de la littérature contemporaine*, en ligne, 2010, <<http://salondouble.contemporain.info/de-la-colere-dans-la-litterature-des-femmes-conference-de-catherine-mavrikakis>>, consulté le 31 juillet 2017.

———, *Diamanda Galàs : Guerrière et gorgone*, Montréal : Hélio trope, 2014.

———, « Le travail de la colère », *Françoise Stéréo*, mars 2015, en ligne, <<http://francoisestereo.com/le-travail-de-la-colere/>>, consulté le 30 juillet 2017.

Pachet, Pierre (dir.), *La colère. Instrument des puissants, arme des faibles*, Paris : Éditions Autrement, 1997.

Pelletier, Laurence, « Topographie du féminin : technologies du corps dans *Dead Ringers* de David Cronenberg et *Dans ma peau* de Marina de Van », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2014, 103 p.

Phelan, Peggy, *Unmarked. The politics of performance*, London: Psychology Press, 1993.

———, « Avant-propos », dans Reckitt, Helena (dir.), *Art et féminisme*, Paris : Phaidon, 2011.

Rye, Gill et Worton, Michael (dir.), *Women's Writing in Contemporary France: New Writers, New Literatures in the 1990s*, Manchester: Manchester University Press, 2002.

Showalter, Elaine, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, New York: Pantheon Books, 1985.

Sloterdijk, Peter, *Colère et temps, essai politico-psychologique*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris : Hachette, 2007.

Sontag, Susan, *La maladie comme métaphore*, Paris : Éditions du Seuil, 1979.

Spelman, Elizabeth, « Anger and Insubordination », dans Ann Garry et Marilyn Pearsall (dir.), *Women, Knowledge, and Reality. Explorations in feminist philosophy*, Boston: Unwin Hyman, 1989, p. 263-273.

Tavris, Carol, *Anger: The Misunderstood Emotion*, New York: Simon & Schuster, 1982.