

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

QUAND LA FILLE S'INVITE CHEZ LES BOYS : RÉAPPROPRIATION DU
DISCOURS VIRIL DANS *BOYS, BOYS, BOYS* DE JOY SORMAN

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ANNIE GAUDET

FÉVRIER 2019

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

Je tenais tout d'abord à remercier Lori Saint-Martin pour toutes ces rencontres chaleureuses qui m'ont permis de transcender mes conceptions de la littérature et du féminisme. Sans ses précieux conseils, sa disponibilité et sa grande rigueur intellectuelle, ce mémoire n'aurait pas été aussi réfléchi.

Merci à Audrey, ma précieuse amie, pour toutes ces matinées où, beaucoup trop tôt, nous discutons de nos chapitres, de nos angoisses et de nos réussites.

Merci à mes parents d'avoir toujours eu foi en moi et en la littérature. Quand tout est une question de mots, vous aurez toujours choisi les bons pour me guider.

Merci à Alain-Frédéric d'avoir compris la solitude de l'écriture. Son amour et ses encouragements auront été les vecteurs de ce mémoire.

Un merci spécial à ma grand-mère avec qui j'échange sur la littérature depuis que je suis toute petite. Sans le savoir, elle aura permis que naisse ce mémoire.

Je tiens finalement à remercier Virginie, Stéphanie et Audrey pour toutes ces soirées de rire et de bonheur. Ce sont elles qui auront permis que s'installent dans l'écriture la douceur et le plaisir.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I CHAMPS THÉORIQUES	9
1.1 La construction sociale du genre.....	10
1.1.1 Le mythe de la Femme.....	10
1.1.2 Du « sexe précède le genre » au « genre précède le sexe » : évolution de la pensée féministe.....	11
1.1.3 Rien que du genre.....	13
1.2 Masculinité et virilité	15
1.2.1 La masculinité hégémonique.....	16
1.2.2 La virilité	18
1.2.3 Les masculinités	19
1.2.4 La masculinité sans homme	20
1.3 L'agentivité	22
1.3.1 L'agentivité dans les théories féministes.....	22
1.4 La narratologie	25
1.4.1 Quelques concepts de base en narratologie.....	25
1.4.2 La narratologie féministe.....	30
1.4.3 La critique féministe de Bakhtine	31
CHAPITRE II DICHOTOMIE, BINARITÉ, DÉDOUBLEMENT : LE GENRE ET LA VOIX	34
2.1 Le genre en deux temps : imposition et remise en cause	34
2.1.1 La construction du genre normatif : imposition de la féminité	35
2.1.2 La remise en cause du genre : prise de conscience et choix.....	39
2.2 L'éclatement de la narration : « Je n'existe pas »	48
2.3 La parole intérieure persuasive	57
2.4 L'agentivité et le sujet discursif.....	60
2.5 Vers un discours viril	64

CHAPITRE III DISCOURS VIRIL ET UNIVERSALISME	65
3.1 Définition du « discours viril »	66
3.2 Le paradoxe du discours viril.....	69
3.2.1 La dénégalion du féminin.....	70
3.2.2 L'apprentissage du discours viril	85
3.3 Les limites de l'universalisme	97
CONCLUSION.....	103
BIBLIOGRAPHIE.....	113

RÉSUMÉ

Le présent mémoire s'intéresse aux liens entre le genre et la voix dans le récit *Boys, boys, boys* de Joy Sorman. L'objectif est d'analyser le déplacement qu'effectue la protagoniste du genre féminin au genre viril et les répercussions de ce changement sur la voix narrative. Alors que le genre a souvent été pensé en relation avec le corps sexué, il est davantage lié à la parole, dans ce récit, d'où son originalité : il défait la correspondance entre sexe et genre sans passer par la modification du corps (déguisements, travestissements et opérations chirurgicales n'y sont pas mis en scène). Il s'agit donc de voir comment l'usage que fait la narratrice de la parole en général, et du discours viril en particulier, participe à la fois d'un rejet de la féminité socialement imposée, de la recherche d'une nouvelle identité de genre et d'une tentative de questionner la binarité masculin/féminin.

Notre travail s'appuie principalement sur une approche féministe et narratologique du texte littéraire en plus de recourir aux théories de l'agentivité et de la masculinité. Dans un premier chapitre, nous convoquons des théoriciens de ces quatre sous-champs différents afin de rendre compte des concepts et des pratiques qui s'entrecroisent dans le récit. Fortes de cette base théorique, nous étudions, dans le deuxième chapitre, l'articulation du genre et de la voix dans le récit *Boys, boys, boys*. Nous démontrons que le genre se manifeste à la fois comme un discours autoritaire qui hiérarchise les individus entre eux et comme un choix émancipateur à la base d'une parole autonome. Enfin, le troisième chapitre porte sur le discours viril tenu par les garçons et par la protagoniste. En nous basant sur la définition de la virilité donnée dans le récit, nous constatons que le discours viril fait l'objet d'un paradoxe : prononcé par les garçons, il est basé sur l'idée de la dénégarion du féminin alors qu'il est associé à l'idée d'apprentissage lorsqu'il est employé par la protagoniste.

Mots-clés : Bakhtine, *Boys, boys, boys*, discours, féminité, genre, Joy Sorman, Judith Butler, narratologie, virilité.

INTRODUCTION

Sur le boulevard de Belleville des filles se battent, avec la même violence que les garçons, parce qu'elles n'ont pas plus d'humanité, pas plus de tendresse, pas plus de compassion; on leur a juste appris à porter des robes et à faire des tartes aux pommes.

Joy Sorman

Le genre est un apprentissage. Tel est le constat qui, inspiré de la célèbre phrase de Simone de Beauvoir – « on ne naît pas femme : on le devient » (Beauvoir, 1986, p. 13) – sous-tend le récit *Boys, boys, boys* de Joy Sorman paru en 2005. L'analogie qui lie le sexe au genre féminin ou masculin n'est pas naturelle : ce n'est pas en raison d'une essence que les filles ont « appris à porter des robes et à faire des tartes aux pommes ». Au contraire, comme le révèle la citation de Joy Sorman placée en exergue, ces comportements leur ont été enseignés à partir de leur assignation sociale. Le masculin et le féminin sont des constructions sociales ayant pour but de normaliser les individus en deux catégories et d'assurer à la première une supériorité sur la seconde.

Les recherches en études féministes ont mis en lumière le caractère construit du système sexe/genre (Rubin, 2002 [1975]). Auparavant associé à la nature, le sexe biologique était déterminant du genre : un corps de sexe féminin, par exemple, était automatiquement un gage de féminité. Le problème avec ce raisonnement réside dans le fait qu'il naturalise les différences entre les sexes (à l'origine de l'oppression des femmes) en prétendant qu'elles proviennent d'une donnée biologique, alors que les théoriciennes féministes ont démontré qu'elles sont le résultat d'un conditionnement social. De fait, comme le sexe participe à ancrer les oppressions sociales en distinguant les dominants des dominées, celui-ci est davantage une construction sociale qu'un

invariant biologique (Delphy, 2013 [2001]). Dans cette logique, il apparaît que le genre construit le sexe; antérieur à ce dernier, le genre produit le féminin et le masculin et tente ensuite de les normaliser (Butler, 2016 [2004]). C'est ce concept de genre, à l'œuvre dans le récit *Boys, boys, boys* de Joy Sorman, que nous tenterons de cerner.

Auteure française née en 1973, Joy Sorman a écrit une dizaine de livres sur des sujets fort différents et a reçu le prix de Flore en 2005 pour *Boys, boys, boys*. Premier roman, celui-ci est d'abord publié aux Éditions Gallimard dans la collection « Blanche » et ensuite édité dans la collection « Folio ». Avec le récit collectif *14 femmes* auquel a collaboré Sorman, il est son unique livre féministe. Davantage un récit qu'un roman, *Boys, boys, boys* est un livre difficilement catégorisable qui a très peu été commenté, que ce soit par les universitaires ou par les critiques littéraires. Écrit parfois à la première personne, parfois à la troisième personne du singulier, ce récit comporte des similitudes avec la vie de l'auteure. Bien qu'il apparaisse autofictionnel, il nous est impossible de le classer dans cette catégorie. La protagoniste, n'ayant pas de nom et très peu de caractéristiques spécifiques, ne peut pas être assimilée à l'auteure elle-même. Bref, notre but ici n'est pas de rapprocher l'auteure de son personnage, mais de rendre compte de la complexité intrinsèque de ce texte littéraire et du questionnement sur le genre dont est porteuse la protagoniste.

Boys, boys, boys met en scène une trentenaire qui décide de changer de « camp » (Sorman, 2007, p. 11) en passant de celui des filles à celui des garçons. Assignée au genre féminin en raison de son sexe féminin, la protagoniste évolue dans une société basée sur le déterminisme biologique et constate que les filles et les garçons n'y grandissent pas sur un pied d'égalité. « Femme » (Sorman, 2007, p. 18), « fille » (p. 12), « nana » (p. 41), la protagoniste a une identité de genre qui la place dans le camp des dominées. Cette prise de conscience l'amène à souhaiter prendre place dans le camp des garçons. Délaissant ses amies, auxquelles elle reproche l'oisiveté et la passivité « féminine », elle décide de se lier d'amitié avec un groupe de garçons : « son

plan, elle les aborde dans un couloir, se présente : nom, âge, milieu social, vote, sexualité, intentions = décontamination de la *girly attitude*, apprentissage de la virilité faite femme » (Sorman, 2007, p. 18). Acceptée parmi eux, la voilà engagée dans un processus de « décontamination de la *girly attitude* », c'est-à-dire dans un processus d'« apprentissage ». Alors que la protagoniste a toujours *appris* à correspondre à son genre féminin, elle s'inscrit dès son changement de camp dans un apprentissage différent : elle désire s'approprier les codes de la *virilité*.

Puisque le genre est déterminé par la réitération de normes régulatrices (Butler, 2005 [1990]), il a souvent été pensé en relation avec le corps sexué, sur lequel s'inscrivent en tout premier lieu ces normes. Pourtant, dans le récit de Sorman, il n'est pas question de costumes, de déguisements, de travestissements ou d'opérations chirurgicales, comme on en use dans les changements de sexe. Dans ce contexte, comment le récit défait-il la correspondance entre le genre et le sexe (entre femmes et féminité, entre hommes et virilité) sans passer par la modification du corps ? Nous verrons que l'agentivité (Gardiner, 1995) de la protagoniste (ici, sa capacité à transiter d'un camp à l'autre) ne passe pas par le corps : ce n'est pas par lui que s'opère la transgression, mais par la parole, par la voix. Dans cette entreprise de « décontamination de la *girly attitude* », la protagoniste s'inscrit dans le camp des hommes non pas par la force de ses poings, mais par la parole : ce sont les codes du *discours viril* que la protagoniste devra apprendre.

Notre mémoire s'articulera donc autour de l'hypothèse suivante : l'usage que fait la protagoniste de la parole en général, et du discours viril en particulier, participe à la fois d'un rejet de la féminité socialement imposée, de la recherche d'une nouvelle identité de genre et d'une tentative de questionner la binarité masculin/féminin. Alors que nous pourrions croire que le discours viril réfléchit sur l'ontologie du masculin, c'est-à-dire sur ce qu'est intrinsèquement un homme, Sorman le définit plutôt comme une manière de s'exprimer que possèdent les hommes dans la sphère publique. Selon

elle, le discours viril a pour principale caractéristique qu'il n'a pas besoin d'un individu masculin pour s'énoncer.

L'originalité de ce récit réside donc dans cet emploi inédit de la virilité et plus particulièrement du discours viril. Dissocier la virilité de la masculinité est d'après nous un tour de force, puisque la plupart des essais sur la masculinité auxquels nous ferons référence confirment que, lorsque la virilité n'est pas le synonyme exact de la masculinité, elle semble être au moins la caractéristique par excellence de l'homme. Intouchable, elle est au cœur de l'identité masculine. Ainsi, en cessant de se rapporter aux codes de la féminité pour tenter d'investir non pas ceux de la masculinité, mais de la virilité, la protagoniste révèle les relations arbitraires entre sexe féminin et genre féminin d'une part et entre masculinité et virilité d'autre part.

Très peu étudié¹, *Boys, boys, boys* se révèle un objet d'étude riche pour les théories du genre comme pour la littérature en raison de la particularité de cette voix narrative qui, en choisissant d'investir le discours viril, met en relief les deux pôles du genre, et tente, par le fait même, de résister à leur construction binaire.

Boys, boys, boys se divise en plusieurs chapitres éclatés. Puisqu'ils ne sont ni numérotés ni titrés et que les événements ne respectent pas toujours une temporalité linéaire, nous avons réalisé notre propre découpage de l'œuvre. Nous avons identifié trois principaux « moments » dans le récit : la prise de conscience de la protagoniste, son changement de camp et les répercussions de ce déplacement dans son couple hétérosexuel. Puisque le premier et le second moment traitent du genre et de l'identité de genre, nous avons concentré notre analyse sur ceux-ci. Dès lors, nos chapitres auront pour fil conducteur la voix narrative qui, dans le récit, devient vectrice du genre.

¹ Dans sa thèse « (Ré)inventer le couple : Poétique, défis et stratégies discursives de la littérature féminine contemporaine française et francophone » produite à l'Université de Warwick, Virginie Lauzon étudie, entre autres, *Boys, boys, boys*. Écrite en 2012, cette thèse n'a jamais été publiée. Elle demeure à ce jour non disponible.

Notre approche méthodologique s'inspire de quatre champs théoriques distincts : en nous appuyant principalement sur une approche féministe et narratologique du texte littéraire, nous recourons aussi aux théories de l'agentivité et de la masculinité. En raison des multiples ancrages théoriques convoqués indirectement, mais clairement, dans le récit, il nous est impossible de pratiquer une analyse de l'œuvre de Sorman sans avoir établi au préalable l'ensemble de cette base théorique. Puisque le dire et la manière de dire sont inséparables dans le récit, le défi de notre travail est de séparer, aux fins de l'analyse, ce qui est constamment lié.

Pour ce faire, le premier chapitre entièrement théorique convoquera des théoriciens de sous-champs différents. Nous nous concentrerons d'abord sur la notion de genre comme construction en nous rapportant principalement aux théories féministes de Simone de Beauvoir, Colette Guillaumin, Christine Delphy et Judith Butler, qui, de diverses manières, repensent l'opposition masculin/féminin et le couple conceptuel sexe/genre. Nous nous appuierons ensuite sur les théories de la masculinité afin de circonscrire la notion de masculinité hégémonique élaborée par Raewyn Connell et celle de virilité conceptualisée par Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, Olivia Gazalé ainsi que Georges Falconnet et Nadine Lefaucheur. Ces travaux nous amèneront à envisager, non pas une masculinité singulière et unique, mais, avec Judith (Jack) Halberstam et Todd Reeser, *des* masculinités plurielles et multiples. En troisième lieu, les théories féministes de l'agentivité, principalement celles de Judith Kegan Gardiner et de Rita Felski, nous permettront de considérer la voix comme une *agente* dotée d'une capacité d'agir sur elle-même et sur les autres. Enfin, la narratologie sera notre dernier ancrage. En nous basant sur la théorie du dialogisme de Mikhaïl Bakhtine ainsi que sur celle des modes et des focalisations de Gérard Genette, nous nous concentrerons sur la voix narrative entendue comme parole et plus particulièrement sur ses modes d'énonciation. Indispensables à notre étude, ces outils théoriques nous sont cependant apparus très androcentriques, c'est-à-dire conceptualisés à partir d'un point de vue exclusivement masculin. Il manque donc

encore certains éléments pour analyser une voix narrative féminine. Afin d'élargir principalement la théorie de Bakhtine à des textes de femmes (absents de ses travaux), nous nous inspirerons aussi des lectrices féministes de ce dernier, telles que Dale M. Bauer. Ces quatre champs nous permettront ainsi, dans les chapitres suivants, de déployer l'ensemble des éléments théoriques présentés sous la forme de blocs homogènes dans le récit de Sorman, celui-ci proposant sur la question une réflexion de fond.

Nous avons structuré notre analyse de *Boys, boys, boys* en fonction de la démarche de la protagoniste. Puisque le récit met en scène son passage du genre féminin au genre masculin, nous avons divisé notre analyse en deux parties : l'une du côté des filles et l'autre du côté des garçons. L'analyse nous révélera que la protagoniste envisage les concepts de féminité et de masculinité (virilité) d'une manière qui lui est propre et qui nous oblige à revenir sur certains concepts élaborés dans le premier chapitre. Par ailleurs, nous constatons que le texte, à certains moments, ne peut pas être découpé, c'est-à-dire abrégé : la réflexion et la narration s'emmêlent dans un monologue textuel dense à la syntaxe très particulière. Plusieurs extraits seront ainsi cités dans leur totalité afin de suivre la démarche de la protagoniste et de rendre justice à sa manière de dire.

Le deuxième chapitre, consacré à l'analyse de la structure genrée dans laquelle évolue la protagoniste, s'emploiera à démontrer, dans un premier temps, comment le genre se manifeste dans les discours et hiérarchise les individus en deux groupes et, dans un second temps, comment celui-ci, à la suite de la prise de conscience de la protagoniste de ce système oppressif, devient un « choix ». Modelé selon des normes imposées, le genre est d'abord envisagé dans la diégèse comme une « parole autoritaire » (Bakhtine, 1978) qui uniformise les identités : il s'inscrit dans un modèle social bicatégorique (les individus sont ou bien masculins, ou bien féminins) au sein duquel il demeure en parfaite correspondance avec le sexe. La théorie de la performativité (Butler, 2005 [1990]) nous mènera à comprendre, par la suite, comment le genre est remis en cause

par la protagoniste. En cessant d'être fixe et imposé, il devient un choix qu'elle fait pour elle-même. Le concept d'agentivité appliqué aux textes littéraires (Havercroft, 1999) éclairera également notre analyse, puisque nous tenterons de démontrer que ce choix est un « faire par le dire », soit un acte de parole (de voix) qui permet à la narratrice d'agir sur elle-même. La voix sera finalement au cœur de la dernière partie de ce chapitre. L'analyse du dialogisme et plus particulièrement l'étude des pronoms multiples (tels que « je », « elle » et « on ») qu'emploie la narratrice pour s'énoncer de même que l'analyse du microdialogue (Bakhtine, 1998 [1929]) nous amèneront à constater que la protagoniste s'incarne dans un « sujet discursif » (Hekman, 1995), posture qui lui permettra de se confronter ensuite au discours viril.

Le troisième et dernier chapitre portera ainsi sur le discours viril tenu à la fois par les garçons et par la protagoniste. Afin de le définir, nous ferons dialoguer les théories sur la masculinité explicitées dans le premier chapitre avec les descriptions qu'en fait la protagoniste. En nous basant sur cette définition, nous constaterons que ce discours viril fait l'objet d'un paradoxe dans le récit : proféré par l'homme, celui-ci est basé sur l'idée de la dénegation du féminin (Falconnet/Lefaucheur, 1975), alors qu'il est lié à l'idée d'apprentissage lorsqu'il est employé par la protagoniste. Afin d'approcher ce paradoxe, nous analyserons d'abord trois procédés formels (le monologue dialogique, le discours direct libre et le temps présent) qui nous permettront de constater l'expulsion de la protagoniste de son propre récit, pour ensuite nous concentrer sur la notion d'interpellation (Butler, 2004) qui, quant à elle, réinscrira la protagoniste dans la narration. Marqué par la compétition, le discours viril s'ouvre sur un espace polémique (Garand, 1998) dans lequel la protagoniste n'a d'autre choix que d'apprendre les codes virils afin d'assurer sa survie discursive. Ultimement, nous serons en mesure de comprendre si le changement de « camp » que met en scène la diégèse et qui repose sur une négation du féminin sert bien, en réalité, les intérêts de la protagoniste.

En somme, notre mémoire étudiera, par le biais du genre et de la voix narrative, la trajectoire d'une protagoniste qui passe du camp des filles au camp des garçons. Au terme de notre lecture de *Boys, boys, boys*, il nous sera possible de cerner le potentiel et les limites d'une démarche qui consiste à sortir d'un groupe opprimé, certes pour trouver sa singularité, mais aussi pour mieux en intégrer un autre, plus valorisé socialement.

CHAPITRE I

CHAMPS THÉORIQUES

Il arrive que des garçons soient des filles, et que des filles soient des garçons; il ne s'agit même pas de sexualité, mais de prise de parti. Qu'importe que je sois lesbienne, garçon manqué, en robe ou ambiguë, je décide d'être avec les filles ou avec les garçons. Cette fille-là a décidé de sa sociabilité, de sa mise au monde, de sa mise en circulation – sur le marché.

Joy Sorman

Malgré son titre, *Boys, boys, boys* ne traite pas exclusivement des garçons et de la masculinité. Narré par une protagoniste anonyme, ce récit problématise le genre. À l'image de l'épigraphe, il questionne à la fois la rigidité de l'identité « garçon » et celle de l'identité « fille ». Associé à une « décision », le genre ne peut se comprendre qu'en lien avec une « prise de parti ». « Ambigu », il est dès lors indissociable de l'agentivité. Cette simple épigraphe révèle la complexité du récit de Joy Sorman. Il nous faut donc recourir aux outils de quatre champs théoriques différents afin d'analyser *Boys, boys, boys*. Simultanément présents dans le texte, les théories du genre, de la masculinité et de l'agentivité s'y retrouvent liés grâce aux théories narratologiques. Dichotomie des genres et dédoublement de la voix narrative : le fond du récit de Sorman est représentatif de sa forme.

1.1 La construction sociale du genre

Le mot « genre » au sens masculin/féminin prend ses racines dans les études féministes des années 1970. Si ce terme est envisagé de diverses manières par les féministes, le genre est toujours pensé au sein de la dichotomie nature/culture. En partant de la théorisation du mythe de la Femme par Simone de Beauvoir pour finir avec la performativité butlérienne, nous tenterons de comprendre comment la construction du genre hiérarchise les sexes en deux catégories et légitime des rapports de pouvoir inégalitaires.

1.1.1 Le mythe de la Femme

En 1949, Simone de Beauvoir s'interroge sur les mécanismes qui conduisent à la domination masculine et à l'oppression féminine, ce qui l'amène à se pencher sur le pernicious mythe de la Femme. Dans ce dernier, la femme n'est que le miroir du sujet masculin : elle n'a pas d'identité propre, ne se constitue pas en sujet autonome. Elle est l'Autre, celle « considérée non positivement, telle qu'elle est pour soi : mais négativement, telle qu'elle apparaît à l'homme » (Beauvoir, 2013 [1949], p. 244). Réduites à leurs interactions avec les hommes, les femmes se confondent en un « Éternel Féminin unique et figé » (Beauvoir, 2013 [1949], p. 395). Ce mythe a donc pour effet de masquer leurs expériences plurielles : « la Femme » efface « les femmes » tant comme individus que comme groupe. En créant « la Femme », cette idée transcendante, les hommes l'ont rendue intouchable, inaccessible aux femmes elles-mêmes et surtout incontestable. La perversité de ce mythe réside précisément dans le fait qu'il justifie la domination des hommes sur les femmes. Beauvoir soutient donc que l'émancipation des femmes passe par la déconstruction du mythe de la Femme, celui-ci établissant une féminité essentialiste. Cette réflexion l'amène à déclarer que la

féminité n'est pas innée, mais plutôt *construite* au sein de divers apprentissages, certes, mais aussi par l'intermédiaire de figures féminines contraignantes.

1.1.2 Du « sexe précède le genre » au « genre précède le sexe » : évolution de la pensée féministe

Selon la pensée essentialiste, l'analogie entre l'organe biologique et le caractère féminin/masculin est naturelle. Loin encore d'une dichotomie sexe/genre, c'est la *nature* qui détermine la place d'un individu. Dans l'essai *Sexe, race et pratique du pouvoir*, Colette Guillaumin explicite ce *discours de la nature*. Selon elle, le naturalisme

proclame que le statut d'un groupe humain [ici, les femmes] [...] est *programmé de l'intérieur de la matière vivante* [...]. C'est la singulière idée que les actions d'un *groupe* humain, d'une *classe*, sont « *naturelles* »; qu'elles sont *indépendantes des rapports sociaux, qu'elles préexistent à toute histoire, à toutes conditions concrètes déterminées* (Guillaumin, 1992, p. 55, l'auteure souligne).

Ce discours de la nature légitime l'oppression des femmes, puisqu'il ancre leur domination dans la *nature*, considérée comme immuable. Guillaumin souligne d'ailleurs que cette *nature* est souvent, voire toujours, associée aux femmes : « ne sont naturels que ceux qui se trouvent dans le groupe dominé, la Nature ne concerne vraiment que l'un des groupes en présence [...] elle est absente des définitions spontanées des groupes sociaux dominants » (Guillaumin, 1992, p. 59), puisqu'elle représente le *moyen* trouvé pour justifier les rapports de domination. C'est donc à l'encontre de cette idée de *nature* que se développe la pensée féministe des années 1970 dans laquelle une dissociation se crée entre la *nature* et la *culture*. Selon celle-ci, une personne de sexe féminin devient plutôt « féminine » en raison des divers apprentissages qu'elle fait : elle est conditionnée *socialement* pour le devenir. C'est inspiré par la fameuse formulation de Simone de Beauvoir qui révèle que le féminin

n'est pas inné, mais plutôt le fait d'un apprentissage que les théoriciennes féministes des années 1970 envisagent une distinction entre le « sexe » et le « genre ».

Avec la création du terme « genre » se produit un changement de paradigme. Le sexe précède le genre : il est *naturel* alors que le genre est *culturel*. En se questionnant sur les rapports entre ces deux instances, les théoriciennes affirment, dans le sillage de Simone de Beauvoir, que le genre n'est pas *naturel* : il n'est pas comme le sexe une donnée biologique, mais plutôt le fait d'une construction sociale.

Ce nouveau paradigme est cependant critiqué par certaines féministes. Pour la sociologue française Christine Delphy, ce type de raisonnement continue à naturaliser l'oppression. Cette « fatale erreur, qui consiste à chercher dans la nature l'origine d'un phénomène social [d'oppression] amène ensuite [cette] démarche naturaliste à *respecter* [...] les différences des sexes » (Delphy, 2013 [2001], p. 47, l'auteure souligne). Affirmer que le genre appartient à la culture et le sexe à la nature n'assouplit pas la hiérarchisation entre hommes et femmes. Au contraire, cette *nature* permet de reconduire sans possibilité de réfutation l'oppression vécue. Comme l'historienne américaine Joan W. Scott le souligne, « quand on emploie l'opposition "naturel vs construit", on perpétue l'idée qu'il existe une "nature" transparente qui, d'une façon ou d'une autre, peut s'appréhender indépendamment du savoir que nous produisons à son sujet » (Scott, 2012, p. 91). Considérer le sexe comme une donnée biologique contribue donc à ancrer les différences entre hommes et femmes dans la *nature*, ce qui participe forcément à la *naturalisation* de la hiérarchisation et, du coup, à l'oppression des femmes.

Christine Delphy et Joan W. Scott s'inscrivent ainsi dans une démarche antinaturaliste et proclament l'antériorité du genre sur le sexe. La réflexion entamée par ces théoriciennes est résumée efficacement par Delphy, selon qui « si le genre n'existait pas, ce qu'on appelle le sexe serait dénué de signification, et ne serait pas perçu comme important : ce ne serait qu'une différence physique parmi d'autres » (Delphy, 2013

[2001], p. 26). Le genre à la base de la dichotomie homme/femme permet la hiérarchisation des sexes, qui a son tour justifie l'oppression des femmes. Dire que le genre précède le sexe signifie que celui-ci est un

marqueur de la division sociale [qui] sert à reconnaître et identifier les dominants des dominés; comme il ne distingue pas n'importe qui et n'importe quoi et surtout pas des choses équivalentes, il acquiert, dans l'histoire, valeur de symbole (Delphy, 2013 [2001], p. 230).

Ainsi, le sexe n'appartient pas à la biologie au même titre que le reste du corps; il *sert* aux dominés à hiérarchiser les individus en deux groupes inégaux. Le sexe devient le marqueur de la différence. Un renversement s'opère donc : ce n'est plus le sexe qui détermine le genre, mais le genre qui « cause » le sexe.

1.1.3 Rien que du genre

Judith Butler, philosophe américaine et préceuse des études queer, s'inscrit dans ce dernier paradigme. À l'instar de Christine Delphy, Butler considère que « ce que l'on appelle "sexe" est une construction culturelle au même titre que le genre; en réalité, peut-être, le sexe est-il toujours déjà du genre et, par conséquent, il n'y aurait plus vraiment de distinction entre les deux » (Butler, 2005 [1990], p. 69). Puisque le sexe est un marqueur de la différence sociale, il ne peut pas appartenir au domaine *naturel*. Comme le genre, il devient une construction susceptible de changer dans le temps. Ainsi, pour Butler, il n'y a plus de division entre le sexe et le genre : tout est déjà du genre.

Butler en vient à envisager le genre comme un performatif. En partant de la philosophie du langage de John L. Austin, qui définit le performatif comme un mot qui accomplit ce qu'il fait lorsqu'il est prononcé, elle soutient que le genre est « la stylisation répétée des corps, une série d'actes répétés à l'intérieur d'un cadre régulateur des plus rigide, des actes qui se figent avec le temps de telle sorte qu'ils finissent par produire

l'apparence de la substance, un genre naturel de l'être » (Butler, 2005 [1990], p. 109-110). Pour Butler, le corps sexué n'existe pas en lui-même : il n'a pas de statut ontologique. Il ne devient intelligible qu'au travers de la répétition de normes sociales, normes qui établissent le masculin et le féminin comme seuls genres *naturels* possibles. Un corps féminin ou masculin se révèle donc au travers de répétitions incessantes d'actes et de dires qui confirment cette féminité ou cette masculinité. Selon Butler, les corps sont constamment en train de *performer leur genre*. Comme un énoncé performatif qui, au moment où il est affirmé, fait ce qu'il dit, le genre, au moment où il s'énonce, réalise ce qu'il est (soit un genre féminin ou masculin). C'est dans le but de conserver ce cadre binaire que le genre est socialement régulé par l'imposition de certains actes et discours normatifs.

Butler affirme que cette répétition révèle de manière paradoxale le caractère construit de la féminité et de la masculinité :

si les attributs et les actes du genre [...] sont performatifs, alors il n'y a pas d'identité préexistante à l'aune de laquelle jauger un acte ou un attribut; tout acte du genre ne serait ni vrai ni faux, réel ou déformé, et le présupposé selon lequel il y aurait une vraie identité de genre se révélerait être une fiction régulatrice (Butler, 2005 [1990], p. 266).

Il apparaît donc que la réitération de comportements « genrés » entraîne la « naturalisation » du modèle dichotomique que nous connaissons, malgré le fait qu'il n'y a aucun modèle *original* du genre. Le genre devient ainsi une *fiction régulatrice*, c'est-à-dire un modèle basé sur des croyances et qui tente de fonder sa naturalité, dont le seul but est de normaliser les individus en deux catégories hommes/femmes et de légitimer les rapports de pouvoir entre eux. Cela s'applique, certes, au genre féminin, mais aussi, logiquement, au genre masculin, largement mobilisé par Joy Sorman.

Il serait faux de croire que les différents raisonnements sur l'antériorité du sexe sur le genre et sur son contraire se succèdent dans le temps. Alors que, pour des besoins méthodologiques évidents, nous les avons expliqués comme émergeant l'un à la suite

de l'autre, ces deux paradigmes sont en fait toujours co-présents. Dans l'article « La conception du genre, les textes littéraires et la production des identités sexuées », Lori Saint-Martin et Isabelle Boisclair résument ainsi les trois modèles de conceptualisation du genre :

un modèle traditionnel (ou patriarcal), fondé sur une vision binaire des sexes où le masculin domine; un modèle moderne (ou féministe), axé sur l'égalité et attentif au conditionnement social qui produit le masculin et le féminin, et un modèle postmoderne, qui intègre les acquis du modèle féministe tout en misant davantage sur la diversité et l'ambiguïté (Saint-Martin et Boisclair, 2016, p. 7).

Cette découpe conceptuelle permet de faire dialoguer les différentes pensées sur le genre entre elles. Bien que nous constatons que le troisième modèle sert davantage les fins de notre analyse, puisque, comme les auteures le soulignent, il « refuse d'associer systématiquement mâle-masculin-homme et femelle-féminin-femme » (Saint-Martin et Boisclair, 2016, p. 39), il n'est pas question pour nous de nous en tenir exclusivement à ce dernier (puisque le récit de Joy Sorman n'en « respecte » pas un en particulier), mais de retenir que le genre n'est pas un concept fixe et défini.

1.2 Masculinité et virilité

Parallèlement à la réflexion féministe sur le genre, nous avons vu émerger les théories sur la masculinité (*masculinity studies*), qui ont emprunté en partie les mêmes voies. Dans une logique hétéronormative qui renvoie à des pratiques régulatrices ayant pour but d'assigner une place à un individu en fonction des catégories de genre féminin et masculin (Butler, 2005 [1990]), la masculinité est toujours indissociable de l'homme. Alors que le modèle de genre féminin s'est *assoupli*, c'est-à-dire que les théories féministes se sont employées à le déconstruire, le modèle de genre masculin est toujours très rigide et prescriptif. Nous tenterons donc avec ce second ancrage méthodologique de cerner cette « masculinité hégémonique » et les mécanismes qui la

régulent afin de comprendre comment celle-ci peut devenir plurielle et éventuellement féminine, comme chez Joy Sorman.

1.2.1 La masculinité hégémonique

Le concept de « masculinité hégémonique » a été introduit dans les années 1990 par Raewyn Connell, une sociologue australienne. Dans son essai *Masculinities*, tardivement traduit en français en 2014, Connell tente de circonscrire le concept de la masculinité qui assure la domination de l'homme sur la femme. Selon elle, au travers de divers procédés de normalisation, un type de masculinité tend à s'imposer comme le seul modèle acceptable :

hegemonic masculinity was not assumed to be normal in the statistical sense; only a minority of men might enact it. But it was certainly normative. It embodied the currently most honored way of being a man, it required all other men to position themselves in relation to it, and it ideologically legitimated the global subordination of women to men (Connell, 2005, p. 832).

Connell qualifie cette masculinité d'« hégémonique » en raison de son caractère prescriptif. Celle-ci n'est pas un choix, mais un but. Elle est un impératif qui normalise (ou marginalise) les hommes entre eux en échange de certains privilèges. Il apparaît donc que cette masculinité n'est pas acquise : elle relève d'un apprentissage. À l'instar de la féminité, le genre masculin est une construction.

Faisant encore autorité dans les études sur la masculinité, *La fabrication du mâle* a été publié en 1975 par Georges Falconnet et Nadine Lefaucheur. Leur démarche consiste à analyser des publicités et des images de la société afin de construire le portrait d'un « vrai homme ». En ajoutant à ces publicités des témoignages d'hommes de différentes tranches d'âge, ils ont tenté d'établir les composantes de la masculinité et d'interroger la virilité, cette caractéristique centrale du genre masculin. Falconnet et Lefaucheur soutiennent que la masculinité « s'articule autour de trois "valeurs" [...] :

PUISSANCE, POUVOIR, POSSESSION. La puissance est censée permettre et justifier le pouvoir, et celui-ci à son tour assurer la possession » (Falconnet et Lefaucheur, 1975, p. 65, les auteurs soulignent). La masculinité repose aussi, selon eux, sur un rejet de la féminité (et, nous rajouterions, sur un rejet de l'homosexualité). Être un homme, « c'est avant tout *ne pas* se comporter comme une femme, *ne pas* être une fille, une gonzesse, une femmelette [,] [...] c'est avoir les qualités opposées à celles des femmes, c'est être ce qu'elles ne sont pas et ne pas être ce qu'elles sont » (Falconnet et Lefaucheur, 1975, p. 22, les auteurs soulignent). Ainsi, la masculinité se développe en réaction à son contraire. Elle ne s'énonce pas de manière positive, mais plutôt de manière négative; liée à un apprentissage, elle est d'abord un acte d'énonciation négatif. Un garçon n'est jamais « assez masculin ». Loin d'être un statut stable au sein duquel il trouverait une sécurité, la masculinité est constamment à prouver. Alors qu'à

une femme, on dit : *reste féminine, garde ta féminité* [,] à un homme, on ne dit pas : *reste viril, mais bien : sois un homme. Deviens-le. Prouve-le. [...]* [L]a virilité [...] n'est jamais acquise, jamais assurée. Il faut sans cesse la manifester (Falconnet et Lefaucheur, 1975, p. 30).

Cette virilité est au centre de la masculinité hégémonique. Comprise comme une « volonté de puissance » (Falconnet et Lefaucheur, 1975, p. 30), comme l'ensemble des « qualités masculines naturelles » (Falconnet et Lefaucheur, 1975, p. 65), comme un « sentiment identitaire » (Badinter, 1986, p. 123) ou encore comme un « pouvoir » (Corbin *et al.*, 2015, p. 8), la virilité ne semble pas être définie de la même façon par les théoriciens. À la fois omniprésente et presque intangible, elle est au cœur de la masculinité et pourtant les théoriciens ne parviennent toujours pas à la circonscrire clairement.

1.2.2 La virilité

Dans les trois volumineux tomes de *l'Histoire de la virilité*, Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello tentent de comprendre la virilité au travers du temps. Sans égard au moment historique ou à la société analysée, ceux-ci soutiennent que

la virilité est synonyme de force, ou du moins elle suppose : force physique, symbolique, mais aussi morale – on parle de force de caractère –, considérée et valorisée comme un trait essentiel du masculin. Celui-ci se traduirait par certaines capacités : l'aptitude au commandement, à la décision rationnelle tenue pour nécessaire à l'exercice du pouvoir. La virilité se révélerait aussi par certaines dispositions : maîtrise de soi, fermeté, endurance (Corbin *et al.*, 2015, p. 16).

Parmi les caractéristiques identifiées par les essayistes, nous aimerions mettre l'accent sur le fait que la virilité, cette « maîtrise de soi » et cette « force de caractère », est nécessaire à l'« exercice du pouvoir » : c'est grâce à elle que les hommes acquièrent une ascendance sur les autres individus (qu'ils soient masculins ou féminins). La virilité s'accompagne ainsi de privilèges liés surtout à la possession. Être viril, c'est « avoir » toutes les qualités par excellence de la masculinité, c'est « avoir » une supériorité sur les autres hommes et, finalement, c'est « avoir » les femmes. En légitimant ce rapport de domination entre les hommes et les femmes, la virilité s'organise comme un système. Dans l'essai *Le mythe de la virilité*, Olivia Gazalé le surnomme le « système viriarcal » (Gazalé, 2017, p. 50), « un dispositif parfaitement artificiel, tout entier ordonné à une hypothèse indiscutée : la supériorité du principe masculin sur le principe féminin » (Gazalé, 2017, p. 50). Ce système participe ainsi à l'homogénéisation de la masculinité hégémonique en ne présentant qu'un seul modèle d'homme, soit celui qui, au terme d'un combat, a su démontrer suffisamment de force, d'endurance et de puissance pour posséder les femmes. Dans cette logique hégémonique, « l'homme est supposé être *naturellement* porteur d'une potentialité virile, qu'il est sommé de développer sous peine de déchoir » (Gazalé, 2017, p. 18).

Caractérisée ainsi, la virilité prend des allures de *mythe*. Elle « se donne comme un *fait de nature* anhistorique, alors qu'elle a tout [...] d'une construction culturelle imaginaire » (Gazalé, 2017, p. 17). Du même avis, Falconnet et Lefaucheur soulignent que « seule la possession de cette qualité *mythique* qu'est la virilité permettrait aux hommes de se conformer aux modèles qui leur sont proposés » (Falconnet et Lefaucheur, 1975, p. 65, nous soulignons). Au cœur de la masculinité, la virilité serait donc cette qualité qui permet à certains hommes (*tous* les hommes n'exprimeront pas leur « potentialité virile ») de se *conformer* aux normes prescrites par la masculinité hégémonique et, de ce fait, d'acquérir des privilèges.

Ironiquement, les hommes ne peuvent pas se définir par eux-mêmes comme virils; cette qualité doit être reconnue par les autres hommes. La virilité se gagne au terme d'un *combat*, qu'il soit physique, symbolique ou agonistique. Les hommes doivent entrer en compétition afin de devenir virils. Il semble donc que la masculinité hégémonique, sous ses allures de bloc homogène, soit traversée par diverses relations entre les hommes, relations qui ne les mènent pas toujours à pouvoir ou à vouloir obéir à un modèle unique.

1.2.3 Les masculinités

La masculinité hégémonique est donc un modèle autoritaire qui impose ses normes afin de justifier des rapports de pouvoir. Elle tente de se construire comme seule *véritable* masculinité. Les théoriciens s'entendent cependant pour dire que cette masculinité « do[es] not correspond closely to the lives of any actual men. Yet these [hegemonic] models do, in various ways, express widespread ideals, fantasies, and desires » (Connell, 2005, p. 838). Todd Reeser avance l'idée que la masculinité hégémonique est fantasmée et entretenue par des discours, des images, des mythes et des pratiques. Le modèle de masculinité hégémonique est contraignant et inaccessible pour beaucoup d'hommes. C'est le développement des études sur la masculinité qui a permis de

déterminer qu'au-delà de ce modèle peu accessible, la masculinité est non pas unique, mais plurielle. En remettant en cause son aspect monolithique, les théoriciens en sont venus à l'analyser comme une chose relationnelle et dynamique. Reeser la considère comme un « dialogism process » (Reeser, 2010, p. 43). En empruntant le concept bakhtinien de dialogisme, il confirme que la masculinité n'a pas de statut ontologique. Elle est une construction qui ne peut se comprendre qu'à travers les relations qu'elle tisse ou rejette :

it is not pure opposition that defines masculinity here, but the relation between masculinity and something else perceived as another body or another sign. As Bakhtin might put it if he were discussing gender, there is no « being » to masculinity, but only « co-being » (Reeser, 2010, p. 42).

Concevoir la masculinité comme relationnelle permet d'ouvrir un espace pour l'analyse des contre-discours. Les modèles proposés par la masculinité hégémonique et entretenus par la nécessité de la virilité sont contraignants et rigides. Concevoir la masculinité comme plurielle revient moins à énumérer ou à dresser les portraits des *autres* masculinités qu'à analyser les impacts qu'une telle idée peut avoir sur la masculinité elle-même. Si le modèle hégémonique s'effondre et permet aux contre-discours de se manifester, nous pouvons nous demander pourquoi il ne serait pas possible d'envisager une masculinité *sans homme* comme l'un de ces contre-discours.

1.2.4 La masculinité sans homme

Participant du déterminisme biologique, la masculinité hégémonique entretient l'idée qu'un homme, en raison de son sexe, se conforme naturellement à son genre. Cependant, les études sur la masculinité ont démontré que le modèle masculin suggéré était plutôt de l'ordre du fantasme, du désir et donc de la construction. En révélant le caractère construit du genre masculin, les théoriciens ont court-circuité l'adéquation entre le sexe et le genre, comme dans les études féministes. En raison de cette

contingence du genre masculin, divers théoriciens des études féministes et queer se sont interrogés sur la possibilité d'envisager une masculinité sans homme, c'est-à-dire une masculinité qui serait incarnée par les femmes².

Alors que nous cherchions à analyser la masculinité sans homme dans un cadre hétérosexuel, il nous est apparu que les essais sur celle-ci étaient très rares, voire inexistantes. La féminité masculine hétérosexuelle a très peu été théorisée. Pour cette raison, nous tenterons d'envisager la « masculinité féminine³ » au sein non pas de la théorie, mais de la fiction. C'est dans le troisième chapitre que nous tenterons de la circonscrire. Tournons-nous tout de même, avant de conclure, vers un des essais de Jack (Judith) Halberstam. Dans *Female Masculinity*, celui-ci se questionne sur les différentes identités de masculinités féminines et sur leurs implications. « Tomboy », « androgyne », « butch » et « dyke » ne sont que quelques exemples des identités qu'aborde Halberstam dans son essai, qui met en lumière la vive résistance manifestée envers ces identités :

the continued refusal in Western society to admit ambiguously gendered bodies into functional social relations [...] sustained by a conservative and protectionist attitude by men in general toward masculinity. [...] [T]here is still no general acceptance or even recognition of masculine women and boyish girls (Halberstam, 1998, p. 15).

Considérées comme une menace, les femmes masculines révèlent l'arbitraire qui lie l'homme au masculin. Par leur réappropriation de la masculinité, elles court-circuitent l'équation naturaliste voulant que le sexe détermine leur genre. Avec Halberstam, nous pouvons affirmer que la résistance des hommes à l'égard des femmes masculines provient du fait que celles-ci remettent en question le lien de causalité entre la masculinité et ses privilèges.

² Conformément à la vision qu'exprime Joy Sorman dans son livre, nous entendons par « femme » un individu né avec un sexe féminin.

³ Nous traduisons librement *female masculinity*, terme emprunté à Jack (Judith) Halberstam.

1.3 L'agentivité

Notre troisième champ théorique sera formé des théories de l'agentivité. Nous parlerons ainsi de théories sur l'agentivité *au pluriel*, puisque ce concept pluridisciplinaire a d'abord été élaboré à travers diverses branches des sciences humaines, telles que la philosophie, l'anthropologie et la sociologie. Nous nous concentrerons donc sur la définition donnée par les études féministes, ce qui nous amènera à circonscrire l'idée d'une agentivité *discursive* étudiée dans le deuxième chapitre. L'agentivité en littérature a principalement été théorisée par Barbara Havercroft. Puisqu'il nous semble inutile de parler de manière générale de l'agentivité littéraire, c'est lors de l'analyse du récit de Joy Sorman que nous l'aborderons.

1.3.1 L'agentivité dans les théories féministes

Dans son essai *Resisting Bodies*, Helga Druxes tente de circonscrire l'agentivité des femmes dans son rapport avec la ville. Au travers des œuvres de fiction de Jean Rhys, Monika Maron, Margaret Drabble et Marguerite Duras, Druxes établit que « the city is the center of myriad transactions and therefore offers women opportunities for education, work, and social engagement they would not have outside it, but also offers up the possibility of alienation » (Druxes, 1996, p. 197). Les relations entre les femmes et la ville, les femmes et les espaces publics sont au cœur de ce corpus. Druxes spécifie que les auteures étudiées ne tentent pas de « refashion a monolithic female subject to imitation of the male model of identity » (Druxes, 1996, p. 200). Comme celles-ci, Druxes ne désire pas créer un modèle « essentialisant » de la « femme agente » (à l'exemple de la masculinité hégémonique, qui a produit un seul modèle d'« homme puissant et fort »), mais de cerner les différentes manifestations d'agentivité féminine au sein d'espaces anciennement réservés au masculin :

all authors ranging from Rhys to Maron invoke city spaces – cinema and pubs, cafés and squares, streets and parks – as scenes of the civic. They provide a new picture of women’s cultural relation to a space traditionally gendered as male, a decentralized view of the city as male construct, not demonstrating the impossibility of metaphorizing the city, but a feminist resistance to a totalizing rhetoric about city space and, by extension, culture (Druxes, 1996, p. 201-202).

En étudiant les personnages féminins mis en scène et ces espaces autrefois exclusivement masculins, Druxes en vient à concevoir la ville chez Rhys et Maron comme « a labyrinthine closed space » (Druxes, 1996, p. 197) alors qu’elle prend la forme chez Drabble et Duras d’un « palimpsest in which traces of its history can be read and reincorporated into new designs » (Druxes, 1996, p. 197). Au sein de ces deux conceptions différentes de la ville, la théoricienne parvient à identifier des personnages féminins ayant la capacité de transformer et de se réappropriier des espaces publics dont elles ont été autrefois exclues.

Dans une démarche différente, Patricia Mann, dans *Micro-politics*, tente de comprendre l’agentivité en lien avec l’identité. En se basant sur le sexe, la race et la classe, Mann se concentre sur la différence entre l’agentivité féminine et masculine et tente d’identifier les relations qui se tissent (ou non) entre celles-ci. Mann affirme que le passage des femmes du foyer vers la sphère publique a provoqué plusieurs réactions négatives, puisque « our society, like most others, has quite blatantly preferred male actors and activities to female ones. Patriarchy systematically devalues the social significance of actions characteristic of women » (Mann, 1994, p. 14). Mann confirme qu’auparavant l’« agentivité » des femmes était complètement intégrée dans celle de leur mari et dans leur capacité à gérer la famille (Mann, 1994, p. 21). Cette vision s’est transformée à la sortie des femmes de la sphère privée, mais ne s’est pas révélée plus profitable pour elles :

women today find that their social agency is frequently undercut by inappropriate forms of sexual recognition which displace the specific forms of

social recognition and reward their actions deserved and would have received if they had been performed by men (Mann, 1994, p. 11).

Le regard masculin limite l'agentivité des femmes à leur sexualité. Le corps des femmes, continuellement érotisé par les hommes, apparaît ainsi comme le seul vecteur de leur « capacité d'agir ». Cette agentivité se révèle paradoxalement néfaste pour les femmes, puisqu'elle est constamment perçue en fonction des hommes. Objets du regard masculin, les femmes sont davantage perçues comme une menace pour les hommes que comme des « agentes ».

En 1995, Judith Kegan Gardiner édite *Provoking Agents*, qui rassemble les textes de sept féministes de diverses disciplines. Habituellement comprise et résumée comme la capacité d'agir d'un individu (Gardiner, 1995, p. 25), cette notion y est revue dans une optique féministe. Selon Gardiner, l'agentivité a longtemps été l'apanage des hommes. Réductrice, cette manière de penser enlevait toute légitimité aux actions et aux prises de décision des femmes dans la sphère publique. La vision féministe de l'agentivité est donc plus complexe et plus nuancée :

[feminists] claim that the capacity to become an agent is potentially available to all people, but that such capacities are shaped in interpersonal and discursive fields of power that may inhibit or enable them. Each person's potential for activity will also be shaped throughout life as behaviors are repressed, rewarded, learned, and transformed in the practice of organizations and institutions (Gardiner, 1995 p. 13).

Selon les féministes, toute personne a le potentiel, malgré les obstacles, de devenir un « agent » et de transformer, de remodeler l'activité autour de lui. L'agentivité apparaît ici comme un concept qui ne peut se manifester que dans des relations avec autrui (que ce soit à l'échelle de l'individu ou de la société). Gardiner confirme que l'« agency is action that cannot arise from a single, individual source but is always mediated and preceded by other actions and must always take place within a field of power relations, including those among women » (Gardiner, 1995, p. 10). Comme le mentionne

Gardiner, l'« agent » doit prendre place dans les relations de pouvoir. C'est uniquement dans cette relation avec ce qui le contraint que prend forme l'agentivité. Dans *Beyond Feminist Aesthetics*, Rita Felski le confirme :

the relationship between structure and agency is dynamic, not static; human beings do not simply reproduce existing structures in the process of action and communication, but in the turn modify those structures even as they are shaped by them (Felski, 1989, p. 55-56).

Nous le verrons avec le personnage du récit de Sorman : la protagoniste entre en dialogue avec les structures contre lesquelles elle agit. Elle participe (quand elle ne les crée pas) aux contre-discours et cesse d'être uniquement constituée par les discours hégémoniques.

1.4 La narratologie

Le dernier ancrage méthodologique provient de la narratologie et, plus particulièrement, de la narratologie féministe. Nous nous concentrerons sur la voix littéraire entendue comme parole, et plus particulièrement sur ses modes d'énonciation. La narrativité telle que théorisée par Gérard Genette ainsi que le dialogisme de Mikhaïl Bakhtine seront donc au centre de notre analyse. Afin d'élargir la théorie de Bakhtine à des textes de femmes (absents de ses travaux), nous nous inspirerons aussi des lectrices féministes de ce dernier.

1.4.1 Quelques concepts de base en narratologie

Le livre de Joy Sorman met de l'avant des relations entre la *voix* féminine et les *discours* hégémoniques. Nous tenterons de cerner ces deux axes d'analyse auxquels s'ajouteront ceux du narrateur et de son inscription dans le récit à l'aide du dialogisme et de la polyphonie de Mikhaïl Bakhtine ainsi que des modes et des focalisations de la voix narrative de Gérard Genette.

Dans son essai *La poétique de Dostoïevski*, Mikhaïl Bakhtine met en lumière le changement de paradigme qui s'est effectué lors du passage du roman monologique au roman polyphonique. Dans celui-ci, Bakhtine présente les conséquences de ce changement sur les personnages :

dans la conception monologique du roman, le héros est fermé, ses contours de signification sont nettement spécifiés : il agit, éprouve des émotions, pense, prend conscience, dans les limites de ce qu'il est, dans les limites de son image, définie comme réalité : il ne peut cesser d'être lui-même, transcender son caractère, ses traits typiques, son tempérament [et nous rajouterons son genre] sans détruire l'idée monologique que l'auteur a de lui (Bakhtine, 1998 [1929], p. 93).

Dans le roman monologique, l'auteur possède une ascendance sur le personnage. C'est son point de vue que nous entendons au travers des discours du personnage qui, quant à lui, est indissociable de son créateur. Certes, le roman monologique met en scène plusieurs personnages dialoguant entre eux, mais aucun « contact dialogique » (Bakhtine, 1998 [1929], p. 115) ne s'établit entre eux : il n'y a aucune confrontation entre les discours des personnages, puisque c'est toujours la voix de l'auteur qui les construit. En d'autres mots, il peut y avoir des centaines de personnages dans le roman monologique, ceux-ci ne seront toujours porteurs que de la voix de l'auteur. Le héros est donc, à l'image d'un bloc homogène, déjà façonné. Afin d'exemplifier sa théorie, Bakhtine pratique une courte analyse du roman monologique *Les trois morts* de Tolstoï :

le récit peint, en fait, trois vies [celles d'une riche propriétaire, d'un cocher et d'un arbre] entièrement achevées dans leur signification et leur valeur. Ces trois vies et les trois plans qu'elles déterminent, dans le récit de Tolstoï, *sont intérieurement fermées et s'ignorent mutuellement*. Entre elles n'existe qu'un lien purement formel, pragmatique, nécessaire à l'unité compositionnelle, thématique, de l'œuvre (Bakhtine, 1998 [1929], p. 116, l'auteur souligne).

Les personnages dans le roman de Tolstoï apparaissent ainsi comme des objets sur lesquels l'auteur vient plaquer du sens. C'est pourquoi Bakhtine considère que ceux-ci

n'entretiennent aucun contact dialogique entre eux : leurs vies « sont fermées et sourdes, ne s'entendent ni ne se répondent. Aucune relation dialogique ne peut exister entre elles. Elles ne se contestent pas plus qu'elles ne s'approuvent » (Bakhtine, 1998 [1929], p. 117). Les personnages n'entretiennent que « des dialogues objectivés, exprimés compositionnellement à l'intérieur du champ de vision de l'auteur » (Bakhtine, 1998 [1929], p. 119). Dans le roman monologique de Tolstoï, « il n'y a [...] qu'*un seul sujet capable de cognition* » (Bakhtine, 1998 [1929], p. 119) et c'est l'auteur. Déjà achevés avant même que ne commence le récit, les personnages sont des contenants dans lesquels l'auteur ajoute du contenu. Ainsi, à tous les personnages est enlevée la possibilité d'être sujet.

Avec l'avènement du roman polyphonique, ces conceptions se voient bouleversées. À partir d'une analyse des romans de Dostoïevski, précurseur du roman polyphonique, Bakhtine en vient à concevoir le héros comme « porteur d'un mot à part entière et non pas l'objet muet, sans voix, du mot de l'auteur. Pour [Dostoïevski], concevoir un héros, c'est *concevoir son mot* » (Bakhtine, 1998 [1929], p. 109). Cette conception du « mot » bakhtinien demeure floue. Bakhtine spécifie cependant que, lors de la création d'une œuvre, « l'auteur parle non pas *du* héros, mais *avec* le héros » (Bakhtine, 1998 [1929], p. 109). Le roman polyphonique met en scène un héros dont le *mot* se libère de celle de l'auteur. Il semble que ce *mot* soit donc à la jonction entre la voix et le discours. Pour Bakhtine, le héros du roman polyphonique détient une voix à part entière. Non plus considéré comme un *moyen* pour l'auteur de transmettre son opinion sur le monde, le héros devient dans le roman polyphonique une *fin* en soi, c'est-à-dire qu'il « ne sert plus de porte-voix à la philosophie de l'auteur » (Bakhtine, 1998 [1929], p. 35). Il se voit conférer une parole, une voix autonome et indépendante.

Bakhtine poursuit en soutenant que « la nouvelle attitude artistique [...] dans le roman polyphonique [...] est un dialogisme grave allant au *fond des choses*, qui affirme l'autonomie, la liberté, l'inachèvement et l'absence de solution du personnage »

(Bakhtine, 1998 [1929], p. 108). N'étant plus absorbé dans le discours de l'auteur, le héros se confronte à autrui : il entre dans une relation dialogique avec les autres personnages, relation qui se transforme en fait en « affrontement dialogique » (Bakhtine, 1998 [1929], p. 344). Celui-ci s'engage donc dans une lutte

contre cette sorte de définition de [sa] personnalité par la bouche « d'autrui ». Il ressent[] vivement [son] inachèvement intrinsèque, [son] aptitude à se dépasser de l'intérieur et à rendre *caduque* toute définition extériorisante et achevante. Tout au long de son existence, [le héros] vit de son inachèvement, de ce qu'il n'a pas encore dit son dernier mot (Bakhtine, 1998 [1929], p. 102, l'auteur souligne).

Pour Bakhtine, autrui possède la capacité de *définir* le héros, c'est-à-dire qu'il a le pouvoir de l'ancrer dans une identité spécifique qui, elle, risque de le réduire à cette spécificité même. Afin « de briser le cadre des mots d'autrui qui le rendent fini et comme mort » (Bakhtine, 1998 [1929], p. 102), le héros confronte sa voix à celle d'autrui : c'est le combat agonistique. Dans ce contexte, le dialogue apparaît comme le mode de transmission par excellence de la lutte agonistique. Selon Bakhtine, « tout [...] converge vers ce centre qu'est le dialogue, vers l'affrontement dialogique » (Bakhtine, 1998 [1929], p. 344) qui se construit sur les bases d'un « face-à-face entre deux êtres humains [deux héros], en tant qu'affrontement entre le "moi" et l'"autre" » (Bakhtine, 1998 [1929], p. 345). Dès lors, le dialogue et le dialogisme nous apparaissent comme un matériel privilégié pour comprendre comment se construit la voix autonome de la protagoniste du récit *Boys, boys, boys* et pour analyser le combat qu'elle mènera contre les discours hégémoniques.

Puisque la voix narrative est au centre de notre analyse, les catégories de voix et de modes théorisées par Gérard Genette dans *Figures III* y sont indispensables. Dans les chapitres intitulés « Modes » et « Voix », Genette cherche principalement à répondre aux questions « *qui voit ?* et [...] *qui parle ?* » (Genette, 1972, p. 203, l'auteur souligne) dans une diégèse. En s'interrogeant sur ces questions souvent confondues dans les

analyses du 19^e siècle, Genette en vient à identifier trois types de narrateurs différents : hétérodiégétique, homodiégétique et autodiégétique. Le premier type « est absent de l'histoire qu'il raconte (exemple : Homère dans *Illiade*) » (Genette, 1972, p. 252). Souvent caractérisé par un « il » impersonnel, ce narrateur omniscient n'a pas d'identité dans le récit outre celle de narrer les événements. Le narrateur homodiégétique, pour sa part, est « présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte » (Genette, 1972, p. 252). Au sein de cette narration, Genette distingue deux variétés, « l'une où le narrateur est le héros de son récit [...] et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur et de témoin » (Genette, 1972, p. 253). Le premier type est nommé par le théoricien narration « autodiégétique » (Genette, 1972, p. 253) : c'est celle-ci qui sera en jeu, entre autres, dans le récit de Joy Sorman. Alors que le narrateur autodiégétique raconte ses propres agissements en tant que personnage principal du récit, le narrateur homodiégétique raconte les agissements et les péripéties du personnage principal – pensons au Dr Watson de Conan Doyle (Genette, 1972, p. 253). Genette distingue ces deux narrations (à la première personne du singulier) grâce à la notion de *point de vue* ou de ce qu'il a appelé la *focalisation*.

Au nombre de trois, les focalisations peuvent s'entrelacer dans un même récit et changer sans que la typographie en soit affectée (Genette, 1972, p. 208). Un narrateur en *focalisation zéro* est « *non-focalisé* » (Genette, 1972, p. 206, l'auteur souligne), c'est-à-dire que, souvent associé au narrateur hétérodiégétique, celui-ci perçoit le personnage mieux que ce dernier ne se perçoit lui-même. Cette focalisation est employée généralement dans les récits classiques. Il ne faut pas confondre cette *vision* (pour reprendre la terminologie de Jean Pouillon) avec la *focalisation externe*, qui se traduit plutôt par « l'ignorance marquée du narrateur à l'égard des véritables pensées du héros » (Genette, 1972, p. 210). Alors que la focalisation zéro n'est jamais assumée par un narrateur présent dans la diégèse, la focalisation externe, au contraire, est le point de vue d'un narrateur-personnage sur les autres personnages. Nous ne savons

donc pas ce qui anime ces derniers, tout comme nous n'avons pas accès à l'intériorité du personnage principal (pensons ici à Meursault, le personnage de *L'étranger* de Camus). Genette identifie comme dernier type de point de vue la *focalisation interne*. En empruntant les mots de Jean Pouillon pour la définir, Genette cite :

le personnage est vu « non dans son intériorité [...], mais dans l'image qu'il se fait des autres, en quelque sorte en transparence dans cette image. En somme, nous le saisissons comme nous nous saisissons nous-mêmes dans notre conscience immédiate des choses, de nos attitudes à l'égard de ce qui nous entoure » (Pouillon cité par Genette, 1972, p. 209).

La focalisation interne se caractérise donc par le fait que le narrateur en sait autant que son personnage, puisqu'il y a une coïncidence entre les deux. Genette ajoute que cette focalisation « n'est pleinement réalisée que dans le récit en "monologue interne" » (Genette, 1972, p. 209-210). Comme nous le verrons dans le deuxième chapitre, la focalisation interne est au cœur du récit de Joy Sorman, dans lequel les pensées de la protagoniste sont mises en scène à plusieurs reprises, notamment dans des monologues intérieurs.

1.4.2 La narratologie féministe

Les théoriciennes s'entendent pour dire que la narratologie a été développée à partir d'un point de vue exclusivement masculin. Androcentrique, la narratologie a « invisibilisé » les femmes comme sujets (narratifs) et n'a jamais tenu compte du genre comme critère d'analyse. Qu'il s'agisse du genre de l'auteure, de la narratrice ou du personnage, cette caractéristique ne semble pas avoir été, jusqu'à présent, un critère significatif à l'analyse. Ayant été principalement employée par des hommes pour étudier des textes d'hommes, la narratologie classique n'offre donc pas d'outils suffisants pour analyser des œuvres féminines, des narrateurs féminins et des personnages féminins.

Susan Lanser propose en 1986 le terme de « narratologie féministe » (Lanser, 1986, p. 341), que Robyn R. Warhol définit comme « the study of narrative structures and strategies in the context of cultural constructions of gender » (Warhol cité dans Mezei, 1996, p. 7). Dans l'essai *Ambiguous Discourse*, la théoricienne Kathy Mezei ainsi que plusieurs autres « show just how diverse and complex gender's role in fictional and poetic narratives is as it incorporates gender identity, sex roles, sexual activity, and sexual preference » (Mezei, 1996, p. 11). Au sein de la narratologie féministe, le récit est envisagé comme un espace où les rapports de domination entre les genres se manifestent. Le genre comme critère d'analyse et le sujet féminin deviennent donc centraux dans ce champ d'études. Mezei tente donc de comprendre, plus particulièrement, « how feminist narratology locates and deconstructs sites of ambiguity, indeterminacy, and transgression in aspects of narrative and in the sexuality and gender of author, narrator, character, and reader » (Mezei, 1996, p. 2). Au cœur de ces études, le sujet féminin n'est plus envisagé comme unique et indéterminé, mais comme polysémique et situé, c'est-à-dire que la narratologie féministe « no longer assumes [...] a unitary subject or fixed subject position, a feminist narratological reading of [...] texts can hold back the layers of this subject and expose ambiguities and indeterminacies in a methodical way » (Mezei, 1996, p. 10). D'une certaine manière, la narratologie féministe déconstruit l'image de « la Femme » et propose d'analyser les stratégies mises en place dans les diégèses qui rendent compte des expériences multiples des femmes.

1.4.3 La critique féministe de Bakhtine

La narratologie féministe, bien qu'elle offre un cadre d'analyse pertinent à l'analyse du genre et du sujet féminin, nous semble trop vaste : la nécessité de réduire ce champ d'études ou du moins de le préciser nous apparaît comme un impératif. C'est donc au sein du *dialogisme féministe* que nous orientons nos recherches.

Les théoriciennes féministes se sont penchées sur les écrits de Bakhtine pour ce qu'ils offraient de novateur pour la lecture des textes de femmes. Comme pour d'autres théoriciens (tels que Marx, Freud ou Lévi-Strauss), les critiques féministes se sont réapproprié certains éléments de sa théorie tout en y intégrant une vision des enjeux de pouvoir entre les hommes et les femmes ainsi que des modalités discursives qui les reconduisent ou les remettent en question. Selon Dale M. Bauer, une des précurseures du dialogisme féministe, ce qu'elle appelle avec Bakhtine une *communauté dialogique* (le carnaval étant, pour Bakhtine, ce qui se rapproche le plus de cette communauté) « does not exist without the tension between the marginal and the central, the eccentric and the phallogentric. What is missing from the dominant mode of Bakhtin scholarship is any interest in gender theory » (Bauer, 1988, p. xiii).

Les critiques féministes s'entendent ainsi pour dire que ses écrits offrent des pistes d'analyses nouvelles en ce qui concerne la voix littéraire : « [they] seemed to offer a utopian ground for all voices to flourish » (Bauer, 1988, p. 5). Le concept de dialogisme est au centre de la théorie bakhtinienne et de la critique féministe. Pour Bakhtine, le langage et les mots ne sont pas neutres, c'est-à-dire qu'ils ont tous déjà été prononcés par autrui :

jusqu'au moment où il est approprié, le discours n'est pas dans un langage neutre et impersonnel [...] ; il est sur des lèvres étrangères, dans des contextes étrangers, au service d'intentions étrangères, et c'est là qu'il faut le prendre et le faire sien (Bakhtine, 1978 [1924], p. 115).

Selon les écrits de Bakhtine, chaque sujet possède donc la capacité de s'approprier les mots d'autrui. Dans cette réappropriation, le sujet entre dans un « conflit dialogique » (Bauer, 1988, p. xii) avec les discours qui l'entourent et plus particulièrement avec les discours autoritaires. Les théoriciennes féministes de Bakhtine identifient le patriarcat comme principal discours autoritaire. Conséquemment, le dialogisme offre des moyens de contestations à l'encontre de ce dernier.

Dale M. Bauer est la première théoricienne à employer le terme « feminist dialogics⁴ ». Celle-ci considère que « at the point of contradiction between the alienated female voice and the interpretive community anxious to incorporate and domesticate that voice in order to silence its threat, we can trace out a feminist dialogics » (Bauer, 1988, p. x). En mettant au premier plan les voix féminines, le dialogisme féministe s'intéresse donc à la relation que ces voix entretiennent avec les discours de la domination ou encore avec les voix des autres femmes.

Ainsi, quatre champs théoriques s'entremêlent dans *Boys, boys, boys*. Constamment liés, le genre, la masculinité, l'agentivité et la voix narrative sont tous convoqués dans le récit de Joy Sorman, où le dire et la manière de dire sont inséparables. Avant de nous interroger sur la parole et plus particulièrement sur le discours viril, nous approfondirons dans le chapitre suivant la construction du genre de la narratrice ainsi que sa capacité à déconstruire certains *a priori* sur le sujet.

⁴ Ce néologisme popularisé par l'auteure sera traduit librement par « dialogisme féministe ».

CHAPITRE II

DICHOTOMIE, BINARITÉ, DÉDOUBLEMENT : LE GENRE ET LA VOIX

Il est faux de croire que le sexe n'importe plus, que tout est question de rencontres hasardeuses, d'individualités magiques et nébuleuses. C'est bien le sexe qui décide, dans un monde où il est question du voile, de la parité, de harcèlement sexuel au bureau, de talons hauts pour cet hiver et de décolletés plongeants pour cet été, de pubs sexistes, d'injures sexistes, de ligues catholiques, de se raser ou pas, de se maquiller ou pas, de ne plus avoir ses règles par la grâce d'un implant invisible sous la peau, de se passer négligemment la main dans les cheveux pour signifier un désir naissant, et de se tenir droite à un entretien, d'être une chienne de garde ou une chienne tout court. Les filles, les garçons, c'est le gros titre des journaux du matin, c'est le sujet.

Joy Sorman

2.1 Le genre en deux temps : imposition et remise en cause

Boys, boys, boys met en scène une réalité basée sur un déterminisme biologique qui suppose un modèle social binaire (soit féminin, soit masculin). Envisagé comme une donnée stable de l'identité, le genre est modelé et construit selon des normes imposées. Alors que nous verrons dans un premier temps comment le genre s'impose comme système et comme discours, nous montrerons dans un second temps comment celui-ci est repensé par la protagoniste à partir de la notion de « choix ». Corollaire d'une prise

de conscience, d'un constat, ce choix deviendra ainsi le moteur qui permet à la protagoniste de faire preuve d'agentivité.

2.1.1 La construction du genre normatif : imposition de la féminité

Le récit *Boys, boys, boys* présente une bicatégorisation rigide des genres omniprésente dans la société décrite dans la diégèse. Selon cette perspective, il n'y a que deux « camps » (Sorman, 2007, p. 11) possibles, celui des filles ou celui des garçons; il n'y a « rien » (Sorman, 2007, p. 13) entre les deux. La réalité de la protagoniste (qui est aussi narratrice du récit) se divise donc en deux : les garçons d'un côté et les filles de l'autre. Alors qu'elle choisira par la suite le camp des garçons (nous y reviendrons dans le troisième chapitre), elle est tout d'abord assignée au camp des filles en raison de son sexe. La protagoniste établit d'entrée de jeu ce constat : en raison de son sexe féminin, elle est *devenue* féminine. Le récit met en scène une logique hétéronormative dans laquelle il s'établit une parfaite correspondance entre le sexe et le genre de la protagoniste. La structure dichotomique ne semblant pas lui offrir d'autres choix, la narratrice l'intègre, dans une suite d'apprentissages, de pratiques et de conduites « féminines ». Dans le monde que décrit le récit, le genre est donc considéré comme une donnée stable de l'identité. Il impose à la protagoniste des conduites normatives qu'elle nommera des *évidences* :

être née dans les années soixante-dix et ne pas se laisser faire par les évidences : une fille de trente ans, urbaine avec un sac à main, des copines, des histoires d'amour, des séances de cinéma, quelques jours de vacances, une mère encore jeune, un magazine à lire dans le bus. Les évidences. Et si j'étais un garçon, ce serait quoi mes évidences ? Un garçon de trente ans, urbain avec un scooter, les bières, les virées, des responsabilités, une mère encore jeune, un disque de rock. Et entre les deux ? Rien. Des filles-filles, des garçons-garçons, des filles-garçons, des garçons-filles. Il va falloir choisir petite. CHOISIR SON CAMP. Présupposé : tu es une fille. Et maintenant qu'est-ce qu'on fait ? Tu pars ou tu restes ? On t'a bien mis ça dans la tête, on t'a bien mis dans la tête qu'il n'y avait que deux possibilités : filles ou garçon; deux aires de jeu, deux territoires,

un plutôt dominé, l'autre plutôt oppresseur. Pas d'autre choix, pas d'autres fictions, coincée, suivre la trace, les panneaux, creuser le sillon et aussi les pieds dans la boue. Choisir son camp, du coup s'arracher à son territoire originel, le territoire indiqué; puis creuser son propre trou, sa tranchée, avec ses outils (Sorman, 2007, p. 13-14, l'auteure souligne).⁵

Les *évidences* qu'énumère la protagoniste mettent en lumière la structure dichotomique de la diégèse, miroir en quelque sorte du genre lui-même. En raison du genre, les *évidences* des filles sont différentes de celles des garçons. Alors que c'est le « sac à main » pour la première, c'est le « scooter » pour l'autre; ce sont les « histoires d'amour » pour les filles, les « bières » pour les garçons; les « séances au cinéma » pour elles, « les virées » pour eux. L'univers de la protagoniste est construit selon cette division femme/homme.

Dans *Trouble dans le genre*, Judith Butler définit le genre comme un « dispositif par lequel le masculin et le féminin sont produits et normalisés » (Butler, 2005 [1990], p. 67). C'est précisément ce dispositif que décrit la narratrice. Le genre est divisé en deux catégories (homme et femme) et constitue en lui-même un marqueur de la division. Cette « normalisation », cette régulation passe par l'imposition de conduites qui, à force d'être incarnées et répétées à l'infini, deviennent des « *évidences* »; *évidences* problématiques toutefois, puisque le caractère « évident » – donc en apparence naturelle – de ces comportements repose sur une construction sociale. Ce sont donc des *évidences* « construites » ou « voulues » que les individus pratiquent et entretiennent, puisqu'elles servent à maintenir une image homogène et normative des genres féminins et masculins.

Pour la protagoniste, le genre ne peut être que féminin ou masculin. L'extrait le confirme, il n'y a que deux possibilités dans la société décrite. Contraignant, le genre

⁵ Ce discours prononcé par la protagoniste du récit présente de multiples éléments à l'analyse. Il nous semblait indispensable de ne pas segmenter son propos afin de comprendre la réflexion qu'il sous-tend. Nous aborderons donc cette citation à plusieurs reprises en en faisant ressortir des éléments différents chaque fois.

s'impose dans son discours à la manière de ce que Bakhtine a théorisé comme la « parole autoritaire » (Bakhtine, 1978 [1924], p. 161). Dans *Esthétique et théorie du roman*, ce dernier souligne que les textes littéraires représentent un matériel privilégié afin de transmettre la parole d'autrui (Bakhtine, 1978 [1924], p. 157). Dans un cadre dialogique, cette dernière fait toujours l'objet d'une assimilation, c'est-à-dire qu'elle est toujours intériorisée à différents degrés par les individus. La parole d'autrui n'est pas seulement « une information, une indication [...]. [Elle] cherche à définir les bases mêmes de notre comportement et de notre attitude à l'égard du monde » (Bakhtine, 1978 [1924], p. 161). Cette parole peut être de deux types : elle est soit *autoritaire* ou *intérieurement persuasive* (nous reviendrons sur la seconde dans la deuxième partie de ce chapitre) :

la parole autoritaire exige de nous d'être reconnue et assimilée, elle s'impose à nous, indépendamment de son degré de persuasion intérieure à notre égard : nous la trouvons comme déjà unie à ce qui fait autorité. [Elle] [...] est organiquement liée au passé hiérarchique (Bakhtine, 1978 [1924], p. 161).

Dans l'univers diégétique de la protagoniste, le genre représente une parole autoritaire qui s'impose à elle. Il s'énonce dans sa logique dichotomique et s'inscrit à même sa parole. Elle souligne d'ailleurs qu'« on [lui] a bien mis ça dans la tête, on [lui] a bien mis dans la tête qu'il n'y avait que deux possibilités » (Sorman, 2007, p. 13-14). Dans cette dernière citation, le pronom personnel « on » est indéfini, c'est-à-dire qu'il ne possède pas la valeur d'un « nous » dans lequel le « je » de la protagoniste prendrait place. Au contraire, il exclut cette dernière tout en l'obligeant à entériner sa logique. Ce « on » renvoie ainsi à une pluralité indéterminée qui s'installe dans son discours en s'y imposant :

[cette] parole autoritaire exige [d'] être reconnue inconditionnellement, et non maîtrisée, assimilée librement avec [ces] mots à [elle]. [...] Elle pénètre dans [sa] conscience verbale telle une masse compacte et indivisible; il faut [qu'elle] l'accept[e] tout entière, ou tout entière [qu'elle] la rejet[te] (Bakhtine, 1978 [1924], p. 162).

Selon cette parole autoritaire, c'est le sexe qui détermine le genre et le genre qui dicte les conduites acceptables de la protagoniste. Il ne se présente donc à la protagoniste que « deux aires de jeu, deux territoires, un plutôt dominé, l'autre plutôt oppresseur » (Sorman, 2007, p. 14) et c'est du côté féminin, « plutôt dominé », qu'elle doit se ranger en raison de son sexe biologique.

Comme Bakhtine le souligne, la parole autoritaire peut être acceptée ou rejetée. Bien qu'elle s'impose à l'individu, il semble qu'elle puisse aussi « devenir objet de profanation » (Bakhtine, 1978 [1924], p. 161). Elle n'apparaît donc pas comme une fatalité. Le déterminisme biologique n'est pas dans la diégèse un dogme incontestable; la protagoniste semble pouvoir s'extraire de cette logique. Bien qu'elle ait intériorisé les discours de cette « voix autoritaire », elle explicite tout le système sur lequel elle repose. Elle connaît ses présupposés (il n'y a que deux camps) et leurs conséquences (la bicatégorisation d'évidences et de comportements normatifs). La protagoniste n'est donc pas complètement aliénée par cette « voix autoritaire ». Elle lui résiste en décidant de « ne pas se laisser faire par [ces] évidences » (Sorman, 2007, p. 13), ce qui l'amène à s'interroger sur sa place au sein de ce système. En effet, cette dernière se demande « et maintenant qu'est-ce qu'on fait ? Tu pars ou tu restes ? » (Sorman, 2007, p. 13). *Et maintenant* qu'elle a pris conscience que le genre régule les individus entre eux, allant même jusqu'à les hiérarchiser (« deux territoires, un plutôt dominé, l'autre plutôt oppresseur »), *qu'est-ce qu'elle fait ?* Cette interrogation qu'elle s'adresse à elle-même et qui sous-entend une prise de conscience témoigne de cette possibilité à profaner la parole autoritaire dont parle Bakhtine. Si la protagoniste *part* (si elle quitte le camp des filles), cela voudra dire qu'elle rejette l'équation « à un sexe féminin, un genre féminin », alors que si elle *reste*, cela équivaudra à accepter la parole autoritaire, à accepter d'être dans le camp des *dominées*. Devant ce choix, elle décide de « s'arracher à son territoire originel » (Sorman, 2007, p. 14).

2.1.2 La remise en cause du genre : prise de conscience et choix

Le déterminisme biologique régit la réalité de la protagoniste. Faisant office de parole autoritaire, le genre catégorise le social en deux camps : les filles d'un côté et les garçons de l'autre. En rejetant la parole autoritaire, nous pourrions dire que la protagoniste rejette son genre. Malgré son sexe féminin, elle cesse de se rapporter aux codes de la féminité et se tourne vers ceux des garçons. Elle ne fait donc pas que refuser le genre qui lui a été attribué, elle *choisit* l'autre. Cette action qu'est le *choix* sous-entend qu'elle a la possibilité de prendre cette décision, alors que sa réalité est construite sur un déterminisme biologique au sein duquel cette question du choix est impensable. Nous verrons donc que le refus de la parole autoritaire n'implique pas qu'un simple rejet : il sous-entend une prise de conscience de la part de la protagoniste.

Comme nous l'avons soulevée brièvement dans le premier chapitre, la performativité du genre telle que théorisée par Judith Butler met en lumière le caractère construit du genre. Butler confirme que « les actes, les gestes, les désirs exprimés et réalisés créent l'illusion d'un noyau interne et organisateur du genre » (Butler, 2005 [1990], p. 259). Ces « actes » et ces « gestes » renvoient aux « évidences » évoquées par la protagoniste. En raison de leur caractère itératif, ils permettent entre autres de distinguer les filles des garçons dans la sphère sociale. Pour Butler, « l'action du genre requiert une performance *répétée* » (Butler, 2005 [1990], p. 264), c'est-à-dire que ces évidences n'en seraient pas si elles ne se réalisaient que de manière épisodique. Le caractère « évident » de ces comportements repose justement sur le fait qu'ils sont répétés maintes et maintes fois et, pour cette raison, acceptés de tous. Une évidence n'en est pas une tant qu'elle n'est pas socialement reconnue et respectée.

Prenons l'évidence suivante relevée par Sorman, « une fille de trente ans, urbaine avec un sac à main ». Le « sac à main » est un objet associé aux femmes. Celui-ci n'a cependant rien de naturellement ou d'ontologiquement féminin. C'est *socialement* que cette équation a été établie. La répétition de ce comportement (porter un sac à main)

construit le genre féminin : c'est une fille, parce qu'elle porte un sac à main et c'est parce qu'elle porte un sac à main qu'elle est identifiable au féminin. Dans cette logique circulaire, le genre devient en effet « un acte performatif que le grand public, y compris les acteurs et actrices elles/eux-mêmes, viennent à *croire* et à reprendre [*perform*] sur le mode de la croyance » (Butler, 2005 [1990], p. 265, nous soulignons). L'action de « croire » implique la certitude de l'existence d'une chose ou d'un concept malgré son absence de fondement : le sac à main est un attribut féminin, parce que les femmes (et les hommes) *croient* que cet objet est féminin. Le port du sac à main devient donc une performance qui, en raison de sa répétition, s'ancre comme « authentiquement » féminine. Cette même logique s'applique aux garçons de la diégèse. Alors que les filles sont « urbaines avec un sac à main », les garçons sont « urbain[s], avec un scooter ». Remplaçons dans notre démonstration « sac à main » par « scooter » et nous en arriverons à la même conclusion : cet objet qu'est le scooter n'a rien d'ontologiquement masculin, mais il est tout de même considéré comme une « évidence » masculine, en raison de son caractère itératif. À l'image des filles urbaines qui portent leur sac à main, les garçons urbains se promènent sur leur scooter. Ces actions les ancrent dans leur genre respectif. Alors que le sac à main est associé à l'apparence, le scooter rime avec la mobilité; le premier est un objet passif, le second, un objet lié au déplacement et donc à l'activité; nous *introduisons* des objets dans le sac à main, alors que nous *enfourchons* le scooter. Opposés l'un à l'autre, ces objets, avec bien d'autres, renforcent la bicatégorisation. Butler le souligne : « la performance est réalisée avec le but stratégique de maintenir le genre à l'intérieur de son cadre binaire » (Butler, 2005 [1990], p. 265), ce cadre assurant la hiérarchisation des hommes sur les femmes.

Nous le constatons, la protagoniste de ce récit a pleinement conscience des inégalités entre les hommes et les femmes. Dans un passage où elle s'adresse à ses anciennes amies, elle leur confirme que « la féminité n'est pas à [leur] honneur, elle est à *réinvestir*, à *déplacer* [...]. Elle leur rappelle qu'être fille n'implique pas le même degré de liberté qu'être garçon » (Sorman, 2007, p. 58, nous soulignons). Problématique dans

sa construction actuelle, la féminité est à « ré-investir ». Le préfixe « re- » indique la reprise d'une action, mais une reprise qui ne saurait être une reproduction du même, puisque ce « re-investissement » implique un « déplacement ». Polysémique, le terme « déplacement » renvoie à plusieurs acceptions. Au sens littéral, il implique à la fois la migration, la mouvance, le mouvement d'un lieu à un autre, alors qu'au sens figuré, il implique un changement de position. Plus précisément, la protagoniste emploie le terme « déplacer », « [la féminité] est à *déplacer* ». À son tour, le verbe « déplacer » (qui s'entend aussi comme l'adjectif « déplacé » et qui renvoie à « ce qui n'est pas à sa place ») implique une « action », celle de « changer de place » ou, pour le dire avec le récit, « changer de camp ». Dans les deux cas, « déplacement » ou « déplacer » renvoie au passage d'un état *a* à un état *b*. Cette action, dans le récit, serait alors le mouvement d'un état *x*, *x* étant la variable (le chromosome) féminine à un état *y*, *y* étant la variable masculine. Si nous reprenons les évidences énoncées plus haut, le scooter, associé au garçon, permet le déplacement. Dans la diégèse, le masculin semble être le seul genre capable et autorisé à se *déplacer*, autorisé au *déplacement*; le seul ayant des *objets* (le scooter) le lui permettant. Dans ce contexte, faut-il alors devenir garçon (« changer de camp ») pour pouvoir « réinvestir », « déplacer » la féminité ? Il semble que la protagoniste, en constatant l'inégalité des « évidences » masculines et féminines, abonde en ce sens. Il serait faux de croire toutefois que son déplacement d'un camp à l'autre n'implique aucune subversion.

Butler réfléchit sur les possibilités de court-circuiter l'itération qui crée le masculin et le féminin :

si la répétition est vouée à se répéter comme mécanisme de reproduction culturelle des identités, la question décisive est de savoir quel genre de répétitions subversives pourrait remettre en question la pratique régulatrice de l'identité (Butler, 2005 [1990], p. 108).

Une forme de répétition subversive pourrait donc non pas détruire le genre, l'effacer complètement (projet impossible), mais bien le *déplacer*. Selon la protagoniste de

Sorman, la féminité dans son processus de répétition incessante pour se réguler « n'est pas à [leur] honneur, elle est à réinvestir, à déplacer », c'est-à-dire qu'elle doit la performer, mais autrement, en la répétant de manière *subversive*.

Butler exemplifie ce qu'elle entend par « répétitions subversives » en se reportant à la pratique du *drag*. Le travestissement implique de copier les traits stéréotypés de la féminité ou de la masculinité, mais, comme le souligne Butler, il serait faux de croire que ces performances ne « prennent pas de distance critique » (Butler, 2005 [1990], p. 260) à l'égard de ceux-ci :

si le *drag* produit une image unifiée de la « femme » (ce qu'on critique souvent), il révèle aussi tous les différents aspects de l'expérience genrée qui sont artificiellement naturalisés en une unité à travers la fiction régulatrice de la cohérence hétérosexuelle. *En imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence* (Butler, 2005 [1990], p. 261, l'auteure souligne).

Si le drag subvertit le genre, c'est en révélant le caractère factice de ce dernier : quantité d'artifices sont mis en place pour que nous reconnaissons le genre qui est performé sur scène tout en sachant qu'il y a une disjonction entre le sexe et le genre du drag. Dans cette pratique, c'est le corps qui devient le terrain de la performance. L'exagération du maquillage, de l'habillement et des perruques participent à la « féminisation » des corps masculins (dans le cas de la drag queen) et c'est précisément dans cette répétition exagérée (Butler dirait « parodique » [Butler, 2005 [1990], p. 261]) que le genre se déplace et révèle son caractère construit.

Pour Butler, le « genre est toujours un faire » (Butler, 2005 [1990], p. 96) et ce « faire » est performé par le corps. Au centre de la performance, c'est lui qui porte, pour reprendre le titre d'un des chapitres de *La pensée straight* de Monique Wittig, la « marque du genre » (Wittig, 2007 [2001], p. 103). Le corps représente le marqueur de la différence, celui qui permet d'être identifiable (ou non) à un genre en particulier.

C'est aussi le corps qui peut subvertir le genre, selon Butler; comme dans la pratique du drag, il permet de révéler les contingences du genre par des actes et des gestes parodiques. Pourtant, dans *Boys, boys, boys*, ce n'est pas le corps qui est garant de cette subversion. Il n'est pas question dans le récit de costumes, de déguisements ou d'opérations chirurgicales, comme nous en usons dans les changements de sexe. Ce travestissement n'est plus celui d'un corps, mais celui d'une identité, identité qui ne se manifeste qu'au travers de la voix.

Dans la diégèse, le corps féminin est privé de toute capacité d'agir sur son environnement. La protagoniste « ne veut pas plaire, elle évite les accoutrements féminins, la mèche sensuelle, le jeu des hanches, t'as pas du feu : elle veut être considérée » (Sorman, 2007, p. 18). Elle rejette toutes attitudes et tous comportements féminins liés au corps, puisque celui-ci n'a que la capacité de charmer les hommes. Elle ne veut pas leur plaire; elle veut être « considérée ». Son projet n'est pas de charmer les hommes, mais d'aller parler avec eux et, pour cela, il semble que le corps soit tout à fait inutile, voire nuisible. Privé d'une agentivité, le corps ne lui garantit pas la considération et le respect des hommes. Au contraire, il participe à son aliénation et à son mutisme. Pour la protagoniste, lorsque le corps est mis en scène, la voix se tait :

elle serait si peu garçon entre les garçons, elle redeviendrait un peu fille, par la force des choses, elle retrouverait son sexe. [...] Elle serait le sexe faible, on lui tiendrait la porte [...] on lui ferait un compliment sur sa nouvelle veste, qu'elle était jolie aujourd'hui, on s'excuserait d'être vulgaire, et surtout on ne la laisserait pas parler (Sorman, 2007, p. 30).

Dans la diégèse, le corps de la protagoniste n'est en aucun cas moteur de la subversion. Il n'est pas porteur d'agentivité. Ne faisant que réaffirmer la féminité, le corps apparaît inutile pour repenser le genre comme désire le faire la protagoniste. C'est plutôt la voix, chez Sorman, qui est au cœur de ce processus. Si le genre est toujours un faire, alors il devient un « faire par le dire » dans la diégèse. Voilà qui nous renvoie à la première acception de la performativité : d'après John L. Austin, un performatif est un mot qui,

lorsque nous le prononçons, fait ce qu'il dit (Austin, 1991 [1962]). Dans ce cas-ci, la voix *fait*, en effet, quelque chose :

si l'on peut en ce sens dire qu'un mot « fait » une chose, c'est donc que le mot ne se contente pas de signifier une chose, mais que cette signification est aussi une réalisation de la chose [...]. [Le] principe de l'acte performatif réside [donc] dans cette apparente coïncidence entre signifier et agir (Butler, 2008 [1997], p. 72).

Étant porteuse du genre, la voix confère ainsi une capacité d'agir à la protagoniste, capacité d'agir qui est cependant faible chez les femmes. La protagoniste identifie assez rapidement l'inégalité entre la voix masculine et la voix féminine. La voix féminine l'empêche de se subjectiver. Elle le confirme, la voix et, par conséquent, la parole des femmes sont toujours remises en question :

la vie publique ne nous lâche pas. Se faire insulter par le monde, être sommé de répondre à la justice, à la police, à l'école, à ses amis, à sa famille, se faire virer d'une entreprise ou d'un bar et avoir la force de répondre. On me demande mes papiers, on me demande de me justifier, on me surveille, on m'interpelle comme ça, pour vérifier, on ne sait jamais, on me demande de faire mes preuves, de pointer, de prouver ma rentabilité, mon utilité, de remplir des formulaires, de réussir là où le plus grand nombre réussit, d'être à la hauteur, combien de mètres ? et il me faut la force de répondre [...]. Ce sont les filles qui, essentiellement, mais pas exclusivement, se ménagent cet espace transitionnel; bien sûr ce n'est pas leur faute, il faut voir ce qu'elles se traînent comme privations (Sorman, 2007, p. 90-91).

Dans la « vie publique », dans la sphère publique, il apparaît que ce « nous » féminin fasse l'objet d'une interpellation qui, par moments, se caractérise par l'« insulte ». Dans *Le pouvoir des mots*, Judith Butler discute du pouvoir du langage. En étudiant particulièrement le cas de l'injure, elle s'interroge sur la capacité du langage d'agir sur les individus. Pour elle, « ce qui se révèle au moment d'un tel bouleversement [au moment de l'injure], c'est précisément la fugacité de notre place au sein de la communauté des locuteurs : nous pouvons être "remis à notre place" par un tel discours » (Butler, 2008 [1997], p. 24). Si l'on se fie à l'extrait précédemment cité,

cette « remise à [sa] place » renvoie la protagoniste à son genre. Dans la sphère publique, en raison de sa féminité et plus particulièrement de sa « voix féminine », on lui « demande » constamment de « faire [ses] preuves, de pointer, de prouver [sa] rentabilité, [son] utilité ». Nous mettons l'accent sur cette « voix féminine », puisque c'est le grand enjeu de ce passage. Toutes les actions, tous les actes de ce passage sont en fait des « faire par le dire », comme en témoignent les verbes employés : « répondre », « demander », « interpeller », etc. En raison de sa féminité, la voix a du mal à trouver la « force de répondre ». Dans la diégèse, il y a donc « les filles d'un côté, les garçons de l'autre, non pas nécessairement les sexes, mais les voix » (Sorman, 2007, p. 23).

Le genre oppose les voix entre elles. Dans une construction non seulement binaire, mais hiérarchique, ce sont les voix, pourrions-nous dire, qui « performent » le genre et la nature de celui-ci (homme/femme) qui entraîne (ou non) des « privations ». Si le genre est un « faire par le dire », alors le genre féminin peut « faire moins » avec le même dire que le genre masculin, puisque la voix est toujours impliquée dans un processus de vérification, de validation. Afin de s'extraire de cette surveillance et d'acquérir une voix à part entière, la protagoniste choisira donc de changer de « camp ». Elle l'affirme explicitement, « ce qui compte c'est d'avoir une voix » (Sorman, 2007, p. 22). Alors que la sienne semble lui faire défaut (ce que nous verrons plus loin⁶), elle décide de se tourner vers les garçons et leur voix « virile ».

Imbriquée malgré elle dans cette réalité dichotomique et hiérarchisée, la protagoniste décide de la subvertir. Faisant office de parole autoritaire explicitement inscrite dans le récit, le genre impose une conduite normative aux individus en plus de hiérarchiser les voix masculines et féminines (toujours au détriment des secondes). Comme nous le soulignons auparavant, Bakhtine affirme que la parole autoritaire ne peut être acceptée ou rejetée que dans sa totalité. Bien que celle-ci s'impose à chaque individu, aucun

⁶ Voir p. 48.

sujet n'est contraint de l'accepter. Il a la possibilité de choisir et ce choix s'offre de fait à la protagoniste : elle a le choix de se tourner vers *son* camp et d'accepter la parole autoritaire ou de se tourner vers l'*autre* camp et ainsi de la rejeter. Véritable impératif, ce choix revient dans plusieurs passages du récit. Il s'impose à elle :

vivre sa vie de fille ce serait plutôt prendre son sexe en main, socialement, politiquement, et physiquement, entrer dans le jeu, prendre les armes et choisir son camp. Mais son camp n'est pas toujours son sexe et c'est là que les choses se compliquent (Sorman, 2007, p. 11).

Il va falloir choisir petite. CHOISIR SON CAMP. [...] Pas d'autre choix, pas d'autres fictions, coincée [...]. Choisir son camp, du coup s'arracher à son territoire originel, le territoire indiqué; puis creuser son propre trou, sa tranchée, avec ses outils (p. 13-14, l'auteure souligne).

Choisir son camp, on y revient, mais les camps se redéfinissent, les frontières s'effritent, on les nommera autrement, pour voir où elles passent : choisir non pas tant son sexe que la virilité ou la féminité, choisir avec qui dîner (p. 21).

Pour la protagoniste, « prendre son sexe en main » équivaut à choisir son « camp » ou, reformulé dans nos mots, à choisir sa voix et son genre en « s'arrach[ant] à son territoire originel », la féminité. Ce choix soulève toutefois un problème : comment peut-elle décider de son genre si celui-ci lui est attribué en fonction de son sexe ? Le déterminisme biologique dans lequel elle évolue sous-entend qu'elle n'a aucun choix à faire. Considéré comme une donnée biologique (et donc immuable), le sexe ne peut, dans cette vision traditionnelle, se choisir et, par conséquent, le genre non plus. Pourtant, si la protagoniste fait le choix de son genre, c'est qu'elle en a la possibilité. Ainsi, la construction du genre telle que décrite dans le récit impose sa logique interne tout en proposant les clés de sa propre déconstruction.

Cette logique s'éclaire lorsque nous rapprochons le choix du sujet. Le choix implique nécessairement un faire : il suppose une prise de décision qui à son tour implique un sujet. Le choix apparaît donc comme tributaire de la capacité d'agir de l'individu. Ellen Messer-Davidow définit l'agentivité

as both the regularized practices of actors and the structured processes of their social system. Agency [...] is neither a capacity of the individual nor a function of the social formation, but the co-(re)constitution of individual practices and social processes (Messer-Davidow, 1995, p. 30).

L'agentivité est un processus dynamique : elle est à la fois composée de « pratiques individuelles » et influencée par des « processus sociaux ». Le sujet ne développe ainsi sa capacité d'agir qu'au sein du social. Il ne peut se détacher complètement de celui-ci. Rita Felski avance la même idée. Pour elle, « the relationship between structure and agency is dynamic, not static; human beings do not simply reproduce existing structures in the process of action and communication, but in the turn modify those structures even as they are shaped by them » (Felski, 1989, p. 55-56). L'agentivité du sujet réside pour Felski dans cette capacité de ne pas « simplement reproduire » des comportements normatifs, mais plutôt de modifier à même *cette reproduction* les structures qui le construisent. Nous entendons des échos de ces propos dans la pensée butlérienne. Dans ces deux modes de conceptualisation, nous soulignons une récurrence : le sujet ne peut pas s'extraire complètement du cadre social qui le construit. Modelé par les structures sociales ou réalisé au travers de la répétition de normes sociales, le sujet ne peut développer sa capacité d'agir qu'au sein de celles-ci. C'est pourquoi, pour la protagoniste, il n'y a pas « d'autre choix, d'autres fictions » possibles que les filles ou les garçons. Bien qu'elle se donne le choix, elle demeure dans cette logique binaire.

Si la protagoniste désire repenser la logique binaire dans laquelle elle évolue, elle ne peut pas, en fin de compte, s'extraire complètement de celle-ci. Messer-Davidow confirme que « to transform or reproduce a social order, actors must act through the instrumentalized mediation of institutionalized practices » (Messer-Davidow, 1995, p. 46). Il apparaît ainsi que la protagoniste ne peut agir qu'au sein des pratiques déjà institutionnalisées. Elle ne pourrait pas court-circuiter l'équation naturaliste si elle n'en connaissait pas déjà les codes. C'est en détournant la logique binaire qu'elle la remet

en partie en cause. Au lieu d'être fatalement déterminée par son genre, elle décide de faire le choix de son genre : de passive, elle devient active.

2.2 L'éclatement de la narration : « Je n'existe pas »

La protagoniste défait la correspondance essentialiste entre le genre et le sexe sans passer par la modification de son corps. En refusant d'adhérer à son camp, la protagoniste cesse de se rapporter aux codes de la féminité pour investir ceux de la virilité (nous reviendrons sur cette virilité dans le chapitre III). Bien que ce choix témoigne de son agentivité, il semble que celui-ci ne soit pas suffisant : la protagoniste ne parvient pas à faire entendre sa voix, puisqu'elle est incapable de s'énoncer à la première personne du singulier.

En refusant son appartenance au féminin, la protagoniste incarne une identité discursive « impossible », puisque non catégorisable au sein de la parole autoritaire. Comme elle le mentionne, « son camp n'est pas toujours son sexe et c'est là que les choses se compliquent » (Sorman, 2007, p. 11). Les « complications » dont parle cette dernière résident précisément dans cette capacité qu'elle devra développer afin de devenir sujet au sein d'une réalité qui n'accepte les individus qu'en correspondance avec leur genre. Devant ces complications, il semble que la protagoniste remette en cause sa capacité à s'énoncer en tant que sujet de son propre récit :

j'ai trente ans ou à peu près, je n'habite plus chez mes parents, j'ai des problèmes physiques comme toutes les filles de mon âge, le corps qui lâche, ce genre de choses; vous me voyez bien, rien ne me détermine, ni belle ni moche, ni féminine, ni masculine, et pourtant. Pourtant la seule question qui vaille c'est *Quel est mon sexe ? de quel côté ? avec qui ? Ce que je suis, peu importe, à quoi je ressemble, peu importe, je n'existe pas* (Sorman, 2007, p. 13, nous soulignons la dernière phrase).

Cet énoncé, « je n'existe pas », peut être entendu de deux façons différentes, soit comme l'affirmation d'un sujet devant son impossibilité ontologique (impossibilité à *être*, entendue de manière intransitive), soit comme ce « je » qui n'existe pas. Dans le cas de ce récit, la seconde hypothèse nous semble plus probante, car ce qui est en cause ici, c'est bien l'inexistence du « je » comme marqueur linguistique permettant au sujet de s'énoncer. Dans *Problèmes de linguistique générale I*, Émile Benveniste s'attarde sur les pronoms et plus particulièrement sur le « je » et le « tu » et sur les relations entre eux. Ce dernier soutient que « la conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un *tu* » (Benveniste, 1976, p. 260). Il faut ainsi qu'un interlocuteur reçoit la parole du « je » pour que ce « je » existe. La condition de possibilité de « je » dépend donc de la présence de « tu ». Nous le verrons, dans le cas du récit de Sorman, le « tu » est paradoxalement le « je » de la protagoniste. Dans son discours, l'Autre, c'est elle. Devant cette absence d'un véritable « tu », il semble que le « je » de la protagoniste ne puisse pas exister. Nous reviendrons sur les implications de cette « non-relation » entre la présence paradoxale d'un « je » qui n'existe pas et d'un « tu » absent⁷. Nous voulions simplement éclairer ici en quoi la seconde hypothèse formulée plus haut l'emporte sur la première : c'est le « je » de la protagoniste qui n'existe pas.

Dans *La pensée straight*, Monique Wittig consacre un chapitre à la question du langage. Dans « La marque du genre », elle soutient que les femmes ne peuvent pas incarner le statut de *sujet parlant* en raison de la *marque* du genre qu'elles portent. Au contraire du « genre masculin [qui est] un genre non marqué par le genre, versant du côté de l'universel et de l'abstrait[,] le genre féminin (et lui seul) est le concret dans le langage » (Wittig, 2007 [2001], p. 106), c'est-à-dire que par opposition au genre masculin, il est toujours *manifesté, visible*. Cette incapacité à être un « sujet parlant », dans ce que nous pourrions appeler avec d'autres féministes la « langue du père »,

⁷ Voir p. 52-53.

empêche les femmes d'avoir ainsi recours à la première personne du singulier pour se dire :

parler, dire *je*, se réapproprier tout le langage, ne peut se faire que par un *je* entier, total, universel, sans genre. Sans quoi il n'y a pas de parler possible [...], [car] la possibilité de dire *je*, c'est pour tous les individus la possibilité de se parler, de se concevoir au-delà des genres (Wittig, 2007 [2001], p. 107).

Pour Wittig, un sujet souverain est « sans genre » dans un régime patriarcal. Pourtant, dans *Trouble dans le genre*, Butler souligne qu'une personne « ne devien[t] intelligible que si elle [a] pris un genre (*becoming gendered*) » (Butler, 2005 [1990], p. 83, l'auteure souligne). Contradictoires, ces deux points de vue démontrent explicitement la difficulté pour le sujet, disons *originellement* féminin (c'est-à-dire ce sujet qui, né au sein de la logique hétéronormative, se voit conférer un genre féminin en fonction de son sexe féminin) à se constituer dans et par le langage. Alors qu'il n'a d'autre choix que de *prendre un genre* pour devenir intelligible, il semble qu'il ne puisse devenir *souverain, total, entier* que s'il se départit de ce même genre. Comment dire « je » dans ce contexte ? Ou, pour reprendre les mots de la narratrice, comment « exister » dans ce contexte ? Dans une partie du troisième chapitre de *Trouble dans le genre*, Butler commente les propos de Wittig à ce sujet et soutient que

lorsque les femmes essaient de constituer leur subjectivité par la parole, elles doivent, concrètement, s'atteler à une tâche dont le succès dépend de leur capacité collective à rejeter les réifications du sexe qui les enferment et les réduisent à des êtres incomplets ou relatifs. Puisque cette réduction vient d'avoir dit « *je* » comme un sujet à part entière, les femmes *parlent* en sortant de leur genre (Butler, 2005 [1990], p. 231-232, l'auteure souligne).

Nous l'avons déjà souligné, la protagoniste déplace la féminité et de ce fait « rejet[te] les réifications du sexe ». En choisissant d'investir le camp des garçons, elle subvertit les répétitions normatives du genre. Elle rejette la parole autoritaire qui l'assigne au genre féminin et, par le fait même, ce genre. En s'extrayant de la féminité, elle s'octroie la parole et « parle en *sortant* de son genre », ce qui provoque un changement dans son

lieu d'énonciation. Devant l'inexistence du pronom personnel « je », la protagoniste recourt au pronom « elle » pour se dire. Sa voix narrative se dédouble, entraînant ainsi l'éclatement de la narration.

De fait, le récit s'ouvre sur une narration hétérodiégétique qui apparaît être en focalisation zéro : l'instance narrative a accès aux pensées de la protagoniste et connaît son passé. La lecture révèle cependant qu'elle appartient au même univers diégétique que le personnage : les deux sont en fait une seule et même instance, puisque la protagoniste est la narratrice du récit. La narration hétérodiégétique est donc énoncée majoritairement en focalisation interne fixe et s'entremêle à une autre voix autodiégétique. Ces deux types de narration « dialoguent » ensemble.

Mikhail Bakhtine, dans son essai sur Dostoïevski, confère au dialogue une place fondatrice dans la constitution du sujet. Selon le théoricien, « être, c'est communiquer dialogiquement. Lorsque le dialogue s'arrête, tout s'arrête. En fait, le dialogue ne doit jamais cesser » (Bakhtine, 1998 [1929], p 344). Il ne doit pas être confondu avec la notion de dialogisme, qui renvoie au fait que tout mot n'appartient pas à un seul sujet, mais est toujours déjà le mot d'autrui. Un dialogue est toujours dialogique, mais à l'inverse, le dialogisme n'a pas besoin du dialogue pour advenir. Ainsi, pour aborder une subjectivité ou, pour le dire avec Bakhtine, une « conscience » (Bakhtine, 1988, p. 88), il faut la comprendre dans son rapport avec autrui. Le dialogue est fondamental dans la construction du sujet : il implique la confrontation de ce dernier avec l'Autre. Il est impossible de comprendre un sujet « en le transformant en objet d'analyse impartiale, neutre [...]. On ne peut l'approcher et le découvrir, plus exactement le forcer à se découvrir [que] par un échange dialogique [...] que par la représentation de ses communications avec les autres » (Bakhtine, 1998 [1929], p 344). Afin de circonscrire les rapports qui se créent entre l'identité de la protagoniste et le dédoublement de la voix narrative, il semble donc inévitable que nous nous tournions vers le dialogue.

Dans *Boys, boys, boys*, le dialogue n'est pas présent sous sa forme classique. Il n'y a pas de signes typographiques pour le délimiter, et l'interlocuteur auquel se confronte la protagoniste ne se construit pas comme une *conscience* à part entière. Pourtant, il est possible d'affirmer que la protagoniste entretient tout de même un « dialogue ». C'est que le récit met en scène ce que Bakhtine a appelé le microdialogue. Pouvant être défini comme un « monologue intérieur dialogisé » (Bakhtine, 1998 [1929], p. 123), le microdialogue représente la confrontation d'une conscience avec elle-même. La protagoniste du récit possède deux voix pour se dire. Sujet fragmenté, elle est à la fois le « elle » et le « je » de la narration. Ces voix « ne sont ni fermées, ni sourdes les unes aux autres. Elles s'entendent, se répondent, se reflètent » (Bakhtine, 1998 [1929], p. 123). Elles interagissent comme dans un dialogue. Elles *parlent*, comme deux subjectivités indépendantes, alors qu'elles appartiennent toutes deux à un seul et même sujet. Comme dans l'analyse que fait Bakhtine de l'œuvre de Dostoïevski, dans *Boys, boys, boys*, « tout [...] converge vers ce centre qu'est le dialogue, vers l'affrontement dialogique. Tout n'est que moyen, le dialogue est le but. *Une voix seule ne finit rien, ne résout rien*. Deux voix sont un minimum de vie, d'existence » (Bakhtine, 1998 [1929], p. 344, nous soulignons).

Les ressemblances entre la théorisation du dialogue de Bakhtine et la « théorie linguistique de la personne verbale » (1976, p. 227) de Benveniste sont frappantes. Alors que Bakhtine dit « deux voix sont un minimum de vie, d'existence », Benveniste souligne que « quand je sors de "moi" pour établir une relation vivante avec un être, je rencontre ou je pose nécessairement un "tu" qui est, hors de moi, la seule "personne" imaginable » (Benveniste, 1976, p. 232). Pour se constituer en sujet, Benveniste confirme que « je » nécessite obligatoire un locuteur : « de ce fait, *je* pose une autre personne, celle qui, tout extérieur qu'elle est à "moi", devient mon écho auquel je dis *tu* et qui me dit *tu* » (Benveniste, 1976, p. 260). « Je » comprend qu'il est « je » (qu'il est « moi »), parce qu'il n'est pas « tu » (« toi »). La condition de possibilité de « je » implique donc nécessairement un « tu ». Pour qu'il y ait dialogue, « je » doit donc

rencontrer « tu ». Nous l'avons souligné, le « je » de la protagoniste du roman « n'existe pas », c'est-à-dire que celle-ci ne parvient pas à se construire en tant que sujet à part entière dans sa diégèse. Sa voix seule est insuffisante. Sa rencontre avec autrui est inévitable et indispensable à sa subjectivation. Elle doit donc se confronter à une autre voix pour y parvenir. Le paradoxe de ce récit réside précisément dans ce dernier élément. L'autre, c'est elle aussi :

on la regarde quand même, elle a l'air furieux, elle porte un jean, taille moyenne, beauté moyenne, la seule chose qui la distinguerait, peut-être, c'est cet air furieux. *Tu as quelque chose à nous dire ?* Être née dans les années soixante-dix et ne pas se laisser faire par les évidences : une fille de trente ans, urbaine avec un sac à main, des copines, des histoires d'amour, des séances de cinéma, quelques jours de vacances, une mère encore jeune, un magazine à lire dans le bus. Et si j'étais un garçon, ce serait quoi mes évidences ? Un garçon de trente ans, urbain, avec un scooter, les bières, les virées, des responsabilités, une mère encore jeune, un disque de rock. *Et entre les deux ?* Rien. Des filles-filles, des garçons-garçons, des filles-garçons, des garçons-filles. Il va falloir choisir petite. CHOISIR SON CAMP. Présupposé : tu es une fille. *Et maintenant qu'est-ce qu'on fait ? Tu pars ou tu restes ?* On t'a bien mis ça dans la tête, on t'a bien mis dans la tête qu'il n'y avait que deux possibilités (Sorman, 2007, p. 13, nous soulignons).

Dans cet extrait précédemment analysé, il n'y a pas d'autre personnage que la protagoniste. Avec le contexte, nous comprenons qu'au commencement de cet extrait, c'est la voix hétérodiégétique qui parle et qui pose des questions auxquelles répond la voix autodiégétique (nous reviendrons sur ce jeu de « questions-réponses »⁸). Ainsi, dans cet extrait, il y a « elle » et il y a « je ». Mais que dire du pronom personnel « tu » ? Qui est-il dans ce microdialogue ? Alors que le « je » et le « elle » appartiennent à la même personne (soit à la narratrice), le « tu » est-il inscrit dans le discours, au sens où Benveniste l'entend, comme ce « tu » « qui, tout extérieur qu'[il] est à "moi" devient mon écho auquel je dis *tu* et qui me dit *tu* » (Benveniste, 1976, p. 260) ? Ce « tu » n'est pas réellement « extérieur » au « moi » de la protagoniste. Il n'y a aucun autre

⁸ Voir p. 55.

personnage présent dans cet extrait. En fait, il n'y a pas de reconnaissance réciproque entre le « je » de la protagoniste et le « tu », car une seule personne est en jeu dans cet extrait. C'est pour cette raison que le « je » de la protagoniste n'existe pas, puisque « je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un » (Benveniste, 1976, p. 260). Ce « quelqu'un » étant absent du récit, la protagoniste ne peut utiliser « je » pour se dire, ou du moins, pas de façon si simple.

Revenons à l'extrait. Celui-ci commence par la narration de la voix hétérodiégétique. Celle-ci décrit la protagoniste : « regarder », « avoir l'air », « porter » et « distinguer » sont tous des verbes liés à l'apparence. *Visuelle*, cette description témoigne en fait d'un changement dans la focalisation. D'interne fixe, elle devient externe. Nous constatons que la voix hétérodiégétique n'a plus accès aux pensées de la protagoniste : elle ne peut que la « regarder » et ainsi commenter ce qu'elle *voit*. Paradoxalement, cette voix hétérodiégétique (ce « elle ») n'inclut pas la protagoniste, alors qu'elle s'inscrit dans un microdialogue d'une conscience avec elle-même.

Il apparaît que la voix autodiégétique (muette jusqu'alors) *entend* cette description. En effet, l'interpellation « tu as quelque chose à nous dire ? » assure une fonction phatique : cette question suppose la présence d'un autre interlocuteur (la voix autodiégétique), puisqu'elle interroge la justesse de sa compréhension de ces propos. Le pronom personnel « tu » s'adresse donc directement à la voix autodiégétique. Bien qu'il n'y ait pas de signes typographiques pour le prouver, il semble qu'à la suite de cette première question, ce soit la voix autodiégétique de la protagoniste qui prend le relais de la narration. En répondant directement à la question, cette dernière tente de se réappropriier son image. Au lieu d'être simplement « regardée » et « décrite » par la voix hétérodiégétique, elle tente d'inscrire sa « présence », sa voix dans le texte. Cette inscription est cependant brève, puisqu'un jeu de « questions-réponses » mené par la voix hétérodiégétique s'installe rapidement entre les deux voix.

La fin de l'extrait nous laisse croire que les deux voix ne s'inscrivent pas sur un pied d'égalité. Il apparaît que c'est la voix hétérodiégétique qui mène le dialogue. Certes, elle accorde une place aux réponses de la voix autodiégétique, mais elle l'exhorte au choix en l'interpellant : « il va falloir choisir petite » lui dit-elle. Cette désignation, « petite », est péjorative, voire infantilisante, et suggère une hiérarchisation entre les deux voix. La voix hétérodiégétique possède une autorité sur la voix autodiégétique : c'est elle qui mène ce qui s'apparente à un interrogatoire. Elle pose les questions en plus d'exiger des réponses.

Bien que ces deux voix « dialoguent » ensemble comme deux subjectivités indépendantes, il ne faut pas perdre de vue que cet extrait est le microdialogue d'une conscience avec elle-même. Liées, ces deux voix sont dépendantes l'une de l'autre, puisqu'elles appartiennent à la protagoniste. C'est pourquoi la voix hétérodiégétique demande à la voix autodiégétique « et maintenant qu'est-ce qu'on fait ? » (nous soulignons). Incluant à la fois le « elle » et le « je », le pronom personnel « on » vient problématiser la question de la bivocalité. Incapable de se dire suffisamment au « je » pour se subjectiver, la protagoniste tente, dans un premier temps, de prendre de la distance avec elle-même en s'énonçant à la troisième personne du singulier et tente, dans un second temps, de recourir au pronom « on ». La confusion s'installe rapidement dans le récit en raison de cette plurivocalité.

Employé à plusieurs reprises dans le récit, le pronom personnel « on » désigne parfois la protagoniste et parfois une collectivité. Dans la question « qu'est-ce qu'on fait ? », le « on » possède la valeur d'un « nous » (« je » plus « elle » de la protagoniste). Nous l'avons mentionné, aucun autre personnage n'est présent dans cette scène (ce qui pourrait dans le cas contraire brouiller le référent du pronom personnel), puisque cet extrait est celui d'un microdialogue. Le contexte prouve donc la présence unique de la protagoniste. Il semble néanmoins que le « on » dans ce récit ne renvoie pas systématiquement à cette dernière. Si nous nous rapportons au début de l'extrait, « on

la regarde, quand même, elle a l'air furieux », il apparaît que le « on » n'ait pas la valeur du « nous » de la protagoniste. Qui « regarde » dans cet extrait ? Impossibilité fictionnelle ou jeu narratif, ce « on » pose problème. La difficulté dans l'analyse de ce pronom réside dans le fait qu'il peut être de nature définie ou indéfinie. Contrairement au cas précédemment analysé dans lequel il renvoie à un pronom personnel défini, il se retrouve sous sa forme indéfinie en début comme en fin d'extrait. « On t'a bien mis ça dans la tête, on t'a bien mis dans la tête » fait référence, dans ces cas-ci, à une pluralité indéterminée. Quoiqu'indéterminée, cette pluralité possède une ascendance sur la protagoniste, allant même jusqu'à organiser sa manière de penser. Cette voix indéfinie qui s'incruste dans sa narration s'apparente à la parole autoritaire. Rappelons-le, la parole autoritaire « s'impose à [elle] [...] pénètre dans [sa] conscience verbale » (Bakhtine, 1978 [1924], p. 161-162). En pouvant être confondu avec le « on » défini de la protagoniste, le « on » indéfini de la parole autoritaire s'inscrit de manière déguisée dans le microdialogue de la protagoniste et parasite son discours. À l'image de la question qu'il lui pose, « *tu pars ou tu restes ?* », elle devra donc faire un choix : « accepter tout entière ou tout entière rejeter » (Bakhtine, 1978 [1924], p. 162) cette parole autoritaire qui ne tolère pas l'« entre-deux ».

Nous pourrions nous demander si l'indétermination dans les voix et dans les lieux d'énonciation est liée à la nécessité de revendiquer une certaine indétermination des genres. Ce flottement dans les voix narratives est-il ce qui permet à la protagoniste de se déplacer du « camp » des filles à celui des garçons ? Puisque nous savons que la protagoniste rejettera la parole autoritaire, il nous apparaît qu'en effet la confusion dans les pronoms personnels participe d'une stratégie pour « décloisonner » la binarité des genres. La protagoniste n'est plus attribuable à un genre spécifique (nous l'avons vu, en changeant de camp, la protagoniste refuse le genre féminin). Conséquemment, elle ne parvient pas non plus à s'énoncer avec un pronom spécifique. L'indétermination dans ces deux cas nous empêche donc de la réduire à une spécificité quelconque. Elle

n'est plus une identité fixe et, par conséquent, reconnaissable. Ce récit dans lequel la protagoniste n'est plus fille et pas encore garçon (nous y arriverons dans le troisième chapitre), ni « je » et à la fois « je » et « elle » brouille constamment les pistes qui nous permettent de la circonscrire.

2.3 La parole intérieure persuasive

Le dédoublement de la voix de la protagoniste lié à la difficulté de s'énoncer à la première personne du singulier permet donc la construction d'un microdialogue. Bien que celui-ci se caractérise par le dialogue de la protagoniste avec elle-même, il crée un espace dans lequel cette dernière peut réfléchir (grâce au jeu de questions-réponses que nous avons présenté) sur la place qu'occupe la parole autoritaire. Il semble que sa capacité à devenir sujet dans sa diégèse dépende du rejet de cette parole. Afin de se subjectiver, elle devra rejeter son « camp », son genre, afin de se tourner vers celui des garçons. Nous l'avons déjà montré, le corps n'est pas impliqué dans sa conception des genres. Ainsi, la protagoniste « cherche les hommes, pas pour le flirt, pour être initiée, pas au sexe, au pouvoir de la parole » (Sorman, 2007, p. 18). Le fait de détenir une parole apparaît lié, pour la protagoniste, à un certain « pouvoir ». C'est associé à la subjectivation que nous comprenons ce pouvoir. Si, par sa voix féminine, elle ne parvient pas à se dire (étant amputée de son « je »), il apparaît que, pour elle, s'approprier le discours viril le lui permettrait. Ce discours aurait donc ce pouvoir de « rendre sujet » l'individu qui l'emploie. Nous traiterons de cette question dans le troisième chapitre. Pour l'instant, soulignons que le « discours viril » détient un « pouvoir » qui fait défaut à la « voix féminine » : ils ne se trouvent pas sur un pied d'égalité. Reflet des rapports entre les genres, ils sont hiérarchisés.

Pour la protagoniste, la « parole creuse le fossé entre les sexes » (Sorman, 2007, p. 32). Selon la parole autoritaire, le discours viril ne saurait être employé que par les individus de genre masculin, les femmes ne pouvant en faire usage en raison de leur genre. La protagoniste rejette ce diktat, puisque, pour elle, « ce qui compte c'est d'avoir une voix » (Sorman, 2007, p. 22). En passant du côté des garçons, elle se libère de la contrainte de la parole autoritaire. En décidant de ne plus cadrer dans le système dichotomique des genres, elle devient une voix de la résistance.

Bakhtine oppose la parole persuasive intérieure à la parole autoritaire. « Travail de la pensée indépendante, expérimentale et sélective » (Bakhtine, 1978 [1924], p. 164), la parole persuasive intérieure commence là où le sujet se libère de la parole autoritaire : c'est la voix de la résistance. Bakhtine souligne qu'« elle s'entrelace étroitement avec "notre parole à nous" [définie comme "s'élaborant petit à petit, et lentement, à partir des paroles reconnues et assimilées d'autrui"] » (Bakhtine, 1978 [1924], p. 164). En comparaison avec la parole autoritaire, qui s'impose à l'individu comme une « masse compacte et indivisible » (Bakhtine, 1978 [1924], p. 162), la parole persuasive intérieure « s'entrelace » avec le discours de la protagoniste. Elle n'est donc pas contraignante, elle permet l'émergence d'une parole personnelle. Caractérisée comme « une production créatrice[,] [elle] consiste précisément en ceci qu'elle réveille [la] pensée et [une] nouvelle parole autonome » (Bakhtine, 1978 [1924], p. 164). Dans l'optique de la protagoniste, envisager la parole persuasive intérieure comme une « production créatrice » lui confère une certaine capacité d'agir, puisqu'elle engendre l'autonomie du sujet. La création dans son acception la plus simple renvoie à une action, et plus particulièrement à une action inédite. Susan Hekman soutient que « the question of agency is inseparable from the question of creativity. Agents are subjects that create, that construct unique combinations of elements in expressive ways » (Hekman, 1995, p. 203). Pour cette dernière, la capacité d'agir d'un sujet implique nécessairement la création de « combinaisons uniques » qui résultent de l'émergence

de la subjectivité. Alors que, pour Bakhtine, la création est liée à la parole autonome, pour Susan Hekman, elle est liée à la subjectivité (tout en passant aussi par le langage) :

the creativity involved in establishing subjectivity is analogous to the creativity involved in the speaking of a language. Language speakers are bound by their language in their efforts to create unique sentences. [...] The creation of subjectivity is much the same : it is bounded by given discourses, but it can and does result in unique creation (Hekman, 1995, p. 204).

En employant le langage comme exemple, Hekman démontre ce que nous avons déjà souligné : l'agentivité du sujet ne peut se développer qu'au sein de structures sociales existantes. Bien que contraint par les codes de la langue, le sujet possède la capacité d'agencer le langage afin d'y constituer une voix singulière. Celui-ci est, certes, traversé par des discours de la doxa (qui lui imposent une conduite normative), mais cela ne l'empêche pas d'avoir la capacité de « ré-agencer » ces discours en des créations inédites. Ainsi, cette capacité d'agir ne renvoie pas à la capacité du sujet de s'extraire complètement de structures ou de discours contraignants, mais davantage à sa capacité de créer quelque chose d'unique avec ce qui le contraint.

Paradoxalement, la voix féminine est ce qui contraint la protagoniste. Elle ne lui permet ni de se subjectiver ni de se constituer en sujet autonome. Devant ce constat, la protagoniste décide de « changer de camp ». Dans un déterminisme biologique où cette possibilité ne s'offre pas aux individus, elle « crée » ce choix et, par le fait même, résiste à la logique autoritaire. En devenant une « identité discursive » impossible, sa voix se dédouble et c'est par ce dédoublement que l'agentivité se manifeste. Cette confrontation intérieure d'un sujet avec lui-même permet l'émergence d'une parole autonome. En allant jusqu'à hiérarchiser ses voix entre elles, la protagoniste parvient à créer un espace original et inédit dans lequel elle est à la fois sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation. Il n'y a plus d'instance extérieure pour lui dicter sa conduite :

va dîner avec les hommes, va les écouter parler, te gaver de paroles, t'épuiser autour d'une table de bistrot qui n'en finit pas de voir tourner les verres et tu ne pourras pas en placer une, mais tu vas apprendre, tu verras petite, ce sera fort (Sorman, 2007, p. 34).

Dans ce passage, c'est la voix hétérodiégétique qui ordonne une conduite à la voix autodiégétique. Paradoxalement, la hiérarchisation de ses propres voix permet l'autonomisation de la protagoniste, puisqu'elle est la seule détentriche d'une autorité sur elle-même. Cette confrontation avec elle-même entraîne donc la création d'une parole intérieure persuasive qui lui permettra par la suite d'aller la confronter aux paroles d'autrui (ce que nous aborderons dans le troisième chapitre). Envisagé comme un moyen de se subjectiver et de développer sa parole autonome, le dédoublement de la voix narrative permet à la protagoniste de résister à la parole autoritaire. Ses actes constamment liés à la parole sont un « faire par le dire ».

2.4 L'agentivité et le sujet discursif

Susan Hekman s'interroge sur le sujet et constate que celui-ci est depuis trop longtemps contraint au sein d'oppositions rigides. En se concentrant principalement sur les dichotomies constitué/constitutif, objet/sujet et passif/actif, Hekman s'interroge sur la capacité d'agir du sujet au sein de celles-ci :

oppositions, polarities, and dichotomies have structured modernist thought since its inception. These dichotomies are inherently hierarchical; within the discourse of modernism to declare an opposition is to privilege one element over another (Hekman, 1995, p. 198).

Selon Hekman, le problème avec cette pensée réside dans le fait qu'elle ne permet pas au sujet de s'émanciper du rapport hiérarchique présent dans les dichotomies. Alors que certains penseurs ont tenté de les effacer afin de sortir de ce processus de hiérarchisation, d'autres, comme Hekman, ont cherché à les déplacer. Au lieu de

simplement se positionner dans la dichotomie, Hekman a voulu la faire exploser en théorisant ce qu'elle a appelé le « discursive subject⁹ » (Hekman, 1995, p. 197). Celui-ci se définit comme ce qui « attempts to displace the constituting/constituted dichotomy altogether [...] [and] attempt[s] to displace the modernist subject rather than reconstruct it » (Hekman, 1995, p. 197). Au lieu d'être « constitué » par des discours sociaux *ou* « constitutif » de ceux-ci, le sujet discursif devient *à la fois* « constitué » et « constitutif », *à la fois* sujet et objet de ces discours sociaux. Dans ce contexte, l'agentivité devient « a product of discourse, a capacity that flows from discursive formations » (Hekman, 1995, p. 202). Le sujet de cette agentivité « constructs through the multiple discursive formations of a given culture while at the same time asserting that some, although not all, of these discursive formations provide the possibility of agency » (Hekman, 1995, p. 203). La capacité d'agir du sujet discursif émanerait donc des discours hégémoniques eux-mêmes. C'est pourquoi Hekman la rapproche de la créativité. L'agentivité résiderait dans cette capacité du sujet discursif à créer de nouveaux discours ou des contre-discours à partir de ceux déjà existants.

La protagoniste du récit *Boys, boys, boys* incarne ce sujet discursif. Prisonnière de la dichotomie fille/garçon, elle est tout d'abord constituée par celle-ci. Son identité de genre est déterminée en fonction de son sexe. Passive, elle n'a pas le choix de son genre, quoique, nous l'avons vu, cette situation initiale ne dure pas. Constatant les « privations » liées à son genre, la protagoniste décide de changer de camp et par conséquent *déplace* la dichotomie fille/garçon. En faisant le choix de son genre, elle cesse d'être entièrement constituée par les discours normatifs. Ni fille ni garçon, elle devient à la fois fille et garçon :

la confusion (qui fait la fille ? qui fait le garçon ?) ou la neutralité devraient être les seuls horizons à envisager, d'un camp à l'autre, traverser, retraverser, ne plus savoir où l'on est, toujours en marche, imprévisible [...] tour à tour

⁹ Nous traduirons librement ce terme pour « sujet discursif ».

masculin, féminin [...] il ne s'agit pas d'inverser les rôles, mais de les brouiller (Sorman, 2007, p. 83).

Constamment dans la confusion, la protagoniste *déplace* la binarité des genres. Elle le confirme, il « ne s'agit pas d'inverser les rôles », puisque cela reviendrait à demeurer dans la dichotomie fille/garçon (celle constituée par la parole autoritaire), mais plutôt « de les brouiller ». La protagoniste est donc à la fois celle qui est constituée par les discours sociaux et celle qui les constitue; par sa capacité d'agir sur sa réalité, elle crée un discours social différent tout en demeurant constituée par ceux déjà existants (puisqu'elle fait le choix de conserver les termes « fille » et « garçon »). Ce déplacement, cette confusion que crée la protagoniste s'effectue dans le langage. Au cœur de la capacité d'agir de la protagoniste, c'est uniquement par son emploi qu'elle agit sur les discours du genre. À l'exemple de Hekman et de son sujet discursif, nous parlerons donc d'une agentivité *discursive*.

En analysant plusieurs œuvres autobiographiques, Barbara Havercroft constate que l'écriture est un espace privilégié dans lequel les femmes peuvent à la fois devenir sujets et déconstruire des rapports de pouvoir. L'écriture « permet aux femmes d'exprimer leur expérience, de la commenter ou de la critiquer, de la réinterpréter ou de la reformuler tout en se construisant comme sujets d'écriture » (Havercroft, 2001, p. 521-522). L'écriture offre ainsi une mise à distance de l'expérience et permet la création d'un cadre critique au sein duquel peut se manifester le sujet. Havercroft « postule que le langage occupe une place capitale dans le fonctionnement de l'agentivité, étant donné sa place déterminante dans la transmission de l'idéologie » (Havercroft, 1999, p. 95). Si le langage est vecteur de normes sociales, l'agentivité du sujet réside dans sa capacité à user de ce même langage afin de *re-signifier*, déplacer ces normes aliénantes. Dans l'analyse de *Journal pour mémoire* de France Théorêt, Havercroft repère plusieurs stratégies discursives qui inscrivent l'agentivité dans le texte littéraire. Nous en retenons une : la « répétition discursive » (Havercroft, 1999, p. 101). En s'inspirant des travaux de Butler, Havercroft souligne que « l'agentivité

réside dans une re-citation de l'énoncé [oppressif, normatif] à l'encontre de son but original, ce qui aboutit à un renversement de ses effets nocifs » (Havercroft, 1999, p. 100). L'agentivité discursive se traduit donc par cette capacité à *re-citer*, à *reformuler* des normes contraignantes afin de se les réapproprier.

La protagoniste fait preuve d'une agentivité discursive. En étant à la fois constituée et constitutive de la dichotomie homme/femme, cette dernière acquiert un regard critique par rapport à celle-ci et plus précisément par rapport au genre féminin. C'est dans cette distance entre elle et le système d'oppression que se manifeste la répétition discursive :

où prendre sa place ? Entre le cliché originel de la femme-objet saturée de maquillage, de minijupe et d'allumage [...] l'anti qui ne sait faire ni la cuisine ni les enfants, qui crache au sol et qui vous emmerde au prix d'une grosse rancœur sans avenir, et la femme libérée comme dans la chanson. Où trouver sa place ? À moins d'être dans la confusion, l'écart, le déplacement perpétuel, ni masculin, ni féminin (Sorman, 2007, p. 59).

Dans cet extrait, la protagoniste convoque des clichés et des stéréotypes du genre féminin. Opposée l'une à l'autre, « la femme-objet », « l'anti » et « la femme libérée » semblent construire à elles seules le genre féminin. Alors qu'il est question de prendre sa place, la protagoniste est coincée entre ces trois « cliché[s] originel[s] » : n'ayant pas d'autre choix, il semble qu'elle doive s'incarner dans l'un d'eux. Leur répétition discursive ne l'amène pas cependant dans l'impasse, puisqu'il s'agit pour elle non pas de choisir entre ces figures, mais de se placer dans « la confusion, l'écart, le déplacement perpétuel ». La « re-citation » (pour employer la formulation d'Havercroft) de ces figures oppressives permet leur altération : un déplacement s'opère. La protagoniste qui désire s'inscrire davantage dans la « confusion » n'a pas à prendre place au sein de l'une de ces figures. Ces dernières ne sont réactivées qu'afin de mettre en lumière leur caractère contraignant et aliénant. Cette capacité à *re-signifier* des figures de pouvoir au sein du texte littéraire suppose donc une forte agentivité de la protagoniste.

2.5 Vers un discours viril

Dans *Boys, boys, boys*, le genre se construit d'abord comme une donnée stable de l'identité. Déterminé en fonction du sexe de chaque individu et accompagné de conduites normatives qui se manifestent sous la forme d'évidences, le genre est contraignant. Dans ce chapitre, nous avons vu que le genre s'établit comme une parole autoritaire qui hiérarchise les individus entre eux au détriment des femmes. La protagoniste du récit décide de rejeter cette parole autoritaire empreinte d'un fort déterminisme biologique, puisqu'elle constate que celle-ci perpétue l'inégalité entre les hommes et les femmes. Elle décide de se tourner vers le genre viril se trouvant ainsi en inadéquation avec son genre *biologique*. En faisant ce choix, la narratrice n'est plus exclusivement constituée par le genre, mais devient constitutive de celui-ci, ce qui traduit une forte agentivité. Par ailleurs, nous avons vu que la protagoniste, en choisissant le camp des garçons, éprouve de la difficulté à s'énoncer à la première personne du singulier. N'étant plus en correspondance avec son genre, elle ne parvient pas à se subjectiver pleinement. Afin d'y arriver, la protagoniste dédouble donc sa propre voix narrative et crée un espace dans lequel elle fait dialoguer ces voix entre elles. Ce microdialogue d'une conscience avec elle-même lui permet de construire sa parole intérieure persuasive.

Dans le prochain chapitre, nous analyserons donc la confrontation de cette parole intérieure persuasive avec autrui (alors que, jusqu'à présent, nous ne l'avons examinée que dans le dialogue intérieur). En « changeant de camp », la protagoniste intègre la sphère masculine. Nous verrons comment celle-ci parvient (ou non) à s'inclure dans un camp qui se fonde sur la dénégation du féminin. Pour ce faire, nous aurons à circonscrire ce que nous appelons le « discours viril ».

CHAPITRE III

DISCOURS VIRIL ET UNIVERSALISME

Donc là il y a urgence, combat pas mort, il va falloir y aller : être une fille et confisquer la parole aux garçons, avoir des exigences théoriques très fortes, parler haut, longtemps, et polémique, apporter au dossier les preuves de son intelligence puisqu'elle reste à démontrer.

Joy Sorman

Jusqu'à présent, nous avons analysé la formation d'une parole autonome dans un contexte où le sujet féminin est contraint par un système binaire inégalitaire. En prenant conscience des inégalités entre les genres, la protagoniste dédouble sa voix narrative afin de se confronter à elle-même dans le microdialogue. Dans cet espace, elle parvient à réfléchir sur la parole autoritaire et à constituer sa parole intérieure persuasive. Forte de cette parole autonome, elle ressent cependant un sentiment d'« urgence », puisque, comme le montre l'épigraphe, « son intelligence [...] reste à démontrer ». Dans le présent chapitre, nous verrons comment la protagoniste se heurte au discours viril. Caractérisée par le « combat », ce discours ouvrira sur l'affrontement, sur le « polémique ». Nous nous intéresserons donc à la manière dont la protagoniste en faisant l'apprentissage des codes du discours viril tente de changer de camp pour devenir elle-même *virile* et pour atteindre une *transcendance* qui ne peut s'incarner, croit-elle, qu'au détriment du genre féminin.

3.1 Définition du « discours viril »

La virilité est un concept relationnel difficile à cerner. Nous l'avons dit, les théoriciens ne s'entendent pas sur sa définition, alors qu'elle est centrale dans la masculinité. Néanmoins, nous avons déjà relevé qu'elle est « maîtrise de soi, fermeté et endurance » (Corbin *et al.*, 2015, p. 16). Associée aussi à la force et au pouvoir, la virilité n'est pas détenue par tous les hommes. Dans le récent essai *Le mythe de la virilité*, Olivia Gazalé confirme que

la *virilité* désigne un idéal normatif, celui de l'excellence masculine. Si tout porteur d'un sexe masculin est un homme, tout homme n'est pas viril : seuls les meilleurs d'entre eux méritent ce qualificatif, aussi difficile à conquérir qu'à conserver (Gazalé, 2017, p. 198).

Décrite ainsi, la virilité est une question de mérite. Apanage des « meilleurs » hommes, elle est inséparable de la compétition de laquelle seuls les « vrais » sortent vainqueurs.

Dans *XY, De l'identité masculine*, Élisabeth Badinter explicite la figure de l'« homme viril », ce qu'elle appelle « l'homme dur ». Plutôt surhomme qu'homme réel, ce dernier semble lié à la machine. En employant Terminator comme exemple, Badinter souligne que l'homme viril incarne « la machine toute puissante[,] le mâle à l'état pur » (Badinter, 1986, p. 196). Le rapprochement entre l'homme et la machine est une métaphore fréquente pour représenter la virilité. Cet homme-machine est celui « qui refoule ses sentiments et traite son corps comme un outil » (Badinter, 1986, p. 190). Raewyn Connell soulève aussi cette isotopie de la machine : « le corps "fonctionne" et "opère"[,] [...] les cerveaux sont "conçus" pour produire de la masculinité[,] les hommes sont génétiquement "programmés" pour la domination » (Connell, 2014, p. 33). Cette métaphore de l'homme-machine présente donc un corps masculin plus mécanique et métallique qu'organique, et susceptible, pour cette raison, de détenir la « puissance, [le] pouvoir [et la] possession » (Falconnet et Lefaucheur, 1975, p. 65). Dans ce contexte, la virilité semble indissociable du corps. Pourtant, dans le récit *Boys*,

boys, boys, le corps n'est pas en jeu (nous l'avons vu, pour la protagoniste, le genre ne se performe pas par le corps). L'œuvre de Sorman transforme cette métaphore : la machine est encore associée à l'homme, mais c'est moins sur son corps qu'elle s'inscrit que dans sa parole. L'homme-machine, l'homme viril devient donc celui qui maîtrise le discours :

chez eux [chez les garçons] tout est relevé, argumenté, dévoré, classé, étiqueté, rangé; puis ressorti, réactivé, remis en jeu, encore et encore. Faire tourner la machine avec les mots, la monstrueuse et dévorante machine à produire du discours, qui s'accélère, qui s'emballe, qui chauffe, et qui emporte tout. Les machinistes s'y relaient, le ton monte, les voix portent, les corps s'énervent, on boit et on assène et on fume. En plein dedans, voyage au cœur de la virilité. Mais qu'est-ce que cette virilité-là ? c'est du langage (Sorman, 2007, p. 20).

Transformés en « machinistes », les garçons de la diégèse deviennent en même temps des « machine[s] à produire du discours ». Aucune description physique des garçons avec lesquels la protagoniste se lie d'amitié n'est donnée : ce sont au contraire leur parole et leur voix qui s'imposent, ce sont les mots qui font fonctionner la « machine ». Comme le souligne Raewyn Connell, le « genre est une pratique sociale qui renvoie constamment au corps et à ce que font les corps; ce n'est toutefois pas une pratique sociale qui *se réduit* au corps » (Connell, 2014, p. 66, nous soulignons). Réduire la virilité au corps masculin, ce serait perpétuer la logique déterministe selon laquelle le biologique détermine le genre. Pour cette raison, dans la diégèse, la virilité ne s'inscrit pas sur le corps de ces garçons, mais dans leur discours. Leur apparence physique est complètement évacuée du texte. Les seules informations que nous détenons sur eux concernent leur statut et leur occupation : ils sont « célibataires ou pas, sans enfants, ils travaillent pour des revenus à la fois modestes et suffisants; professeur, employé de bureau, informaticien, journaliste, ingénieur » (Sorman, 2007, p. 35). Dans ce contexte, l'homme viril n'est donc plus un corps-machine, mais une voix-machine : peu importe son corps et son apparence physique, il lui suffit de détenir une voix pour « voyag[er] au cœur de la virilité ».

Nous l'avons dit dans le premier chapitre, la virilité doit être reconnue par autrui, faute de quoi elle n'existe pas. Dans le récit de Sorman, cette reconnaissance passe par la capacité des garçons à user du langage. En effet, le langage est « au cœur de la virilité » décrite dans l'extrait que nous venons de citer. Le discours viril implique donc la maîtrise du discours et du langage, maîtrise qui ne peut être reconnue que par les pairs. Puisqu'« une pression sociale constante oblige les hommes à prouver sans cesse une virilité dont ils ne peuvent jamais être assurés[,] toute vie d'homme est placée sous le signe de la *surenchère permanente* » (Falconnet et Lefaucher, 1975, p. 65). Pour Sorman, cette « surenchère » se produit dans et par le langage. Il ne suffit pas aux garçons de parler pour devenir virils, chacun d'eux doit « relev[er], argument[er], dévor[er], class[er], étiquet[er], rang[er]; puis ressort[ir], réactiv[er] » les mots des autres. C'est donc dans une escalade de mots que les garçons prouvent (ou non) leur maîtrise du langage. Essentiellement, ce sont leurs amis qui témoignent de leur maîtrise et de leur virilité, puisque « le copain, c'est le témoin, le gardien de la masculinité, le garant de l'ordre viril » (Falconnet et Lefaucher, 1975, p. 160).

Dans cette suite très longue d'actions au sein de laquelle les mots des uns sont réappropriés par les autres, puis repris par d'autres encore, nous assistons à la formation du discours viril. Celui-ci est considéré comme une « parole si forte [...] qu'[elle] renvoie dans leurs buts, chez leur mère, tous ceux qui ne la maîtrisent pas » (Sorman, 2007, p. 107). Péjorative, l'expression « renvoyer chez sa mère » est infantilisante. Connotant un manque, une inaptitude, voire une déficience, cette expression associe l'individu qu'elle désigne à un enfant, un être incapable de survivre dans un monde adulte. La figure de la mère étant associée à la maison et la maison à la sphère privée, « renvoyer chez sa mère » sous-entend aussi le fait d'exclure un individu de la sphère publique. Caractéristique du discours viril, la sphère publique est une condition essentielle à sa formation : « les paroles sensées et décisives se prononcent en public, être pertinent ou concerné en privé ne vaut rien » (Sorman, 2007, p. 57). Ici, « en public » peut être compris comme « devant les autres » (cela nous renvoie à la

caractéristique précédente : le discours viril doit être reconnu des pairs) ou « dans un lieu public ». Un garçon incapable de maîtriser le discours se voit donc exclu de la discussion et de la sphère publique. Par le fait même, toute chance d'accéder à la virilité lui est retirée.

Le discours viril est donc associé à la maîtrise, non pas du contenu, mais de la forme. Peu importe ce qui est dit, la manière de le dire est primordiale. La forme prime : « ce qui compte ce n'est pas le fond, ce n'est pas parler pour ne rien dire ou dire, c'est la forme, le style, la loi, le turbin. Ce qui compte c'est d'avoir une voix, une atmosphère, quelque chose à donner à ce que l'on dit » (Sorman, 2007, p. 22). Nous le verrons, ce qui se dit lorsque les hommes parlent est si peu important que la paternité des idées n'est plus attribuable à des individus spécifiques. Masses compactes, les propos des uns se mélangent à ceux des autres pour former un long monologue anonyme dont le sens profond est la performance d'une virilité fabriquée à répétition et sans trêve.

3.2 Le paradoxe du discours viril

Dans le récit, la virilité est associée à la voix, à la maîtrise, au public et à la forme. Nous avons jusqu'à présent décrit une virilité « masculine ». Cet apparent pléonasm dans le contexte de la diégèse n'en est pas un. En fait, cette virilité est la qualité par excellence de ce que nous avons décrit dans le premier chapitre comme la « masculinité hégémonique ». Mais qu'advient-il de cette caractéristique mythique lorsqu'elle se voit réappropriée par une femme, la protagoniste ? Y a-t-il une « virilité féminine » qui prend forme dans le récit ? Ces questions nous conduiront à cerner le paradoxe qui se crée entre l'usage que font les garçons du discours viril et celui qu'en fait la protagoniste. Proféré par l'homme, celui-ci est basé sur l'idée de la dénégiation du féminin (Falconnet et Lefaucheur, 1975) alors qu'il est lié à l'idée d'apprentissage

lorsqu'il est employé par la protagoniste – usage qui ne sera pas sans dangers et sans pièges, comme nous le verrons.

3.2.1 La dénégation du féminin

Comme nous l'avons évoqué dans le premier chapitre, la masculinité se construit dans une longue suite d'apprentissages qui commence par le rejet de la féminité. Dans *XY, De l'identité masculine*, Élisabeth Badinter confirme que « pour signifier son identité masculine, il lui faudra [au garçon] se convaincre et convaincre les autres qu'il n'est pas une femme, pas un bébé » (Badinter, 1986, p. 58). Le garçon doit opérer une distinction avec « la mère (je ne suis pas son bébé) [et] avec le sexe féminin (je ne suis pas une fille) » (Badinter, 1986, p. 147)¹⁰. Bref, la masculinité se définit tout d'abord comme un acte d'énonciation négative : parce qu'il n'est pas féminin, un garçon est masculin. Ce rejet de la féminité sera pour lui constamment à prouver. Encore ici, l'opinion des pairs est très importante : ce sont eux qui l'admettent ou non dans la masculinité.

Dans *Boys, boys, boys*, cette dénégation du féminin passe, comme le reste, par le discours. Bien que la protagoniste parvienne à « changer de camp » et à intégrer un groupe de garçons, ceux-ci ne la laissent pas parler. Caractérisée comme la « *pom pom girl* » (Sorman, 2007, p. 38) de leurs débats, elle n'est « intégrée » dans ce groupe qu'à titre de spectatrice. Elle assiste aux discussions, elle « souri[t], [elle] acquiesce, [elle] [s'] exclame [...], mais ne prend jamais la balle » (Sorman, 2007, p. 38). Se transformant en véritable joute de football, ce débat met en scène la protagoniste comme meneuse de claque et les garçons comme joueurs – le recours à cette métaphore sportive n'est pas innocent. Bien ancrés dans leurs rôles respectifs, la protagoniste ne

¹⁰ Nous comprenons donc bien pourquoi l'expression « renvoyer chez sa mère » lorsqu'adressée à un garçon est néfaste pour sa virilité, car elle fait référence, plus loin encore, à cet état presque « intra-utérin » dans lequel il est encore indissociable de la mère.

s'empare pas du ballon et les garçons ne le lui passent pas. Autrement dit, ils ne lui accordent pas la parole, car, à l'exemple de la figure qu'elle incarne, elle n'est présente à leur soirée que pour les encourager. Dans ce restaurant, ils sont donc cinq garçons autour d'une table, et elle assiste au débat :

il y en a un qui pense que le voile est une affaire de signe [...] il y en a un qui parle que de racisme antiarabe, il y en a un qui se demande s'il faut préférer un élève gothique à une élève voilée, il y en a un que ça rend malade ce symbole de la soumission de la femme; et puis elle qui se tait, qui a du mal. On ne lui donne pas la parole (Sorman, 2007, p. 36-37).

Les garçons sont systématiquement représentés dans cet extrait par l'expression « il y en a un » suivie d'un verbe. Tous en action, ils parlent alors que la protagoniste « se tait ». Non seulement elle « a du mal » à prendre la parole, mais personne ne songe à la lui accorder. Muette, elle est exclue de cette conversation qui, ironiquement, déplore « la soumission de la femme ». Cependant, la protagoniste a conscience de son mutisme et veut faire entendre sa voix :

souvent elle se tait, mais cette fois elle s'était promis qu'elle aurait quelque chose à dire [...] et puis plus rien, plus de jus, ça va trop vite, elle a voulu suivre le rythme, mais elle ne tient pas l'alcool. Ça la casse. Autour d'elle les discours s'accélèrent encore et se referment les uns sur les autres. Racisme, non, république, non, tolérance, non, Jules Ferry, non, Luc Ferry, non, loi, non, concertation non. [...] Elle tente bien d'intervenir, elle fait le tour pour passer par-derrière, mais des gros bras l'en empêchent (Sorman, 2007, p. 37).

Nous comprenons par l'expression « souvent » en début d'extrait que ce n'est pas la première fois que survient ce type de soirée. La protagoniste ne parvient pas à prendre la parole, incapacité qui se produit de façon récurrente. Consciente de ce fait, elle « s'était promis » que « cette fois [...] elle aurait quelque chose à dire ». Dans cette tentative pour prendre place dans le débat, la protagoniste échoue encore une fois, car « ça va trop vite [...] ça la casse ». À deux reprises apparaît le pronom démonstratif « ça », lequel se réfère à la discussion emballée. Indirectement, celui-ci nous renvoie aussi à la métaphore de la machine précédemment explicitée. Tantôt « voix-machine »,

ici « discussion-machine », ce débat masculin prend du « rythme » et « les discours s'accélèrent et se referment les uns sur les autres ». La protagoniste ne parvient pas à y faire entendre sa voix : les discours prononcés par les garçons n'ouvrent pas à la discussion. À l'exemple de ce qu'elle disait dans la citation présentée plus haut, chez les garçons « tout est relevé, argumenté, dévoré, classé, étiqueté, rangé; puis ressorti, réactivé, remis en jeu, encore et encore » (Sorman, 2007, p. 20); la « discussion-machine » s'accélère dans un rythme quasi frénétique où sa voix de femme n'a pas de place. La dénégarion du féminin passe donc par la parole, par la discussion qui est fermée à la protagoniste et dans laquelle les seuls autorisés à parler sont les garçons.

Le discours viril est refusé explicitement à la protagoniste : « racisme, non, république, non, tolérance, non, Jules Ferry, non, Luc Ferry, non, loi, non, concertation non ». Chaque sujet abordé par les garçons est suivi d'un « non ». Ce « non » est catégorique : il ne lui est pas expliqué, il est seulement énoncé. Badinter le souligne dans son essai : « la masculinité est davantage une réaction qu'une adhésion » (Badinter, 1986, p. 91) et cette réaction passe par la négation. Négation du féminin, le discours viril s'adresse aux autres garçons. C'est que, comme le soulèvent Falconnet et Lefaucheur, « le "monde des hommes" et le mythe de la fraternité virile développent une solidarité masculine qui s'exerce aux dépens des femmes : celles-ci sont exclues de ce monde » (Falconnet et Lefaucheur, 1975, p. 159). Nous l'avons souligné, un homme rejette les caractéristiques associées à la féminité, puisqu'être un homme, c'est avant tout ne pas être une femme. Dans cette logique, si la protagoniste était dotée de la capacité à prendre la parole dans ces débats masculins, la parole serait associée au féminin; c'est pour cette raison que la protagoniste ne peut pas s'en emparer. De manière métaphorique, la « discussion-machine » lui interdit cette parole : « elle tente bien d'intervenir, elle fait le tour pour passer par-derrière, mais des gros bras l'en empêchent ». Bien gardé derrière « des gros bras » (expression faisant allusion à un individu masculin musclé qui n'hésitera pas à user de force pour s'emparer de quelque

chose ou, dans le contexte de la phrase, qui n'hésitera pas à protéger ce qui se trouve derrière lui), l'espace du discours viril lui est refusé. Ce refus, nous le verrons, entraînera des conséquences. Comment la parole peut-elle être retirée à cette protagoniste qui est pourtant narratrice de son propre récit ?

Nous l'avons soulevé dans le premier chapitre, la figure de l'« autre », c'est-à-dire de l'interlocuteur, est absente du microdialogue : celui-ci est essentiellement un dialogue intérieur. Discussion entre le « elle » et le « je » de la protagoniste, cette confrontation lui permet de constituer sa parole intérieure persuasive, sans laquelle elle ne pourrait tout simplement pas « parler ». Cette figure de l'« autre » ou, pour le dire avec Benveniste, ce « tu » qui lui permet de dire « je », s'installe véritablement lorsque la protagoniste arrive dans le « camp des garçons ». Pourtant, il lui sera difficile de discuter avec les garçons, puisque le discours viril est basé sur la dénégation du féminin. Au lieu d'être rapportée sous la forme du dialogue, cette rencontre s'inscrit dans ce que nous avons appelé, à la suite de Dominique Rabaté, le « monologue dialogique » (Rabaté, 1999, p. 232). Dans *Poétique de la voix*, Rabaté explicite le concept de « monologisme » tel que théorisé par Bakhtine et soutient que « le mot monologisme n'est pas à identifier avec la forme même du monologue » (Rabaté, 1999, p. 232). Le monologisme (ou roman monologique) véhicule une voix unique, celle de l'auteur : nous l'avons expliqué dans le premier chapitre, les personnages ne sont que l'expression de la pensée de l'auteur dans ce type de roman. Le monologue, quant à lui, transmet, certes, une seule voix, mais cette dernière n'est pas nécessairement *particulière*, c'est-à-dire que, dans le récit de Sorman, elle ne renvoie pas à un personnage *en particulier*. Expression antithétique, le monologue dialogique articule en fait la voix (ou les voix) d'Autrui.

Représentée par l'ensemble des personnages masculins du récit, cette figure de l'Autre est à penser comme un collectif. Puisque nous ne détenons pas d'informations sur le physique de ces garçons ou, du moins, de caractéristiques spécifiques sur ceux-ci, il

nous est impossible de les distinguer entre eux. Anonymes, ils ne peuvent être pensés que comme un collectif. Chacun d'eux n'a qu'une voix pour s'exprimer, mais elle se confond à celle des autres. Bref, ce n'est pas chacune de leurs voix que nous « entendons », mais une *seule* voix qui, elle, se compose de la multiplicité des voix des garçons. À la différence d'un chœur qui est l'expression de plusieurs voix, ce monologue dialogique n'exprime pas ces voix à l'unisson et ces dernières ne transmettent pas les mêmes idées :

[l]e bar a fermé et ils sont restés sur le trottoir : T'as jamais été révolutionnaire toi, ben non j'ai toujours été social-démocrate, il est vachement courageux d'être révolutionnaire, c'est pas facile, c'est douloureux, enfin il est pas révolutionnaire en 17, il est révolutionnaire en 2004 c'est quand même moins dangereux, il faut faire la différence entre une ballade et un slow, "Brown eyes" des Destiny's Child ou "Spend a lifetime" de Jamiroquai ce sont des ballades, "Nothing else matters" de Metallica ou "Still loving you" de Scorpion ce sont des slows, dans le slow il y a une vraie montée en puissance, en plusieurs phases, qui permet un travail d'approche, une ascension amoureuse dans la danse, avec la ballade tu restes sur une médiane qui t'emmène nulle part, je crois que tu lui plais, Malek Boutih déclare qu'il faut mettre toutes les filles voilées dans des écoles privées et personne ne dit rien même elle qui a dit je suis une sioniste pro-palestinienne, mais enfin est-ce que antisionisme = antisémitisme, il croit quand même que le mur en Israël c'est moins grave qu'une frontière, le burlesque ça va d'où à où, [...] oui mais Isabelle Alonso dit à la télé qu'à travail égal une femme est moins bien payée qu'un homme et Isabelle Alonso ne rit pas aux blagues machistes contrairement à toi, connard, légitimiste, libéral, strauss-kahnien, PSG, FC Nantes, Loana, *Sex and the city*, on ne peut pas plaire à tout le monde, tout le monde en parle, merde il s'est endormi dans le caniveau, il est encore parti sans dire au revoir, les mots sont importants, je sais pas trop quoi penser de Fabius qui tend la main aux Verts tout en dézinguant Besancenot et Bové, pourquoi on lui reproche toujours de ne pas être assez politique, il n'y a pas de politique dans la vie, il y a l'esthétique et le ludique, on pourrait lui reprocher de n'être pas assez ludique, quand il dit le Loft c'est la *res publica* il n'écrit pas dans *Le Monde diplo*. Elle est sur le trottoir en silence. Et toi la nana, tu as bien quelque chose à nous dire, on t'écoute (Sorman, 2007, p. 39-40-41).¹¹

¹¹ Comme dans le deuxième chapitre, il nous semblait indispensable de citer longuement ce passage afin de comprendre les « effets » de texte que nous analysons par après.

L'une des difficultés rencontrées avec ce monologue dialogique réside dans le fait qu'il nous est impossible d'attribuer ce qui est dit à un personnage en particulier. Nous savons que cinq garçons discutent ensemble (information préalablement énoncée dans le récit), mais il nous est impossible de retracer la paternité des propos discutés, car ce qui est rapporté dans cet extrait est moins un *énoncé* qu'une *énonciation*, c'est-à-dire une « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » (Benveniste, 1976, p. 80). Plusieurs *discours* peuvent être employés pour mettre en scène l'énonciation de la voix d'Autrui.

Dans *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Dominique Maingueneau souligne les différences qui opposent le discours direct au discours indirect : « alors que le discours direct est censé répéter les mots d'un autre acte d'énonciation et dissoci[er] deux systèmes énonciatifs, le discours indirect n'est discours rapporté que par son sens, il constitue une traduction de l'énonciation citée » (Maingueneau, 1986, p. 89). Principalement, mais pas exclusivement, nous reconnaissons le discours direct par l'inscription dans le texte de guillemets ou de tirets de dialogue qui jouent le « rôle de frontières entre les deux régimes énonciatifs » (Maingueneau, 1986, p. 87). Dans celui-ci sont donc représentées l'instance citant et l'instance citée; « chacun [y] conserve son JE, son TU » (Maingueneau, 1986, p. 87, l'auteur souligne). Opposé à lui, le discours indirect « donne un équivalent sémantique intégré à l'énonciation citante, il n'implique qu'un seul "locuteur", lequel prend en charge l'ensemble de l'énonciation » (Maingueneau, 1986, p. 89). Maingueneau poursuit son analyse en distinguant de ces deux types de discours rapportés le discours indirect libre qu'il qualifie comme « une tentative pour cumuler les avantages des deux autres stratégies » (Maingueneau, 1986, p. 95). Employé dans la littérature romanesque du XIX^e siècle (Maingueneau, 1986, p. 95) – celle-ci étant marquée par son usage de l'imparfait et du passé simple –, le discours indirect libre semble difficile à repérer. Maingueneau explique que les théoriciens ont longtemps situé ce type de discours en procédant par élimination. En opérant de façon « négative » (Maingueneau, 1986, p. 96), les

théoriciens en venaient à la conclusion que tel ou tel discours était rapporté en style indirect libre (ce n'est pas un discours direct ou indirect, c'est donc un discours indirect libre).

Nous remarquons qu'aucune de ces descriptions ne s'applique aux propos rapportés dans le passage qui nous intéresse : ceux-ci ne sont pas introduits par des marqueurs typographiques (propre au discours direct), ils n'impliquent pas qu'un seul locuteur (comme dans le discours indirect) et ils ne sont pas à l'imparfait (comme dans le discours indirect libre). En fait, cet extrait met en scène des propos non attribués et multiples, rapportés au moyen du discours direct libre (DDL). À la triade de la théorie sur le discours rapporté (discours direct, indirect et indirect libre) s'ajoute donc la notion de discours direct libre. Dans *Le discours rapporté*, Laurence Rosier souligne que ce type de discours tire ses origines de textes de langue anglaise et allemande où il a d'abord été étudié. Elle note qu'en

français contemporain, [il est] l'incarnation linguistique de la *modernité*, comme fut théorisé en son temps, de façon restrictive mais significative, le DIL [discours indirect libre]. Il permet un jeu, donc une interrogation, sur la narration, son statut, ses énonciations mises en scène (Rosier, 1999, p. 279).

Avec l'apparition du nouveau roman au XX^e siècle, les codes et les conventions du roman classique sont bouleversés : les auteurs délaissent « une narration dominée par le couple imparfait/passé simple et la troisième personne pour un discours direct libre combinant temps présent et personnes allocutives » (Rosier, 1999, p. 296). Notion récente, le discours direct libre s'inscrit dès lors dans les romans écrits au présent de l'indicatif.

Ce type de discours rapporté est principalement caractérisé par l'absence de verbes introducteurs et de signes typographiques (tels que les guillemets ou les tirets de dialogues). Rosier confirme que l'adjectif *libre* du discours direct *libre* « signifie autonome syntaxiquement » et « libéré de la typographie traditionnelle du DD

[discours direct] » (Rosier, 1999, p. 279). À l'instar de Rosier, Dominique Maingueneau soutient, dans la plus récente édition d'*Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, que le DDL est *libre* « parce qu'il n'y a pas subordination syntaxique » et qu'il est *direct* « parce que les repérages déictiques restent ceux du discours cité » (Maingueneau, 2003, p. 125). En raison de ces caractéristiques, les théoriciens s'entendent pour dire que le DDL est difficile à situer : il exige donc un travail actif de la part du lecteur – à plus forte raison, dans les textes complexes comme celui de Sorman.

Dominique Maingueneau nuance toutefois le caractère *libre* du DDL. Selon lui, « il faut bien qu'il y ait des indices de son apparition, même s'il demeure souvent une part d'indécision » (Maingueneau, 2003, p. 126). Maingueneau évoque ainsi l'idée d'une « rupture énonciative » (2003, p. 126) qui permettrait d'identifier le DDL. Par définition, une *rupture* est la discontinuité, la séparation entre deux éléments (la voix dans ce cas particulier). Il nous faut donc identifier une première voix pour comprendre l'arrivée de la seconde et ainsi percevoir le DDL. Le travail que nécessite ce type de discours réside précisément dans la capacité qu'a le lecteur, d'après des indices laissés par le narrateur, de distinguer la voix du narrateur de celles des personnages et celles-ci entre elles.

Bien que nous constatons que l'extrait précédemment cité du récit de Sorman « n'est pas introduit par un verbe ni marqué typographiquement » (Rosier, 1999, p. 295-296), c'est davantage cette *rupture* qui nous confirme la présence d'un discours direct libre. En effet, la *rupture* se produit dans la première phrase : « le bar a fermé et ils sont restés sur le trottoir : T'as jamais été révolutionnaire toi, ben non j'ai toujours été social-démocrate ». Le signe de ponctuation, le deux-points, et la majuscule « T » confirment la rupture entre les voix. Le deux-points sépare ici deux discours indépendants : celui de la narratrice (« le bar [...] trottoir ») et celui rapporté en direct libre. Il marque donc un bris dans l'énonciation et balise, par le fait même, le début du discours direct libre.

En plus de ces indices, nous remarquons un changement dans le registre de la langue au sein du discours rapporté : il y a un glissement de la « langue écrite » à la « langue orale ». L'une des particularités de cet extrait, c'est qu'il donne à « entendre » la voix des personnages : c'est ce que Dominique Rabaté appelle des « effets de voix » (Rabaté, 2004, p. 17). Dans son essai *Vers une littérature de l'épuisement*, il affirme que « la narration se met [...] en scène selon un certain effet de voix » (Rabaté, 2004, p. 17), c'est-à-dire qu'à partir de la modernité littéraire, il semble que le narrateur soit davantage présenté comme un « locuteur » (Rabaté, 2004, p. 17). Comme dans l'extrait précédemment cité, plusieurs « effets de voix » sont mis en scène, ce qui donne l'impression d'« entendre » ce qui est lu. C'est le deux-points qui, dans cet extrait, marque le passage de la « langue écrite » à la « langue orale ». D'entrée de jeu, la formulation interrogative fautive (en raison de la non-inversion du verbe et du sujet), « t'as jamais été révolutionnaire toi », nous place dans un registre de langue oral. Les expressions comme « c'est pas facile » et « je sais pas trop » dans lesquelles le « ne » de la négation est omis, la graphie dans l'expression « antisionisme = antisémitisme » ou encore l'emploi du terme « merde » participent aussi à renforcer les effets de voix.

Cette séparation entre la « langue écrite » et celle « parlée » marque, par le fait même, la *rupture* entre la voix de la narratrice et la voix du personnage. Peut-on toutefois exclure la narratrice du discours direct libre ? Alors que nous rattachons sans problème l'énoncé initial, « le bar a fermé et ils sont restés sur le trottoir », à la voix hétérodiégétique de la narratrice, la suite demeure problématique : peut-on affirmer que la narratrice est muette dans cette discussion ? Le pronom personnel « je » présent dans l'extrait appartient-il à la narratrice ou à un autre personnage ? La narratrice est-elle

exclue de cette discussion¹² ? Dans un passage qui précède immédiatement l'extrait cité, nous constatons que la narratrice, quoique limitée dans sa prise de parole, intervient dans une discussion avec ces mêmes garçons. Nous ne pouvons donc pas savoir avec certitude qu'elle ne prend pas part à la nouvelle discussion. De plus, au sein de la citation, très peu d'indices¹³ nous permettent d'exclure complètement la voix de la narratrice de la conversation. Nous y retrouvons certes trois pronoms personnels : « je », « tu » et « il », mais il nous est impossible de les attribuer à des locuteurs (ou à une locutrice) en particulier. En ne pouvant déterminer de la paternité d'aucun des propos rapportés, il nous est impossible d'identifier qui parle et qui se tait. La confusion s'installe donc rapidement dans le récit.

Rabaté souligne qu'« à la base de la polyphonie, [présent dans les textes littéraires] [nous] retrouv[ons] une indétermination principielle de la source de l'énonciation » (Rabaté, 2004, p. 47), ce qui laisse la place, selon lui, aux tentatives de *fraudes*. À l'aide d'un exemple d'Oswald Ducrot, Rabaté définit l'individu empirique comme une personne physiquement réelle qui n'a besoin que de sa voix pour signer la paternité de ses propos (Rabaté, 2004). Alors que Ducrot affirme que c'est la signature au bas d'un texte écrit qui confirme l'appartenance des propos à un individu, à l'oral, « "c'est la voix qui remplit [cette fonction]" comme l'indique le recours au "C'est moi" pour répondre à la question "Qui est là ?" » (Ducrot cité par Rabaté, 2004, p. 46). La voix « empirique » est ici performative au sens où, dès qu'elle se fait entendre, il est possible

¹² Nous savons que l'extrait se termine par « elle est sur le trottoir en silence » (Sorman, 2007, p. 41), mais cette information ne nous est pas préalablement donnée. Il nous est donc impossible, dans un premier temps, de déterminer de la présence ou de l'absence de la voix de la narratrice dans cette discussion. Nous y arriverons, mais tout l'enjeu de la fraude se tient dans le fait de retenir jusqu'à la fin du passage l'information sur le silence de la narratrice.

¹³ Dans ce passage de la citation, « Malek Boutih déclare qu'il faut mettre toutes les filles voilées dans des écoles privées et personne ne dit rien même *elle* qui a dit je suis une sioniste pro-palestinienne » (Sorman, 2007, p. 39, nous soulignons), il semble que le « elle » porte à confusion. Nous pourrions croire, en effet, que ce pronom fait référence à la narratrice (dans lequel cas nous pourrions affirmer que la narratrice « ne dit rien »), mais il nous est impossible de soutenir cette idée, puisque jamais, dans le récit, il n'est mentionné que la narratrice est « une sioniste pro-palestinienne ».

non seulement de l'attribuer à un individu, mais aussi d'attribuer son discours à l'individu lui-même. Il en va autrement dans le texte littéraire. Rabaté souligne que « dans l'écrit, la naturalité quasi-obligée de la co-présence du discours et de son auteur se trouve disjointe » (Rabaté, 2004, p. 47). En effet, la simple *énonciation* de la voix narrative ne la rend pas garante de ses propres propos, c'est-à-dire qu'elle peut rapporter, sans le faire savoir, les propos d'un autre et s'en approprier la paternité. La voix narrative, avance donc Rabaté, « laisse la porte ouverte aux tentatives de fraude et d'appropriation abusive » (Rabaté, 2004, p. 47).

Dans l'extrait précédemment cité, c'est très tard que nous apprenons avec certitude que la protagoniste ne prend pas part à cette longue conversation rapportée. Nous sommes victimes de fraude, lorsque, trop tard, une fois la conversation terminée, nous apprenons que cette dernière se tient « sur le trottoir en silence » (Sorman, 2007, p. 41). Ainsi, ni le « je », ni le « tu », ni le « il » présents dans ce discours rapporté n'appartiennent à la narratrice, qui est au contraire silencieuse à l'intérieur de la diégèse. Les voix que nous percevons dans cet extrait appartiennent toutes aux garçons. Comment, dans ce cas, peut-elle rapporter ce discours, si elle n'est pas identifiable à l'une des voix qui y figurent ? La narratrice ne peut pas raconter et se taire en même temps. Acte d'énonciation impossible, ce que met en scène ce discours rapporté, c'est l'invasion du récit de la protagoniste par la figure de l'Autre (cet Autre masculin), invasion qui ira jusqu'à une prise de possession. Comme les garçons s'arrogent la parole publique, ils s'emparent aussi de son récit ou, du moins, la protagoniste mime cette prise de possession (nous n'affirmons pas que ces garçons s'emparent *physiquement* ou *réellement* du récit, nous sommes conscientes du jeu textuel à l'œuvre ici). L'*expulsion* de la protagoniste de son propre récit est un effet du texte : c'est un simulacre dû à la longueur conséquente du discours. Puisque ce monologue dialogique s'étire sur trois pages, nous oublions qu'il est encore et toujours *rapporté*.

Dans le même ordre d'idées, nous constatons que la construction au présent de l'indicatif de l'extrait accentue l'indétermination dans la voix narrative et participe à l'expulsion de la protagoniste. Dans le chapitre « "Je somnole et je me réveille". La déviance de la narration simultanée » de l'essai *Le propre de la fiction*, Dorrit Cohn confirme que « la vie nous apprend que nous ne pouvons pas la raconter pendant que nous la vivons, pas plus que nous ne saurions la vivre pendant que nous la racontons. Vivre d'abord, raconter ensuite » (Cohn, 2001, p. 149). Les théoriciens s'entendent pour dire que le passé est « la caractéristique définitionnelle du récit » (Cohn, 2001, p. 150). Selon ce principe, même un récit au temps présent raconte un événement passé. Dorrit Cohn envisage plutôt le présent dans les récits narrés à la première personne du singulier comme une « narration simultanée [qui] rompt avec deux conventions du réalisme fictionnel » (Cohn, 2001, p. 162), celle du *présent historique* et celle du *monologue intérieur*. La première convention

considère que le temps verbal du passage cité n'est pas un présent réel se référant au moment temporel dans lequel le discours se situe si ostensiblement, mais qu'il s'agit d'un présent métaphorique – un présent « comme si » – qui représente un temps du passé (Cohn, 2001, p. 158).

Cohn soutient que cette façon d'envisager le présent dans le récit est due à une habitude « non réfléchie » (Cohn, 2001, p. 159) qui mène les théoriciens à placer tous les récits au présent sous cette égide. Dans son analyse d'*En attendant les barbares* de J. M. Coetzee, elle constate cependant que le présent employé renvoie davantage à la conception de Benveniste du présent, qui le « définit comme "le temps où l'on parle" » (Benveniste cité par Cohn, 2001, p. 159). Le récit donne ainsi l'illusion que les actions ne sont pas *passées*, mais plutôt qu'elles se produisent au moment où elles sont narrées. Il semble donc y avoir une simultanéité entre le temps des actions et celui de la narration. Cette conceptualisation du présent amène Cohn à réfléchir sur la deuxième convention, qui imposerait d'analyser l'extrait étudié comme un *monologue intérieur*,

possibilité qu'elle rejette, puisque « de temps à autre, le discours [dans *En attendant les barbares*] comprime de longues étendues temporelles dans des phrases à fonction de résumé » (Cohn, 2001, p. 160) alors que le *monologue intérieur* se veut en synchronie avec le temps qui passe. En rejetant ces deux conventions sur le présent, Cohn en vient donc à conceptualiser la notion de « narration simultanée » dans laquelle « l'hiatus temporel entre le moi qui raconte et le moi qui vit ses expériences [...] est littéralement réduit à zéro : le moment de la narration *est* le moment de l'expérience, le moi qui raconte *est* le moi qui vit ses expériences » (Cohn, 2001, p. 165, l'auteure souligne).

Dans l'extrait précédemment cité de *Boys, boys, boys*, nous avons affaire au même présent temporel que celui décrit par Cohn. Notamment, la longueur de celui-ci pourrait nous amener à l'envisager comme un monologue intérieur, « comme le temps normal d'une autocommunication silencieuse et expressive, un langage émergeant d'un esprit fictionnel sans aucune visée de narration communicative ou de communication narrative » (Cohn, 2001, p. 159-160), alors que celui-ci possède au contraire une « visée communicative ». Cet extrait est une conversation entre *cinq* garçons : les opinions et les idées qui y sont discutées n'appartiennent pas à un *seul* personnage, comme c'est le cas du monologue, et elles ne sont pas *intériorisées*. Elles sont plutôt *extériorisées*, c'est-à-dire verbalisées. À l'exemple de Cohn, nous excluons l'emploi du présent historique, car dans l'extrait (comme dans celui d'*En attendant les barbares*) il y a une « synchronie du langage et de l'événement » (Cohn, 2001, p. 159). Outre la verbalisation de leurs idées, l'un des garçons (ou peut-être deux de ces garçons, la forme du discours nous empêche de les identifier) fait référence à des événements vécus au même moment que prend forme leur discussion. Alors qu'ils discutent, « Isabelle Alonso ne rit pas aux blagues machistes contrairement à toi, connard, légitimiste, libéral, strauss-kahnien, PSG, FC Nantes, Loana, *Sex and the city*, on ne peut pas plaire à tout le monde, tout le monde en parle » (Sorman, 2007, p. 40), les

garçons constatent au même moment (sans introduction quelconque dans le texte) que « merde il s'est endormi dans le caniveau, il est encore parti sans dire au revoir » (Sorman, 2007, p. 40). Dans cet énoncé, bien que le passé composé du verbe renvoie au passé de l'action, il s'inscrit dans le présent de la parole : c'est un constat qui s'énonce de manière simultanée à la parole. La concomitance des paroles et des événements (eux aussi verbalisés) nous empêche de concevoir cet extrait au présent historique. Il se crée une véritable simultanéité entre le temps raconté et le temps vécu, si bien que nous en oublions que ce discours est un *discours rapporté*.

L'inscription du présent envisagé comme un « ici maintenant » du discours contribue à l'éjection de la narratrice de son propre récit. Nous nous retrouvons catapultées *in medias res* dans le discours des personnages, donnant ainsi l'impression (artifice littéraire, bien sûr) d'assister à la formation de cette conversation entre les cinq garçons (impression renforcée par la longueur de ce monologue dialogique).

En considérant qu'il s'établit une « verbalisation directe » (Cohn, 2001, p. 159) dans le récit, c'est très tard, une fois que la discussion entre les personnages est terminée, que nous constatons que la narratrice n'a pas pris part à cet échange, mais qu'elle est « sur le trottoir en silence » (Sorman, 2007, p.41). En maintenant l'ambiguïté, le récit ne nous permet pas de distinguer ceux qui parlent de ceux qui se taisent. Le présent envisagé dans le récit a donc pour conséquence d'effacer complètement la « fonction de régie » (Genette, 1972, p. 262) de la narratrice. Celle-ci ne marque plus « les articulations, les connexions, les inter-relations » (Genette, 1972, p. 262) dans son récit : aucun indice ne nous indique la transition entre les paroles et les événements. Au contraire, ceux-ci s'y inscrivent de manière simultanée. La narratrice n'organise plus son récit, puisqu'elle se fait éjecter de sa propre narration. Ce sont les cinq garçons qui, par leur *voix-machine*, en prennent possession. Cette voix est celle qui « relev[e], argument[e], dévor[e], class[e], étiquet[e], rang[e]; puis ressort[t], réactiv[e], rem[et] en

jeu, encore et encore » (Sorman, 2007, p. 20) dans le seul but de « faire tourner la machine avec les mots, la monstrueuse et dévorante machine à produire du discours, qui s'accélère, qui s'emballe, qui chauffe, et qui emporte tout » (Sorman, 2007, p. 20) allant même jusqu'à *projeter* la narratrice hors de son propre récit.

Ce passage est celui qui illustre le mieux le discours viril dans *Boys, boys boys*. Comme nous l'avons souligné, la virilité est avant tout basée sur le rejet de la féminité. Cette dénegation du féminin se produit dans la *forme* du récit (la *forme* étant aussi l'une des caractéristiques de ce discours). Nous le rappelons, la narratrice confirme que « ce qui compte ce n'est pas le fond, ce n'est pas parler pour ne rien dire ou dire, c'est la *forme*, le style, la loi, le turbin. Ce qui compte c'est d'avoir une voix » (Sorman, 2007, p. 22, nous soulignons). N'arrivant pas à « avoir une voix », c'est-à-dire à prendre la parole dans la discussion en cours (elle est reclassée au rang de spectatrice, de « *pom-pom girl* » [Sorman, 2007, p. 38, l'auteure souligne]), la narratrice se voit expulsée de sa propre narration. Cette « dévorante machine à produire du discours » qu'est le discours viril en prend possession grâce aux éléments formels : le monologue dialogique (la multiplicité des voix), le discours direct libre et la narration au présent participent à la prise de possession par le masculin. La possession représente l'une des trois valeurs par excellence (avec la puissance et le pouvoir) de l'idéologie masculine (Falconnet et Lefaucheur, 1975) : pour être virils, les hommes doivent posséder le discours et, d'une tout autre manière, posséder les femmes. Il n'est pas question dans ce récit d'un envahissement du corps de la narratrice, mais d'une mainmise sur sa voix. Le discours viril possède une ascendance sur la voix de la narratrice, qui, bien qu'elle ait changé de camp en s'invitant chez les garçons, n'a pas encore *appris* ce discours. La narratrice est dépossédée de sa narration et est réduite au silence, parce qu'elle ne détient pas les codes du discours viril. Mais celui-ci, alors qu'il est associé à la dénegation du féminin lorsqu'il est employé par les garçons, sera paradoxalement lié à l'idée d'apprentissage

pour la protagoniste : elle s'engagera dans une lutte solitaire afin de s'emparer de ce discours viril.

3.2.2 L'apprentissage du discours viril

Dans *Esthétique et théorie du roman*, Mikhail Bakhtine soutient que

le langage n'est pas un milieu neutre. Il ne devient pas aisément, librement, la propriété du locuteur. Il est peuplé et surpeuplé d'intentions étrangères. Les dominer, les soumettre à ses intentions et accents, c'est un *processus* ardu et complexe (Bakhtine, 1978 [1924], p. 115, nous soulignons).

Véritable « processus », le langage semble lié à un apprentissage. Pour le « dominer » et le « soumettre à ses intentions », il faut tout d'abord en apprendre les codes. Dans le récit de Sorman, cet apprentissage apparaît presque impossible : comment la narratrice peut-elle apprendre et donc *posséder* un discours qui est basé sur sa dénegation ?

Nous explorons ce deuxième versant du paradoxe à l'aide de la notion d'injure telle que théorisée par Judith Butler. Dans *Le pouvoir des mots*, Butler discute, notamment, des *actes* de discours. En se référant à Louis Althusser, elle convoque « la célèbre scène d'interpellation qu'il décrit, le policier hèle le passant d'un "Hé, vous là-bas !", » (Butler, 2008 [1997], p. 47) et soutient que « celui qui se reconnaît et se retourne pour répondre à cet appel (pratiquement tout le monde) ne préexiste pas, à strictement parler, à l'appel » (Butler, 2008 [1997], p. 47). En convoquant cet exemple, Butler en vient à l'idée que « nous sommes des êtres interpellés, qui dépendent de l'adresse de l'Autre pour être » (Butler, 2008 [1997], p. 49). Notre capacité à *être* ou à devenir *sujet* dans notre propre discours dépend donc d'une autre instance que nous-mêmes :

l'adresse qui, du coup, inaugure la possibilité d'une puissance d'agir a pour effet de forclure la possibilité d'une autonomie radicale. En ce sens, l'acte même de

l'interpellation nous inflige [*performed*] une « injure », puisqu'il interdit la possibilité de l'autogenèse du sujet (Butler, 2008 [1997], p. 49).

Butler confirme donc que la genèse d'un sujet (parlant) est impossible sans l'adresse de l'Autre : la reconnaissance d'autrui est une condition préalable à sa constitution.

Nous avons démontré que, dans le récit de Sorman, la narratrice ne parvient pas à inscrire sa voix dans le discours viril. « Sur le trottoir en silence » (Sorman, 2007, p. 41), elle est incapable de parler. Il semble qu'il lui faille attendre d'être interpellée pour pouvoir prendre la parole : « elle est sur le trottoir en silence. *Et toi la nana*, tu as bien quelque chose à nous dire, on t'écoute » (Sorman, 2007, p. 41). Dans cet extrait, la protagoniste est directement interpellée par l'un des garçons. En s'adressant à elle de la sorte, « et toi la nana », il lui permet d'*exister* au sein même de sa propre narration. Alors que les garçons avaient pris possession de son récit en la relevant de sa fonction de narratrice, c'est aussi un garçon qui la réinscrit dans son récit. L'adresse « et toi la nana » apparaît donc comme la condition de possibilité de la protagoniste. Cet « acte de *reconnaissance* devient un acte de *constitution* : l'appel adressé au sujet l'anime et le fait exister » (Butler, 2008 [1997], p. 48, nous soulignons). Pour Butler, il semble que la formation du sujet interpellé implique sa *reconnaissance*. Elle confirme que

faire l'objet d'une adresse, ce n'est pas simplement être reconnu pour ce que l'on est déjà, c'est aussi se voir conférer le terme même par lequel la reconnaissance devient possible [...] on « existe » non seulement parce que l'on est reconnu, mais, plus fondamentalement, parce que l'on est *reconnaissable* (Butler, 2008 [1997], p. 25, l'auteure souligne).

L'interpellation « et toi la *nana* » souligne que la protagoniste n'est pas uniquement reconnue comme un « tu », comme un « toi » à qui un « je » s'adresse; elle est plus spécifiquement reconnaissable comme une « nana », soit une femme ou une fille. Peu importe le contexte, ce terme renvoie au genre féminin. Ayant recours uniquement au pronom « je » et « elle » pour se désigner, la protagoniste ne se nomme jamais par un

nom ou un prénom. La seule vérité que nous possédons sur son identité est son genre. Ainsi, les garçons ne la reconnaissent que par cette caractéristique. Ils l'interpellent par son genre : « et toi la nana » ou par extension « et toi la femme », « et toi la fille ». En conservant son statut de « nana » parmi les garçons, la protagoniste se voit refuser le *pouvoir* du discours viril qu'elle croyait pouvoir s'approprier en changeant de camp. Paradoxalement, par cette adresse, elle se voit aussi réinscrite dans son récit. À la suite de la demande des garçons, la protagoniste prend la parole.

Nous l'avons mentionné dans le deuxième chapitre, la protagoniste cherche « les hommes, pas pour le flirt, pour être initiée, pas au sexe, au *pouvoir* de la parole » (Sorman, 2007, p. 18, nous soulignons). Bien que les garçons, en s'emparant du récit de la protagoniste, ne lui accordent pas ce « pouvoir », il semble qu'ils lui concèdent tout de même *une* parole. L'adresse citée précédemment est suivie de la phrase suivante : « tu as bien quelque chose à nous dire, on t'écoute ». En lui permettant d'*exister* à nouveau au sein de sa narration, cette interpellation lui accorde simultanément la parole. L'expression « on t'écoute » sous-entend qu'un espace s'ouvre pour la voix de la protagoniste. Par la suite silencieux, les garçons sont prêts à l'écouter.

Dans *Défaire le genre*, Butler souligne que « la possibilité de [la] persistance [du] "je" dépend de [sa] capacité à faire quelque chose avec ce que l'on fait de [lui] » (Butler, 2016 [2004], p. 14). Le maintien de la voix de la protagoniste dépend donc de sa *capacité* à inscrire sa voix dans son propre récit lorsque les garçons se taisent pour l'*écouter*. Certes, la protagoniste se voit expulser de sa propre narration, mais cette adresse, bien qu'elle « a pour effet de forclure la possibilité [de son] autonomie radicale » (Butler, 2008 [1997], p. 49), lui donne l'occasion de reprendre possession de la narration du récit. Puisque c'est par l'interpellation de son genre (« et toi la *nana* ») qu'elle est réhabilitée dans la narration, c'est aussi sur le genre que portera son discours :

[j]e voudrais dire que *pouffe* et *pétasse* ce n'est pas la même chose. La première est féminine tendance *Betty Boop*, rouge très rouge sur les lèvres, mais pas grossier, petit sac à main sur l'épaule, elle marche sur une ligne, a mis trop de parfum, mais de qualité, adore la futilité, les discussions au bord de la piscine, faire la liste des hommes politiques les plus sexy. La seconde est volontairement plus *vulgaire*, son rouge à lèvres sera nacré, ses talons plus effilés, son cul plus roulé, son hystérie plus sexuelle; elle exaspère parce qu'elle est violemment féminine, tendance postmoderne qui n'a plus rien à perdre. Une vraie allumeuse qui réveille la jalousie des boudins, beaucoup plus méchante que la pouffe négligente et désinvolte [...]. Elle avait dit ça d'une traite, c'était sorti emballé, ficelé; une petite théorie à soi (Sorman, 2007, p. 41-42, nous soulignons).

À la différence des garçons qui parlent de politique, d'actualité, de musique, de culture populaire, bref de plusieurs sujets à la fois, la protagoniste ne parle que de féminité. Elle se penche sur deux noms féminins : la « pouffe » et la « pétasse ». Alors que la pouffe est associée à l'image de « Betty Boop », elle-même incarnant un modèle de femme ingénue, voire passive, la pétasse est davantage associée à la vulgarité. Dans les deux cas, il nous serait impossible de voir dans ces portraits différents des *modèles* féminins : « pouffe » et « pétasse » sont deux options dégradantes pour les femmes. Il semble ainsi que cette « petite théorie à soi » soit un présage de sa conception du féminin qui change peu à peu. Nous le verrons¹⁴, la protagoniste, en intégrant le « camp » des garçons, en viendra à adhérer à une certaine dénégation du féminin. Bref, nous le constatons, le *fond* du discours de la protagoniste ne s'apparente pas aux propos des garçons qui, eux, ne discutent pas du genre masculin. Néanmoins, il nous semble qu'au niveau de la *forme*, les deux discours se ressemblent. En effet, son discours est un monologue – « elle avait dit ça d'une traite » (Sorman, 2007, p. 42) – et s'apparente au monologue dialogique des garçons. Comme à la lecture du discours des garçons, nous n'entendons qu'une seule voix (bien que le discours viril mette en scène cinq voix). À l'égard de cette construction similaire, il nous semble que la protagoniste, lorsqu'elle se voit donner la parole, soit capable de *reproduire* la *forme* du discours viril. En écoutant d'abord parler les garçons, la protagoniste constate et apprend les

¹⁴ Nous exposerons sa conception du féminin à la page 96-97 de ce présent chapitre.

codes du discours viril pour ensuite tenter de les *imiter*. Nous ne pourrions pas dire cependant que la protagoniste les *maîtrise*, dès sa prise de parole, car, au contraire des garçons qui s'affrontent pour prendre la parole, elle se la voit *accorder*.

Dès l'instant où la protagoniste semble apprendre les codes du discours viril, l'espace de la parole se voit caractérisé par l'affrontement. L'interpellation « et toi la nana », cet appel à prendre la parole, ouvre ainsi un espace conflictuel entre la voix de la protagoniste et celle des garçons. Dans le collectif *États du polémique*, Dominique Garand constate que les théoriciens s'entendent pour appeler tout « texte qui conjugue persuasion et agression, qui comporte visiblement une dimension *violente, combative* » (Garand, 1998, p. 211, l'auteur souligne), un texte *polémique*. Dominique Garand nuance toutefois cette position en affirmant que le « dénominateur commun des énoncés polémiques [...] n'est pas la violence, mais le conflictuel » (Garand, 1998, p. 216). Du grec *polemikos*, qui renvoie à la « guerre » et au « combat » (Garand, 1998, p. 213), le polémique se caractérise par « la rencontre (de prédominance imaginaire) entre deux sujets, deux forces, deux volontés autour de problèmes qui concernent la vie collective [...] [et] dont l'enjeu principal est la primauté d'une identité sur l'autre » (Garand, 1998, p. 217). Le récit de Sorman met donc en scène cette *rencontre conflictuelle, polémique* entre la protagoniste et les garçons, ces derniers (au contraire de la protagoniste) étant poussés dès leur plus jeune âge vers ces espaces de combat au sein desquels ils sont amenés à prouver qu'ils sont non pas des femmes, mais des hommes virils.

La compétition et le combat sont deux caractéristiques de l'éducation masculine. Olivia Gazalé confirme que « l'éducation des garçons devra ainsi comporter un enseignement militaire propre à développer chez eux le courage, l'endurance, le mépris de la douleur et de la mort, la discipline, le sens de l'honneur et le patriotisme » (Gazalé, 2017, p. 221). Alors que Falconnet et Lefaucheur nuancent cette proposition en suggérant que « le service militaire, baptême et consécration de la virilité, c'est une

image bien périmée » (Falconnet et Lefaucher, 1975, p. 156), ils confirment toutefois que « les adolescents voient bien dans le service militaire quelque chose qui doit faire d'[eux] un homme, un vrai, un homme viril » (Falconnet et Lefaucher, 1975, p. 157). Bien que de nombreux pays l'aient aboli, le service militaire semble encore associé à la figure de l'homme. Au cœur de la virilité, la guerre et le combat forment les hommes : « rien n'est plus authentiquement mâle que de se battre [...], de vaincre l'ennemi, de pénétrer et soumettre son territoire, le *summum* de la virilité étant la "belle mort" : la mort au combat » (Gazalé, 2017, p. 221). « S'affronter sur le champ de bataille », « mourir au combat », « prendre la vie » sont tous des comportements virils. Alors qu'une minorité d'hommes sont aujourd'hui des militaires, il semble que ce trope caractérise encore le portrait de l'homme viril : lorsque les hommes « combattent » et « s'affrontent » aujourd'hui, ils ne le font plus de manière *littérale*, mais de manière *figurée*. Dans les fraternités, nous retrouvons donc des « activités ayant pour fondement la rivalité, le désir de l'emporter sur l'autre, d'écraser [et] de vaincre » (Falconnet et Lefaucher 1975, p. 159-160). La joute orale que nous avons identifiée dans le récit de Sorman est représentative de telles activités.

Une *rivalité* s'installe donc entre la protagoniste et les garçons. Loin d'être une compétition entre les genres (les garçons ne sont pas *contre* la protagoniste), celle-ci est plutôt décrite comme une compétition « intra-masculine » (Badinter, 1986, p. 143) dans laquelle la protagoniste devra faire sa place. Cette capacité (ou non) à prendre place dans ces joutes orales est déterminante dans son apprentissage du discours viril. La protagoniste est consciente de l'existence de ce rapport de force entre les garçons :

ils sont pénibles, ils sont forcément pénibles à toujours avoir peur de manquer de temps, peur de ne pas pouvoir finir leurs phrases. Si tu te tais t'es mort, si tu reprends ton souffle, si tu fais une pause, si tu bois une gorgée, t'es mort; un autre enchaîne, part sur sa ligne, court droit devant, suit sa folie, puis s'épuise (Sorman, 2007, p. 32-33).

Cette description des joutes orales auxquelles s'adonnent les garçons témoigne de la compétition entre eux. Associé à l'activité, le discours viril ne doit jamais cesser. « Se taire », « reprendre son souffle », « faire une pause », « prendre une gorgée » sont synonymes de « mort ». Le discours viril n'admet pas le mutisme, le repos et la passivité. Il ne tolère même pas le comportement naturel de « reprendre son souffle ». Au contraire, toutes ces « activités » sont fatales à ceux qui s'y adonnent. Le détenteur du discours viril ne peut donc pas s'accorder de répit; il est en compétition constante pour le conserver. C'est dans cette joute orale pour la conservation de ce discours que devra prendre place la protagoniste. Le récit se transforme donc en « champ de bataille » (Sorman, 2007, p. 44) et la protagoniste n'a d'autre choix que d'y *combattre* elle aussi afin d'acquérir ce discours viril et, surtout, afin de ne pas se voir effacer de sa propre narration.

Dans le récit, le champ de bataille prend forme dans ce que les garçons ont surnommé la « *sad hour* » (Sorman, 2007, p. 42). Opposée à l'*happy hour* des filles, la *sad hour*, c'est

l'heure universelle du dernier verre [...] [,] c'est l'heure des camarades qui en redemandent, c'est encore plus tard dans la nuit, c'est encore plus de verres, de cigarettes, d'heure, de virilité, de mots, de fatigue reniée, de grandes gueules, gueules noires de la parole (Sorman, 2007, p. 43).

Manifestation virile, la *sad hour* représente l'« arène » dans laquelle s'affrontent les garçons (et la protagoniste) et se caractérise par la surenchère. Inhibés et fatigués, ils combattent tous pour la dernière parole, pour le dernier mot; ils tentent tous de prouver, dans cette *heure universelle* qui n'a ni début ni fin, leur virilité. La *sad hour* a comme but de permettre au plus fort et au plus vaillant de démontrer et d'établir sa virilité, puisque celle-ci, nous l'avons souligné, ne s'acquiert que par l'approbation des autres hommes :

il s'agit essentiellement d'occuper le terrain : heure des braves, champ de bataille, être le dernier pour compter les morts, sauver l'honneur, inlassablement renvoyer

la balle, riposter, ne jamais céder, rester tant qu'il y a des interlocuteurs, des crevards, jusqu'à l'épuisement. Les enterrer tous, ramasser les médailles, tenir la baraque. Celui qui veille a le dernier mot. La *sad hour* est l'heure du soldat (Sorman, 2007, p. 44).

La *sad hour* a toutes les allures de la guerre, à la différence que les « soldats » qui y combattent sont des « interlocuteurs ». Le garçon le plus vaillant, le plus fort, le plus viril, doit « essentiellement occuper le terrain » afin que l'ennemi (ses amis) succombe avant lui. Dans cette *guerre de mots*, l'« honneur », cette « vertu cardinale de la mythologie virile » (Gazalé, 2017, p. 227) est en jeu : « être prêt à perdre la vie pour sauver son honneur, voilà ce que signalent les bravades continuelles des hommes se mesurant les uns aux autres » (Gazalé, 2017, p. 228). Dans cet espace de guerre se manifeste la « fraternité virile [...] [cette] fraternité de combat » (Falconnet et Lefaucheur, 1975, p. 160) dans laquelle chacun lutte pour le discours viril : « inlassablement renvoyer la balle », c'est-à-dire continuellement répliquer, amener de nouveaux arguments, afin de ne pas perdre sa parole, sa place dans le discours.

C'est au sein de cette joute polémique pour « le dernier mot » que la protagoniste doit lutter pour inscrire sa voix. Elle doit se plier à cette « fraternité de combat » pour en faire partie. À la base de son apprentissage du discours viril se trouve donc cet espace de combat dans lequel, à l'exemple des garçons, elle devra faire ses preuves. Il apparaît cependant que la protagoniste éprouve une certaine difficulté à s'exécuter : « au dîner elle avait du mal, à la *sad* elle a encore plus de mal, les garçons sont encore plus des garçons, elle s'en retrouve encore plus fille, l'écart se creuse » (Sorman, 2007, p. 45). Dans cet espace polémique dont l'enjeu est le discours viril, tous sont en compétition. Au sein du groupe de garçons, les plus *forts*, les plus *virils* se distinguent des plus faibles, des « crevards ». Dans cet espace « où on *surjoue* la vie » (Sorman, 2007, p. 43, nous soulignons), les garçons deviennent « encore plus garçons », encore plus masculins : ils incarnent des « surhommes ». La *sad hour* est caractérisée par l'excès : excès d'alcool, de cigarette, de parole, de vie et même d'homme. Le garçon devient un

« surhomme qui ne veut pas dormir, qui n'abandonne jamais l'espace public » (Sorman, 2007, p. 45). Délivré des besoins primaires du corps, ce surhomme n'a plus besoin de dormir. Figé dans un espace *indéterminé*, il ne répond plus de personne : « jours toujours, je fais ce que je veux quand je veux, je reste avec mes copains dans le monde, réveillé, allumé » (Sorman, 2007, p. 44). Souhait ou affirmation, ce fantasme d'être entièrement maître de soi-même et des autres sans en demander la permission (ou le consentement) est « un rêve caché » (Badinter, 1986, p. 197) chez plusieurs hommes, confirme Badinter, que seule la figure du surhomme peut réaliser. Idéal masculin, le surhomme représente donc l'homme viril par excellence. S'incarner dans cette figure, c'est s'assurer la virilité.

En comparaison avec ce surhomme, la protagoniste s'éloigne de la virilité. La *sad hour* ouvre un espace dans lequel les garçons sont plus masculins et la protagoniste encore plus féminine. « L'écart se creuse » et le discours viril, réservé à ceux qui auront *combattu* pour se l'approprier, échappe à la protagoniste :

elle aura résisté, mais elle abandonne, elle annonce son départ, elle ne finira pas la nuit. On ne veut pas la laisser partir, c'est une fille. Alors on trouve une question, vite fait, pour la retenir, pour qu'elle retrouve son souffle : la maternité c'est ton truc ? Tout le monde devra répondre. La *sad* est relancée [...]. Mère ou pas ? Tu es très claire là-dessus, tu ne veux pas de la chair de ta chair [...]. Il y en a un qui a bu plus que les autres, beaucoup bu. L'énervement monte, élocution confuse, bras qui s'emmêlent; il s'en prend à elle [...]. Elle ne dit rien, elle acquiesce comme une bonne mère; il est vraiment très tard. On l'a remise à sa place, on ne s'agrége pas impunément aux garçons, ça se mérite, ça se travaille, nuit après nuit, les épreuves ne manquent pas. La prochaine fois il faudra passer le cap des cinq gin tonics. T'es pas encore un mec, petite. Elle s'en va (Sorman, 2007, p. 45-46-47).

Dans la *sad hour*, la protagoniste est « remise à sa place », c'est-à-dire qu'elle est renvoyée à son genre. Puisque « c'est une fille », les garçons ne veulent pas « la laisser partir », ils veulent la « retenir ». Cette attitude pratiquement clémente envers elle démontre qu'ils ne sont pas en compétition avec elle (alors qu'entre eux, ils doivent

combattre pour l'honneur, « inlassablement renvoyer la balle, riposter, ne jamais céder, rester tant qu'il y a des interlocuteurs »). La protagoniste ne semble pas faire partie de la joute polémique. En raison de son genre, elle bénéficie d'un *passé-droit* qui prend la forme d'une question lui permettant de « reprendre son souffle », c'est-à-dire de se reposer. Puisque « c'est une fille », celle-ci devrait considérer la question de la maternité comme une question « facile » (la maternité étant le « truc » des femmes : « hier comme aujourd'hui, la femme serait socialement assignée à la maternité » [Gazalé, 2017, p. 134]). En la ramenant à son genre, cette question a pour conséquence de l'exclure du débat : elle ne rivalise plus pour le discours viril. En performant à nouveau son genre, la protagoniste se trouve associée par défaut à un *imaginaire* féminin. Bien qu'elle affirme explicitement ne pas vouloir « de la chair de sa chair », elle se voit tout de même associée à la figure de la *mère*. À l'égard de la réaction explosive de l'un des garçons, la protagoniste demeure passive : « elle ne dit rien, elle acquiesce comme une *bonne mère* ». Olivia Gazalé soutient que, dans le système patriarcal, la « maternité est non seulement le fondement de son [la femme] être, la seule finalité de son existence, mais aussi son unique vocation *sociale* » (Gazalé, 2017, p. 129). Alors que cette exhortation à la maternité s'est quelque peu nuancée, il semble que « la maternité reste un idéal social [...]. Faire un enfant, alors que rien n'y oblige, *a fortiori* lorsqu'on mène sa carrière tambour battant, devenir *working mum*, voilà qui fait de la femme d'action une femme réellement accomplie » (Gazalé, 2017, p.131). En raison de son genre, la protagoniste est ramenée à cette image de la *mère* même si elle ne désire pas d'enfant.

Dans la *sad hour*, « les garçons sont encore plus des garçons [et] elle s'en retrouve encore plus fille » (Sorman, 2007, p. 45). Bien qu'elle ait pris place momentanément dans la *sad hour* en discutant de maternité, la protagoniste n'aura pas réussi à entretenir le polémique, à « faire tourner la machine avec des mots » (Sorman, 2007, p. 20). Faire partie des garçons, rivaliser pour le discours viril, « ça se mérite, ça se travaille » (Sorman, 2007, p. 46). Pas encore un homme, loin d'être un surhomme, la protagoniste

« abandonne » le combat. La remarque « t'es pas encore un mec, petite » témoigne de son échec. Dans l'impossibilité de déterminer de la paternité de ce constat, nous émettons deux hypothèses : il est prononcé ou bien par un garçon, ou bien par la protagoniste elle-même. Dans la première possibilité, ce constat est émis par un garçon et fait écho à l'interpellation précédemment citée (« et toi la *nana*, tu as bien quelque chose à nous dire » [Sorman, 2007, p. 41]). Alors identifiée par le terme « nana », la protagoniste l'est, dans le constat, par le terme « petite ». Péjoratif, cet emploi est infantilisant. Alors que l'utilisation du premier terme fait référence au genre de la protagoniste, le second renvoie aussi bien à son genre qu'à son statut. La protagoniste se voit infantiliser par ce garçon. Femme enfant, elle est « remise à sa place », c'est-à-dire loin du discours viril. Dans la seconde hypothèse, ce constat est prononcé par la protagoniste pour elle-même. Ce n'est pas la première fois qu'elle emploie le terme « petite » pour se désigner :

va dîner avec les hommes, va les écouter parler, te gaver de paroles, t'épuiser autour d'une table de bistrot qui n'en finit pas de voir tourner les verres et tu ne pourras pas en placer une, mais tu vas apprendre, tu verras *petite*, ce sera fort (Sorman, 2007, p. 34, nous soulignons).

Au deuxième chapitre, nous avons démontré que, dans le microdialogue qu'entretient la protagoniste avec elle-même et dans lequel s'insère cette citation, il n'y a pas d'instance extérieure pour lui dicter sa conduite. « Dialoguant » avec elle-même, c'est sa voix hétérodiégétique qui possède une ascendance sur sa voix autodiégétique. Ainsi, lorsqu'elle s'ordonne une conduite, la hiérarchisation qui se crée l'est toujours en rapport à elle-même. Le terme « petite » employé dans cette première utilisation ne possède donc pas la même valeur que dans la seconde expression, qui n'est plus prononcée dans le cadre du microdialogue, mais dans le cadre de la *sad hour*. Alors qu'il est employé dans un premier temps dans le contexte d'une promesse (promesse d'un apprentissage), « petite » est utilisé dans un second temps dans le cadre d'un

constat (constat de sa non-virilité). « Pas encore un mec », la protagoniste devra quitter cet espace réservé aux garçons.

Au terme de la *sad hour*, cet espace dans lequel les garçons se transforment en soldats et en surhommes afin de prouver leur virilité, la protagoniste aura constaté que le discours viril n'est pas aussi accessible qu'elle le croyait. Caractérisé par la confrontation et la compétition, son apprentissage se sera pratiqué à même le « terrain » de joutes polémiques. Dans cette arène, elle aura rivalisé pour le discours viril, mais elle sera tombée au combat. Loin d'être un gage de réussite, son apprentissage se résoudra par son abandon. *Trop* fille, elle ne sera pas parvenue à prendre sa place dans ce champ de bataille.

Dans cette démarche pour s'appropriier le discours viril, la protagoniste aura acquis certaines caractéristiques de la virilité. Comme l'ont souligné la plupart des études sur la masculinité précédemment citées dans ce chapitre (Badinter, 1986; Falconnet et Lefaucheur, 1975; Gazalé, 2017), être un homme, c'est avant tout ne pas être une femme. À l'exemple des garçons qui doivent rejeter la féminité afin de prouver leur virilité, la protagoniste participera à ce système basé sur la dénégarion du féminin. Nous l'avons mentionné dans le deuxième chapitre, la protagoniste constate que la voix féminine ne possède pas le même « pouvoir » (Sorman, 2007, p. 18) que la voix masculine, et pour cette raison décide de changer de camp. L'analyse pratiquée dans le présent chapitre révèle cependant que sa démarche n'est pas uniquement basée sur le refus du féminin : elle repose aussi sur son *dénigrement*. En apprenant les rouages du discours viril, la protagoniste tente d'intégrer ces codes et en vient à participer à ce système masculin oppressif. Puisque cette virilité est basée sur la dénégarion des femmes, la protagoniste dénie à la fois le mutisme féminin, « les filles qui se taisent sont *criminelles, criminelles* à l'égard de toutes les femmes » (Sorman, 2007, p. 33, nous soulignons), et la parole féminine :

elles parlent fort, les sujets sont lancés, balayés, traversés en courant, mais jamais récupérés, réactivés, argumentés [...]. Un dîner de fille, vu d'en face, c'est pas très *ragoutant* : mise en scène de l'*hystérie féminine*, *médisances*, *rires sonores*, *disputes psychologiques* plutôt que théoriques, problèmes de couples et de peau, vacheries, petits secrets, journal intime et confidences (Sorman, 2007, p. 52, nous soulignons).

En apprenant le discours viril, la protagoniste adhère, certes, à la *dénégation* du féminin, mais cette idée va plus loin que le refus d'identification à ce groupe; elle se transforme en *dénigrement*. Celle-ci s'attaque directement à la parole féminine. « Médisances », « rires sonores » et « disputes psychologiques », voilà le portrait de « l'hystérie féminine » que trace la protagoniste. Alors qu'elle méprise la parole féminine, celle-ci accuse les femmes qui « se taisent » d'être des « criminelles ». Pour elle, la parole « est toujours la chose du monde la plus importante » (Sorman, 2007, p. 34) et, pour cette raison, elle ne doit jamais cesser. Il semble ainsi que les femmes qui « se taisent » et qui refusent leur droit à la parole commettent un crime à l'encontre de leur genre. Criminelles ou hystériques, muettes ou bavardes, les femmes décrites par la protagoniste sont rabaissées et dénigrées. C'est donc ici que se tracent les limites de sa démarche.

3.3 Les limites de l'universalisme

Alors que la protagoniste constate les limites de sa voix féminine dans un premier temps et décide de changer de *camp*, elle constate, dans un second temps, que le discours viril n'est pas l'apanage de tous les hommes et, encore moins, celui des femmes. Pourtant, le récit ne s'arrête pas sur son échec à s'emparer de ce discours : la protagoniste émet un souhait. Bien que les actions du récit ne se terminent pas sur ce désir, nous constatons que sa démarche prend fin avec celui-ci. Dans son projet, elle désire la virilité pour tous : « je ne veux ni l'égalité ni la guerre des sexes, je veux *un seul sexe*, le *sexe viril*, *univoque*, interchangeable, je veux que tout le monde relève la

tête » (Sorman, 2007, p. 111, nous soulignons). Il semble que la « virilité » dont parle la protagoniste s'éloigne ici du *masculin*. Elle se définit moins, dans ce contexte, comme la caractéristique par excellence des hommes, que comme une « valeur transcendante ». Ce « sexe unique » (qui serait marqué par la virilité) que désire la protagoniste pour « tout le monde » vient se calquer à l'expression fortement employée de « l'Homme » entendu dans son sens large comme « l'humanité ». Cette manière de concevoir la *virilité* comme *universelle* plutôt que *spécifique* n'est pas sans rappeler la vision universaliste de Simone de Beauvoir. Dans l'introduction du *Deuxième sexe*, elle constate que

le rapport des deux sexes n'est pas celui de deux électricités, de deux pôles : l'homme représente à la fois le positif et le neutre au point qu'on dit en français « les hommes » pour désigner les êtres humains, le sens singulier du mot « vir » s'étant assimilé au sens général du mot « homo ». La femme apparaît comme le négatif si bien que toute détermination lui est imputée comme limitation, sans réciprocité (Beauvoir, 2013 [1949], p. 16).

Marqué par l'universel, l'« homme » englobe tous les genres : il est l'*indéfini*, l'*objectif* et la *transcendance* et, par opposition, il ancre la « femme » dans le *défini*, le *subjectif* et l'*immanence*. La féminité apparaît dès lors comme une spécificité qui « limite » les femmes. « Pour se voir restituer tous les privilèges de l'être humain » (Beauvoir, 2013 [1949], p. 32), les femmes doivent donc se détacher, selon Beauvoir, des caractéristiques qui les ancrent dans le singulier et tendre vers la transcendance, transcendance qui ne peut prendre la forme que du masculin :

chaque fois que la transcendance retombe en immanence il y a dégradation de l'existence en « en soi », de la liberté en facticité; cette chute est une faute morale si elle est consentie par le sujet; si elle lui est infligée, elle prend la figure d'une frustration et d'une oppression; elle est dans les deux cas le mal absolu. Tout individu qui a le souci de justifier son existence éprouve celle-ci comme un besoin indéfini de se transcender (Beauvoir, 2013 [1949], p. 33).

Dans cette logique universaliste, l'immanence associée à la femme est comprise comme le « mal absolu » duquel il faut s'extraire. Afin de pouvoir justifier leur

existence, il semble que les femmes n'aient d'autre choix que de *devenir* des hommes. Dans sa critique de Beauvoir, Sylviane Agacinski confirme que ce « recours exprim[e] [son] désir en vain de se situer "par delà son sexe" comme pour cesser enfin d'être "dans son tort" en étant femme, alors qu'un homme se sent "dans son droit" en étant homme » (Agacinski, 2009, p. 10).

Dans *La politique des sexes*, Sylviane Agacinski reproche à Beauvoir son universalisme. Selon elle, « cette logique du sexe unique ou, si l'on préfère, de l'identification du genre humain au genre masculin, constitue l'armature de tous les androcentrismes » (Agacinski, 2009, p. 10). Logique qui « place l'homme en [son] centre, ou au sommet des hiérarchies » (Agacinski, 2009, p. 45), l'androcentrisme tend à rendre invisible la réalité des femmes en légitimant les expériences humaines du masculin au mépris de celles du féminin :

[ce] qui a été dénié aux femmes, [c'est] leur égale et différente *humanité*. Cette dénégation résulte de ce que l'homme a voulu *seul* incarner l'humain, la femme étant située dans un léger *écart* par rapport à l'homme au sens générique (Agacinski, 2009, p. 51, l'auteure souligne).

L'universalisme apparaît ainsi préjudiciable aux femmes. Devant ce constat, la *transcendance* dont parle Beauvoir ne se fait qu'au prix de la féminité et des expériences multiples du féminin. En excluant les femmes, la *transcendance* relève non plus de l'universel, mais du particulier. Pour cette raison, Agacinski s'élève contre cette conception de Beauvoir et remet en cause

[son] désir d'effacer la *différence des femmes* par la valorisation exclusive des valeurs viriles et l'adoption des modèles masculins. L'effacement de la différence s'est opéré au prix d'un nouvel abaissement du féminin associé à la dévalorisation des attributs de la maternité [et nous rajouterions, plus largement, de plusieurs caractéristiques féminines] (Agacinski, 2009, p. 80, l'auteure souligne).

L'analyse d'Agacinski révèle donc que l'universalisme n'est pas *indéterminé*. Il est, au contraire, *positionné, situé* dans le masculin qu'il surestime; il mène pour cette raison à la dévalorisation des expériences féminines.

Dans *Boys, boys, boys*, la protagoniste du récit tend vers cette conception idéalisée de l'universalisme. En ayant intégré le camp des garçons, elle rejette l'*immanence* de sa féminité, c'est-à-dire qu'elle délaisse des comportements et des attributs féminins, et en vient à assimiler la « virilité » à l'« humanité » (à l'exemple de l'« homme » entendu dans le même sens) :

je ne veux plus de garçons et de filles, je ne veux plus de cow-boys et d'Indiens plus de colons et de colonisés, je veux un seul camp ouvert à toutes les fictions, à tous les transferts, un camp à rebours des identités sexuelles, pour y mettre tout le monde, sous la seule égide de la force, de la volonté, de l'intelligence, de la parole, de la virilité, c'est-à-dire non pas la domination masculine – j'ai pas dit masculin, j'ai dit viril –, mais la puissance pour tous, sans distinction, sans héritage, sans territoire (Sorman, 2007, p. 112, nous soulignons).

Ne voulant ni des « garçons » ni des « filles », la protagoniste en vient à rejeter la bicatégorisation des genres et, plus largement, toutes les dichotomies qui renforcent les rapports de domination (les couples « cow-boys/Indiens » et « colons/colonisés » faisant référence aux logiques colonialistes). En aplanissant les deux « camps », la protagoniste désire effacer la dichotomie homme/femme : elle y voit un moyen de détruire les hiérarchisations. En réunissant les genres sous « l'égide de la virilité » et en précisant que celle-ci ne renvoie pas à la « domination masculine » (ce qui a pour effet de disjoindre la « virilité » de la « masculinité »), elle participe de la pensée universaliste.

La protagoniste considère que la virilité est parfois associée au masculin et parfois assimilée à l'humanité. Ce double discours tenu tout au long du récit provient de l'emploi même du terme « virilité ». Bien qu'elle souligne qu'il faut « choisir non pas tant son sexe que la *virilité* ou la féminité, choisir avec qui dîner » (Sorman, 2007,

p. 21, nous soulignons), elle affirme plus loin qu'il faut « brouiller les camps, les croiser, en attendant mieux, en attendant l'annonce de la mort des sexes – tambours et trompettes – et l'avènement de la *virilité* pour tous » (Sorman, 2007, p. 34, nous soulignons). Dans ces deux citations, « virilité » n'évoque pas la même réalité : opposée à la « féminité » dans la première citation, elle dénote la masculinité, alors que dans la seconde citation, elle connote l'humanité. Comment expliquer ce double emploi du terme ?

L'analyse de ce terme nous révèle qu'en fait, il y a deux façons de considérer ce double emploi du mot. Dans le sillage de notre réflexion sur l'universalisme, nous constatons que le terme « virilité » participe à rapprocher le masculin de l'universel (en brouillant, en déguisant, sa référence au masculin) et à renforcer la hiérarchisation des genres. Agacinski explique en effet que

la rhétorique de l'universalisme [...] [ne] ser[t] pas moins de paravents au maintien du monopole masculin des pouvoirs (politique ou autre) en même temps qu'elle réit[ère] le tour de passe-passe de tout androcentrisme, qui consiste à voir en l'humanité virile *à la fois le tout de l'humanité et l'une de ses parties* (Agacinski, 2009, p. 10, nous soulignons).

Nous l'avons mentionné, l'universalisme voue les hommes à la transcendance et efface l'expérience multiple des femmes. En raison de ce fait et contrairement à ce que la protagoniste soutient, ramener « tout le monde » sous « l'égide de la virilité » n'aplanit pas les différences entre les genres. Alors que cette dernière ne voulait qu'un *camp* pour effacer les rapports de domination, il apparaît que ce désir ne peut se réaliser que dans un universalisme préjudiciable aux femmes. Car bien qu'elle souhaite la neutralité pour tous, cela ne peut se faire qu'au détriment du féminin effacé ou dévalorisé.

Cependant, ce double emploi a aussi pour effet de forclure le lien considéré comme naturel entre le masculin et la virilité. Dans son essai *Masculinities in Theory*, Todd Reeser confirme que « in some contexts, female masculinity opens up space for male masculinity to question the very naturalness of the link between sex and gender, or

between the male body and masculinity » (Reeser, 2010, p. 134). Cette « masculinité féminine » ou, dans le cas de cette étude, cette « virilité féminine » remet en question la masculinité associée aux hommes, puisqu'elle brise l'équation déterministe « à un sexe masculin, un genre masculin ». Il apparaît donc que, pour Reeser, cette « masculinity inscribed on the female body is not simply male masculinity transposed, however, but should be viewed as another type of masculinity » (Reeser, 2010, p. 132). Dans ce contexte, lorsque la protagoniste emploie le terme « virilité » en l'associant à « la mort des sexes », il nous semble possible, en effet, qu'il acquière un sens inédit. En se redéfinissant, la virilité dans le récit *Boys, boys, boys* devient polysémique. Dissociée du masculin et, par le fait même, de l'universalisme, la virilité désirée par la protagoniste ne serait plus préjudiciable aux femmes et ouvrirait une brèche dans la dichotomie des genres. En ce sens se tracent donc les limites de l'universalisme et celles de la démarche de la protagoniste.

CONCLUSION

Dans un système hétéronormatif, la dichotomie homme/femme est rigide et limite fortement la mobilité identitaire. Bien que le récit *Boys, boys, boys* de Joy Sorman prenne place dans une telle logique, il ouvre un espace dans lequel problématiser cette binarité des genres. La perméabilité des frontières entre le masculin et le féminin à l'œuvre dans ce récit entraîne la redéfinition des concepts de genre et de virilité. La protagoniste mise en scène est un individu qui traverse les *camps* et les limites tout en se mouvant dans une société fondée sur le cloisonnement entre les genres. Identité subversive, voire impossible, la protagoniste déplace et *défait* les normes qui la contraignent. Dans *Défaire le genre*, Judith Butler souligne que

parfois, une conception normative du genre peut défaire notre personnalité, ébranler notre capacité à persévérer dans une vie vivable. D'autres fois, l'expérience d'une restriction normative se défaisant peut défaire la représentation que nous avons de ce que nous sommes, mais cette fois pour inaugurer une autre, relativement nouvelle, dont la finalité est une vie plus vivable (Butler, 2016 [2004], p. 11).

Ce double mouvement que décrit Butler, à la fois négatif et positif, s'inscrit en filigrane dans le récit de Sorman : que ce soit, dans un premier temps, par l'exposition d'une « conception normative du genre » ou, dans un second temps, par le déplacement d'une « restriction normative », la protagoniste « défait sa personnalité », parvenant ainsi à brouiller les limites du genre. S'inscrivant davantage dans la voix et dans la parole que sur le corps, le genre dans le récit fait l'objet d'un *déplacement*. Dans le cadre du présent mémoire, nous avons donc tenté de comprendre comment l'usage que fait la narratrice de la parole en général, et du discours viril en particulier, participe à la fois d'un rejet de la féminité socialement imposée, de la recherche d'une nouvelle identité de genre et d'une tentative de questionner la binarité masculin/féminin.

Fort des quatre champs théoriques que sont le genre, la masculinité, l'agentivité et la narratologie, nous avons étudié le récit *Boys, boys, boys* en deux temps. À l'image de la démarche de la protagoniste qui passe du camp des filles à celui des garçons, nous avons d'abord tenté de circonscrire la construction de la voix narrative de la protagoniste dans un système qui n'autorise pas les transferts entre les genres, pour ensuite analyser la survie de cette même voix narrative au sein d'un discours basé sur sa dénégation, c'est-à-dire au sein du discours *viril*.

En nous basant sur le mythe de la Femme analysé par Simone de Beauvoir dans l'essai le *Deuxième sexe*, sur les théories de la pensée féministe essentialiste explicitée par Colette Guillaumin et sur celles du déterminisme biologique vues par Christine Delphy et Joan W. Scott, nous avons constaté que la protagoniste du récit évolue dans un système déterministe. En s'imposant sous la forme d'évidences, le genre se construit dans *Boys, boys, boys* comme une parole autoritaire qui divise les individus en deux catégories en privilégiant l'une par rapport à l'autre. En constatant que la voix féminine est constamment remise en cause et délégitimée par la parole autoritaire, la protagoniste décide de changer de camp pour intégrer celui, plus valorisé, des garçons.

Nous nous sommes tournées ensuite vers l'essai *Trouble dans le genre* de Judith Butler afin de comprendre comment la protagoniste peut faire le choix de son genre dans un système qui, en principe, n'en offre pas la possibilité. En n'opérant plus aucune distinction entre le sexe et le genre, Butler considère que tout est déjà du genre : pour elle, le genre est *performatif*. En empruntant ce concept à John L. Austin, elle considère que le genre, loin de se baser sur un modèle *original*, n'est que le produit de répétitions incessantes d'actes qui participent à figer et à *naturaliser* le genre féminin comme le genre masculin. En prenant conscience de ce système qui contraint les individus, la protagoniste du récit décide d'*agir* sur cette structure et de *choisir* son genre.

Dès lors, la notion d'agentivité s'est imposée dans notre analyse. Comprise dans sa dimension relationnelle, l'agentivité de la protagoniste nous est apparue ne pouvoir

s'exprimer qu'en rapport avec les structures qui la contraignent : pour qu'elle devienne « agente », il faut nécessairement qu'elle entre en relation avec les discours de pouvoirs. Les théories de l'agentivité d'Ellen Messer-Davidow et de Rita Felski nous ont donc permis de comprendre comment, par le choix de son genre, la protagoniste participe à la création d'un contre-discours en brisant la causalité entre le sexe et le genre et en révélant ainsi la contingence de ce système.

Par la suite, nous avons démontré les répercussions provoquées par ce changement de camp sur la voix narrative. En convoquant le chapitre « La marque du genre » de l'essai *La pensée straight* de Monique Witting, nous avons analysé l'affirmation « je n'existe pas » (Sorman, 2007, p. 13) et avons établi qu'il était à la base du dédoublement de la voix narrative : en n'ayant plus une identité en correspondance avec son genre, la protagoniste ne parvient plus à s'énoncer à la première personne du singulier, incapacité qui provoque l'éclatement de la narration.

Afin d'analyser cette narration éclatée, nous avons recouru à la théorie du dialogisme de Mikhaïl Bakhtine ainsi qu'à celle des modes et des focalisations de Gérard Genette. Indispensables à notre étude, ces outils théoriques nous sont cependant apparus très androcentriques, c'est-à-dire conceptualisés à partir d'un point de vue exclusivement masculin, pour analyser une voix narrative féminine. Nous nous sommes ainsi penchées sur des théories narratologiques féministes, lesquelles prennent en compte le genre comme critère significatif, en nous arrêtant particulièrement sur la critique féministe de Bakhtine (ce théoricien étant au centre de notre analyse). Puisque le dialogisme se définit comme la capacité à se réappropriier les mots d'autrui, les théoriciennes féministes, telles que Dale M. Bauer, ont vu dans ce concept un potentiel de contestations des discours autoritaires masculins. Alors que Bakhtine ne l'a jamais rapproché des réalités des femmes, les théoriciennes se le sont réapproprié. En conceptualisant un « dialogisme féministe », elles ont construit un cadre dans lequel analyser le dialogue entre les voix marginalisées et les discours de la domination.

Ces concepts théoriques nous ont donc menées à l'analyse du microdialogue que la protagoniste entretient avec elle-même. Dans ce dialogue intérieur entre sa voix hétérodiégétique et sa voix autodiégétique s'ouvre un espace dans lequel elle réfléchit sur la place occupée par la parole autoritaire. C'est au sein de celui-ci qu'elle parvient à devenir une voix de la résistance et à construire ce que Bakhtine appelle une parole intérieure persuasive (une parole autonome). En s'incarnant dans ce que Susan Hekman a nommé le *sujet discursif*, la protagoniste devient une identité non catégorisable dans la dichotomie des genres : elle cesse d'être *seulement* constituée par les normes autoritaires du genre et devient *à la fois* constituée et constitutive de ces dernières. En choisissant le camp des garçons à celui des filles, la protagoniste parvient à créer de nouveaux discours.

Ce chapitre visait donc à exposer le projet de la protagoniste, c'est-à-dire sa démarche pour changer de camp. Nous l'avons analysé tel qu'elle le pensait et tel qu'elle cherchait à le réaliser. Nous avons ainsi constaté un décalage entre ce qu'elle *dit* de ce projet et ce qu'elle parvient à *faire*, une fois intégrée au groupe de garçons. Alors qu'elle « cherche les hommes, pas pour le flirt, pour être initiée, pas au sexe, au pouvoir de la parole » (Sorman, 2007, p. 18), la protagoniste s'est heurtée à une *parole* basée sur la dénégarion du féminin.

Il nous a d'abord fallu circonscrire la masculinité pour définir la virilité. En partant du concept de « masculinité hégémonique » théorisé par Raewyn Connell, nous avons démontré que la masculinité (comme la féminité) est une construction dont les fondements prennent davantage racine dans le social que dans la nature. Prescriptive, la masculinité hégémonique s'impose aux hommes comme seul modèle acceptable et participe à la normalisation du genre masculin. Elle s'établit autour de trois grandes valeurs répertoriées par Falconnet et Lefaucheur, soit la « puissance, [le] pouvoir [et la] possession » (Falconnet et Lefaucheur, 1975, p. 65) chacune étant tributaire de la précédente. Centrale dans la masculinité hégémonique, la virilité représente à la fois

toutes les caractéristiques de la masculinité réalisée (Falconnet et Lefaucher, 1975; Corbin et *al.*, 2015) et la qualité par excellence de la masculinité (Badinter, 1986). Cette indétermination définitionnelle vient du fait que la virilité est moins une *caractéristique* qu'un homme peut réellement acquérir, qu'un *mythe*, comme le souligne Olivia Gazalé. Très peu d'hommes parviennent donc à correspondre au modèle prescrit.

Ces études théoriques sur la virilité nous ont permis de circonscrire la définition spécifique de la virilité dans le récit. Dans *Boys, boys, boys*, comme elle se définit par la maîtrise, le public et la forme, elle est indissociable de la voix et du discours : c'est pourquoi nous avons étudié plusieurs extraits représentatifs du discours viril. Alors que nous avons analysé, dans un premier temps, les propos d'une discussion entre cinq garçons (et dans laquelle la protagoniste est muette) et, dans un second temps, la *forme* que prend celle-ci, nous sommes arrivées au même constat : le *fond* comme la *forme* du discours viril sont basés sur la dénégarion du féminin. En recourant spécifiquement aux théories sur la masculinité de Badinter et de Falconnet et Lefaucher, nous avons déterminé que le discours viril, à l'instar de la masculinité qui se base sur le rejet de la féminité, n'admet pas la parole féminine. Incarnant la *pom-pom girl*, la protagoniste est passive et ne parvient pas à prendre la parole dans la discussion en cours.

À l'aide de trois procédés formels, le monologue dialogique, le discours direct libre et le temps présent, identifiés dans l'extrait, nous avons démontré comment cette dénégarion pouvait aller jusqu'à expulser la protagoniste-narratrice de son propre récit. Emblématique du discours viril, l'extrait analysé met en scène une prise de possession (caractéristique par excellence de l'idéologie masculine) du récit qui se traduit non pas par la possession du corps féminin, mais par l'évacuation de la voix féminine.

Nous avons ensuite tenté de comprendre comment la protagoniste parviendrait à réinscrire sa voix dans le récit afin de s'initier à un discours qui lui était, de prime abord, refusé. En convoquant *Le pouvoir des mots* de Judith Butler, nous avons

déterminé que l'interpellation, bien qu'elle soit toujours proférée par l'Autre et, de ce fait, limite l'autonomie du sujet, permet de réinscrire la protagoniste dans ce récit dont elle a été expulsée. L'interpellation qui se traduit par un appel à prendre la parole instaure un espace de discussion entre les garçons et la protagoniste. Caractérisé par le polémique, celui-ci ouvre, certes, sur le conflictuel, mais aussi sur l'apprentissage. En effet, grâce à l'essai de Gazalé et à celui de Falconnet et Lefaucheur, nous avons relevé que la guerre et le combat sont depuis longtemps à la base de l'éducation masculine. Alors que dans le récit, cette guerre est plus métaphorique que réelle, il n'en demeure pas moins que la rivalité forme les garçons. Puisque la masculinité (et ultimement la virilité) est constamment à prouver, la compétition devient le moyen de se mesurer aux autres. Dans *Boys, boys, boys*, cet affrontement prend la forme de joutes orales. Surnommé la *sad hour*, cet espace s'apparente à un champ de bataille. Transformés en soldats et en surhommes, les garçons y rivalisent pour le discours viril et, par conséquent, s'ancrent davantage dans leur masculinité, ce qui crée un écart pratiquement infranchissable pour la protagoniste, constamment renvoyée à sa féminité. Bien que la *sad hour* devait servir de moment initiatique, il semble que, pour la protagoniste, elle mène à un abandon. En fin de compte, elle ne parvient pas à s'emparer du discours viril.

En somme, *Boys, boys, boys* révèle un système dichotomique construit sur l'opposition homme/femme. Dans cette perspective, la protagoniste est dotée d'un genre féminin en raison de son sexe biologique. Limitée par ce genre, elle constate que la voix féminine, loin de détenir le même *pouvoir* que le discours viril, ne lui permet pas de se subjectiver. Grâce à sa capacité d'agir, la protagoniste parvient cependant à s'abstraire de ce déterminisme biologique. Pour elle, il ne peut y avoir d'autre *déplacement* que celui effectué entre le masculin et le féminin : divisé en deux, le genre n'admet *rien* d'autre. Trouvant contraignant le genre féminin, elle décide de changer de camp. Ainsi, l'analyse de cette structure rigide révèle que la protagoniste parvient à lui résister et à

la questionner tout en demeurant dans la dichotomie homme/femme – s'extraire de celle-ci serait du reste impensable (Butler, 2005 [1990], p. 65).

En plus du discours critique tenu par la protagoniste, nous constatons que la multiplication des voix narratives et, de façon plus générale, la *forme* du récit participent aussi de cette démarche critique : ces éléments problématisent la conceptualisation binaire du social. En se désignant à l'aide de plusieurs pronoms personnels, la protagoniste n'est plus réduite à une identité reconnaissable, « je ». Elle ne se détermine plus en rapport à l'autre (en rapport à un « tu »), mais en rapport à un « elle ». Ni « je » ni à la fois « elle » et « je », la protagoniste n'est plus spécifique. Il nous apparaît donc que ce recours à plusieurs pronoms lui permet de se *déplacer* d'un genre à l'autre et, par le fait même, de décloisonner en partie la binarité des genres. De la même manière, l'inscription *simultanée* d'éléments théoriques dans la forme du récit participe à ce même projet. En effet, le récit n'affirme pas une chose puis l'autre, il ne démontre pas un fait suivi d'un autre, il ne présente pas la protagoniste passive puis active devant les normes du genre, fille puis garçon : le récit exprime *simultanément* ces différents états et ces multiples réflexions. Il faut imaginer la structure du texte comme construite d'axes parallèles qui évoluent tous en même temps (non plus *A* venant après *B*, *C* après *D*, mais à la fois *A*, *B*, *C* et *D*). À l'image du discours critique de la protagoniste, la forme du récit et l'emploi de multiples pronoms personnels remettent en question, à leur façon, la dichotomie homme/femme. Bien que la protagoniste ne parvienne pas à s'appropriier le discours viril, sa démarche problématise tout de même la binarité des genres.

Au terme du récit, nous l'avons constaté, la protagoniste se plaît à souhaiter un sexe *unique* pour tous (Sorman, 2007, p.111). Désir d'unicité, désir d'universalité, la protagoniste souhaite rassembler tout le monde « sous la seule égide de la force, de la volonté, de l'intelligence, de la parole, de *la virilité* [...] – j'ai pas dit masculin, j'ai dit viril » (Sorman, 2007, p.112). Dans cet extrait, une dissociation se crée entre l'homme

et la virilité. Loin de représenter « la caractéristique par excellence de l'homme », cette virilité se rapproche davantage d'une *neutralité*. Dès lors, nous avons constaté un flou dans l'emploi de ce terme. Dissociée du masculin, elle renvoie à l'universel. Dans l'équation dichotomique homme/femme apparaît ainsi, de manière contradictoire, un *troisième* terme (et non pas un troisième genre), la virilité, qui permettrait de réunir les deux genres sous la bannière d'un seul, c'est-à-dire sous l'égide de l'universalité. Dans la conclusion de notre analyse, nous avons relevé que cet emploi était problématique. Androcentrique, l'universalité n'y est pas *indéterminée*; elle est *spécifique*. Telle était donc la première partie de notre conclusion : en renvoyant au masculin, l'universalité déniait aux femmes toute possibilité d'identification. Cependant, nous avons constaté dans la seconde partie de notre conclusion que, dissociée de la masculinité, la virilité pouvait acquérir un sens nouveau. En nous basant sur les théories de Todd Reeser qui, inspiré de celles de Jack (Judith) Halberstam, considère que la « virilité féminine » n'entretient aucun lien avec la « virilité masculine », nous avons envisagé cette virilité comme une nouvelle possibilité qui ne serait plus préjudiciable aux femmes. Inédite, la virilité telle qu'employée par la protagoniste du récit *Boys, boys, boys* se révèle polysémique.

À l'égard de cette conclusion, nous nous interrogeons : et si ce double emploi du terme *virilité* ne participait pas, comme nous le croyions, à renforcer l'hégémonie de la transcendance masculine, mais, au contraire, à problématiser l'universalisme et la binarité des genres ?

Dans *Défaire le genre*, Judith Butler relève une contradiction inévitable dans l'utilisation du concept d'universalité. S'employer à définir l'universel, c'est nécessairement exclure les identités non convoquées :

le sens de ce qui est universel s'avère culturellement variable [...] [ce] terme prend tout son sens pour nous au travers des conditions bien peu universelles de son articulation. C'est le paradoxe que rencontrera toute injonction à adopter une attitude universelle [...] cela veut dire en clair : « si nous accordons ces

droits à ces gens, nous affaiblirons les fondements de l'universalité telle que nous la connaissons » (Butler, 2016 [2004], p. 265).

Butler ne rejette pas pour autant l'universalisme. Selon elle, « [nous] pou[vons] à *la fois* mettre en question le registre de l'universalité et l'employer » (Butler, 2016 [2004], p. 251, l'auteure souligne), à plus forte raison si nous incarnons une identité exclue de celle-ci :

être exclu de l'universel et pourtant formuler des revendications dans ses termes revient à énoncer une contradiction performative d'un type particulier. [...] [C'est] le pari [...] d'agir autrement, de réviser et d'élaborer certains des critères historiques de l'universalité (Butler, 2016 [2004], p. 266).

Voilà le pari que prend la protagoniste du récit *Boys, boys, boys*. En se déplaçant vers le camp masculin, elle tente de s'approprier le discours viril afin de se rapprocher d'un universel androcentrique, démarche qui, nous l'avons vu, échoue. Ce n'est qu'après cet échec, ce n'est qu'après avoir été *exclue* de l'universel – « t'es pas encore un mec, petite » (Sorman, 2007, p. 47) lui dit-on – que la protagoniste réfléchit sur l'universalisme. En dissociant la virilité de l'homme, elle tente de dépasser l'androcentrisme et de situer la virilité au sein de la binarité des genres et non pas au sein d'un genre spécifique. Comme le révèle la seconde partie de la conclusion du troisième chapitre, la rupture entre virilité et masculinité expose la contingence du genre masculin (comme du genre féminin) : elle révèle l'arbitraire qui lie la caractéristique par excellence du masculin aux hommes. En affaiblissant la rigidité du genre, cette démarche de la protagoniste dissocie l'universalité du masculin pour la replacer au sein la dichotomie homme/femme. Dépolariser la binarité et l'incarner dans la « femme virile » (Sorman, 2007, p. 108) : l'universel résiderait-il dans cette figure ? Figure poreuse qui ne se circonscrit que par la négative, la femme virile n'est ni un troisième genre, ni une absence de genre, ni une transsexuelle, ni une transgenre. Sans pouvoir la définir, il nous semble, à tout le moins, qu'en cette « femme virile » se crée

un sujet indéfini, incomplet qui, certes, ne s'abstrait pas de la dichotomie des genres, mais lui résiste et la conteste.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Sorman, J. (2007). *Boys, boys, boys*. Paris : Gallimard, 124 p.

Études de genre et féministes

Agacinski, S. (2009). *Politique des sexes*. Paris : Points, 219 p.

Beauvoir, S. d. (1986). *Le deuxième sexe II*. Paris : Gallimard, 663 p.

Beauvoir, S. d. (2013 [1949]). *Le deuxième sexe I*. Paris : Gallimard, 408 p.

Butler, J. (2005 [1990]). *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. (C. Krauss, trad.). Paris : La découverte, 283 p.

Butler, J. (2016 [2004]). *Défaire le genre*. (M. Cervulle, trad.). Paris : Amsterdam, 392 p.

Butler, J. (2008 [1997]). *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*. (C. Nordmann, trad.) Paris : Amsterdam, 288 p.

Butler, J. (2009 [1993]). *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe*. (C. Nordmann, trad.). Paris : Syllepse, 249 p.

Delphy, C. (2013 [2001]). *L'ennemi principal II. Penser le genre*. Paris : Syllepse, 365 p.

Desrochers, M.-J. (2010). *De la prise de conscience à la prise de parole. Construction, déconstruction et reconstruction identitaires dans Garçon manqué, de Nina Bouraoui*. (Mémoire de maîtrise). Université de Montréal, 132 p. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/3139/1/M11425.pdf>.

Guillaumin, C. (1992). *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*. Paris : Côté-Femmes, 239 p.

Halberstam, J. (2017). *Gaga Feminism. Sex, Gender, and the End of Normal*. Boston : Beacon Press, 157 p.

- Rubin, Gayle S. (2002 [1975]). *Marché au sexe*. (E. Sukol, trad.). Paris : Epel, 176 p.
- Saint-Martin L et Boisclair, I. (2016). « La conception du genre, les textes littéraires et la production des identités sexuées ». Dans L. Saint-Martin et Enrique del Acebo Ibañez (dir.), *Género literatura y mundo sociocultural*. Buenos Aires/Montréal : Milena Caserola/IREF, p. 31-66.
- Saint-Martin, L. et Enrique del Acebo Ibañez (dir.). (2016). *Género literatura y mundo sociocultural*. Buenos Aires/Montréal : Milena Caserola/IREF, 246 p.
- Scott, J. W. (2012). *De l'utilité du genre*. (C. Servan-Schreiber, trad.). Paris : Fayard, 219 p.
- Wittig, M. (2007 [2001]). « La marque du genre ». Dans M. Wittig, *La pensée straight*. Paris : Amsterdam, p. 103-111.
- Wittig, M. (2007 [2001]). *La pensée straight*. Paris : Amsterdam, 113 p.
- Wittig, M. (1980). « On ne naît pas femme ». *Questions féministes*, 8, p. 75-84. Récupéré de <https://www-jstor-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2443/stable/40619199>.

Études sur la masculinité

- Badinter, E. (1986). *XY. De l'identité masculine*. Paris : Odile Jacob, 318 p.
- Connell, R. (1995). *Masculinities*. Berkeley : University of California Press, 295 p.
- Connell, R. (2014). *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*. (M. Hagène et A. Vuattoux, trad.). Paris : Amsterdam, 285 p.
- Connell, R. et Messerschmidt, J. (2005). « Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept ». Dans *Gender and Society*, 19, p. 829-859. Récupéré de <https://doi.org/10.1177/0891243205278639>.
- Corbin, A., Courtine, J.-J. et Vigarello, G. (dir.). (2015). *Histoire de la virilité. La virilité en crise ? XX^e-XXI^e siècle*. Paris : Seuil, 592 p.
- Falconnet, G. et Lefaucheur, N. (1975). *La fabrication des mâles*. Paris : Seuil, 186 p.
- Gazalé, O. (2017). *Le mythe de la virilité. Un piège pour les deux sexes*. Paris : Robert Laffont, 418 p.

Halberstam, J. (1998). *Female Masculinity*. Durham : Duke University Press, 329 p.

Reeser, T. W. (2010). *Masculinities in Theory*. Malden : Wiley-Blackwell, 238 p.

Études sur l'agentivité

Druxes, H. (1996). *Resisting Bodies. The Negotiation of Female Agency in Twentieth Century Women's Fiction*. Detroit : Wayne State University Press, 230 p.

Felski, R. (1989). *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*. Cambridge : Harvard University Press, 223 p.

Gardiner, J. K. (dir.). (1995). *Provoking Agents. Gender and Agency in Theory and Practice*. Illinois : Urbana University of Illinois Press, 342 p.

Havercroft, B. (1999). « Quand écrire c'est agir: stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théorêt ». *Dalhousie French Studies*, 47, p. 93-113. Récupéré de <https://www.jstor.org/stable/40837277>.

Havercroft, B. (2001). « Autobiographie et agentivité au féminin dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* d'Annie Ernaux ». Dans L. Lequin et C. Mavrikakis (dir.), *Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*. Paris/Montréal : L'Harmattant, p. 517-535.

Hekman, S. (1995). « Subjects and Agents. The Question for Feminism ». Dans J. K. Gardiner (dir.), *Provoking Agents. Gender and Agency in Theory and Practice*. Illinois : University of Illinois Press, p. 195-207.

Mann, P. S. (1994). *Micro-Politics. Agency in a Postfeminist era*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 253 p.

Messer-Davidow, E. (1995). « Acting Otherwise ». Dans J. K. Gardiner (dir.), *Provoking Agents. Gender and Agency in Theory and Practice*. Illinois : Urbana University of Illinois Press, p. 23-51.

Études sur la littérature et la narratologie

Austin, J. L. (1991 [1962]). *Quand dire, c'est faire*. (G. Lane, trad.). Paris : Seuil, 202 p.

- Bakhtine, M. (1978 [1924]). *Esthétique et théorie du roman*. (D. Oliver, trad.). Paris : Gallimard, 488 p.
- Bakhtine, M. (1998 [1929]). *La poétique de Dostoïevski*. (I. Kolitcheff, trad.). Paris : Seuil, 366 p.
- Bauer, D. M. (1988). *Feminist Dialogics. A Theory of Failed Community*. Albany : State University of New York, 204 p.
- Bauer, D. M. et McKinstry, S. (dir.). (1992). *Feminism, Bakhtin and the Dialogic*. Albany : State University of New York, 259 p.
- Benveniste, E. (1976). *Problèmes de linguistique générale I*. Paris : Gallimard, 364 p.
- Benveniste, E. (1980). *Problèmes de linguistique générale II*. Paris : Gallimard, 294 p.
- Cohn, D. (2001). « "Je somnole et je me réveille". La déviance de la narration simultanée ». Dans D. Cohn, *Le propre de la fiction*. (C. Hary-Schaeffer, trad.). Paris : Seuil, p. 149-166.
- Garand, D. (1998). « Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique ». Dans A. Hayward et D. Garand (dir.), *États du polémique*. Montréal : Nota Bene, p. 211-268.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris : Seuil, 285 p.
- Hayward, A. et Garand, D. (dir.). (1998). *États du polémique*. Montréal : Nota Bene, 326 p.
- Hohne, K. et Wussow, H. (dir.). (1994). *A Dialogue of Voices. Feminist Literary Theory and Bakhtin*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 207 p.
- Lanser, S. S. (1986). « Toward a Feminist Narratology ». *Narrative Poetics*, 20(3), p. 341-363. Récupéré de <https://www-jstor-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/2443/stable/42945612>.
- Lanser, S. S. (1992). *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca : Cornell University Press, 287 p.
- Mainueneau, D. (1986). *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Bordas, 158 p.
- Mainueneau, D. (2003). *Linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Nathan, 243 p.

Mezei, K. (dir.). (1996). *Ambiguous Discourse Feminist Narratology and British Women Writers*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 286 p.

Rabaté, D. (1999). *Poétique de la voix*. Paris : José Corti, 322 p.

Rabaté, D. (2004). *Vers une littérature de l'épuisement*. Paris : José Corti, 216 p.

Rosier, L. (1999). *Le discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*. Bruxelles : Duculot, 325 p.