

et les croisements. En renonçant à l'emprise du linéaire et du progrès, la science du chaos se rapproche des « abysses de l'art » et des jeux esthétiques, et se développe conformément au mode d'action du poétique, « rejoignant l'ancienne ambition de la poésie de se constituer comme connaissance » (Glissant, 2007, p. 152). Ainsi, Glissant attribue au chaos une force significative au-delà d'une logique linéaire, un pouvoir semblable à celui de la littérature, celui d'écrire sa propre histoire, de briser les lois, ce qui explique sans doute que, même s'il n'est pas toujours abordé sous un angle scientifique, le chaos occupe une place de choix dans les études postcoloniales et les études francophones.

2.4 Le chaos et les littératures : des perspectives croisées

Ainsi, l'usage que fait Glissant de la notion de chaos, qui traverse d'ailleurs vers sa poésie, me permet d'affirmer que son transfert depuis les sciences n'a pas à demeurer métaphorique ni à se calquer entièrement sur celles-ci, comme je le reproche aux travaux de Brady (1994) ou de Slethaug (2000), lesquels font preuve d'une grande prudence dans leur démonstration en prouvant l'existence d'une correspondance entre leurs objets d'études et ceux qui se retrouvent généralement pris en charge par le chaos. Cependant, il convient de se demander à quoi aboutissent de tels travaux. En effet, bien qu'ils se basent sur les caractéristiques et les travaux proposés par les scientifiques et que, par conséquent, le transfert se fasse de façon à ne pas *dénaturer* la notion, ceux-ci ne permettent pas une réflexion qui se prolongerait au-delà des limites de leurs recherches. Évidemment, s'attendre à ce que Slethaug (2000) ou Brady (1994) fasse usage des théories du chaos comme le ferait un scientifique est problématique, voire impossible. Le reproche que je leur adresse est même tout à l'opposé. Je leur reproche plutôt de ne pas appliquer plus de discernement, de ne pas entretenir une certaine distance. Le verbe que choisit de mettre de l'avant Slethaug est un verbe on ne peut plus scientifique : « to investigate ». Contrairement à une enquête policière, l'analyse littéraire ne devrait pas uniquement chercher la présence de certains éléments les rapprochant du chaos. Il me faut toutefois apporter une nuance. Je ne dénonce pas ici la dénaturation des principes du chaos puisque j'adhère à la thèse de Hayles (1990) qui met de l'avant la dénaturation comme un phénomène inévitablement lié à la multiplication des perspectives. Cependant, l'idée qu'avance Carolina Ferrer lorsqu'elle qualifie le transfert de la notion de chaos depuis le domaine scientifique vers les humanités et les arts de « métaphorique » – elle va même jusqu'à

parler d'une « épidémie postmoderne » – est directement lié à la distance que se permettent ces travaux par rapport à la science et sous-entend une méfiance ou du moins un doute quant au respect de la *nature* ou de l'*essence*⁸³ de la théorie du chaos. Il est impossible de ne pas remarquer, comme elle le souligne, la multiplication des travaux qui se disent porter sur le chaos et qui utilisent le terme comme s'il s'agissait d'un simple synonyme de désordre. « Chaos » est un terme chargé d'une multitude de significations et lié à de nombreux savoirs et étymologies et ne devrait pas s'employer en faisant abstraction de son historicité. Cependant, le qualificatif « métaphorique », surtout dans le domaine des études littéraires, ne porte pas, à mon sens, une connotation négative. Par le biais de la métaphore, les significations se recourent, se doublent et s'enrichissent.

Si la fiction peut influencer et être influencée par les théories du chaos, comme je l'ai démontré, les études et l'analyse littéraires peuvent ouvrir leurs horizons et travailler à modifier, suivant une heuristique, leur méthode plutôt que de profiter d'un simple échange thématique. C'est dans cet esprit que j'exposerai, dans le prochain chapitre, la grille de lecture que j'appliquerai aux corps atypiques en examinant d'abord les travaux qui se sont penchés plus particulièrement sur l'articulation du corps et du chaos.

⁸³ Deux mots que j'emploie ici en les tenant à distance puisque je doute qu'ils s'appliquent, le cas échéant.

CHAPITRE III

DU « CORPS CHAOTIQUE » AU CORPS DES MÉTAMORPHOSES : LE CHAOS COMME OUTIL D'APPRÉHENSION DU CORPS ATYPIQUE

*Les Grands Chaos sont sur la Place! Ainsi les Cafres
Les Bectres les Pelées les Cinabres les Maronis
Astrides et Saramacas, Bonis, Gens de Gros-Morne
Austrasiens fous, les sept hivernants d'Éget, les Marrons
Des vieux nuages d'Australie,
Nomades en banquise et vélants de toute Éthiopie
Seule silenciee, à vos genoux désassemblée.*

*Les Grands Chaos s'en sont venus. Un qui engendre
Son silence*

Édouard Glissant, *Les Grands Chaos*

Si cette thèse a, jusqu'ici, fait lumière sur un enjeu, ce sont les limites et les failles qu'on peut attribuer aux grands efforts de catégorisation et de classification des diverses ontologies. Bien que la présente réflexion vise à offrir un outil d'analyse transversal, il serait toutefois erroné de prétendre qu'elle est infaillible et qu'elle s'applique à tous les corps romanesques. Loin de tendre vers la complétude, l'interprétation des corps atypiques par le chaos que propose la présente thèse privilégie un regard adapté à plus d'une corporalité marginale. Il s'agit de décentraliser le processus par lequel on *fait sens* de ces objets hétérodoxes, d'éviter les rhétoriques visant à neutraliser leur différence ou à leur attribuer une valeur inférieure sans pour autant confiner chaque corps atypique à l'intérieur des limites d'un champ d'étude qui lui est spécifique (études queer, *disability studies*, *fat studies*, *Black studies*). Ce regard que je pose sur les différents corps atypiques, s'il vise à qualifier et à rassembler un certain nombre d'objets qui présentent des caractéristiques semblables, ne cherche en rien à hiérarchiser diverses catégories entre elles, mais plutôt à investir les intersections de ces différents regards critiques portés sur les corps autres.

3.1 Les « corps chaotiques »

Bien que je ne désire pas m'investir dans la nomenclature ou la définition du « corps chaotique » en catégorisant les corps atypiques, il me semble impossible de passer outre les travaux qui le font puisqu'ils sont le rare lieu d'une interaction entre les idées du corps et du chaos. L'expression « corps chaotique » est employée par quelques chercheur·se·s (Frank, 2013; Hurley, 1996; Giguère, 2004; Kahle, 2010). Même si elle jouit d'un pouvoir évocateur fort, son utilisation suit deux tendances : l'expression est tantôt employée de façon naïve, profitant de l'imaginaire flou qui se développe autour de la notion de chaos; tantôt elle s'appuie exclusivement sur un effort spécifique de théorisation du corps, qu'il s'agisse du *open body* (Clover, 1987), du corps grotesque ou carnavalesque (Bakhtine, 1984). De ces quelques travaux qui se sont déjà penchés sur l'étude du *corps chaotique*, lesquels se concentrent sur des objets fort diversifiés, aucun ne semble, jusqu'ici, avoir tenté de rendre compte du riche historique multidisciplinaire de la notion de chaos. Une définition substantive du *corps chaotique* n'a donc jamais été mise de l'avant; ce qui s'en approche le plus se retrouve dans les travaux du sociologue Arthur W. Frank. En s'intéressant aux récits⁸⁴ de survivant·e·s du cancer, il affirme que le corps chaotique est d'abord un corps en relation et c'est de ces relations qu'il tire ses caractéristiques :

Contingent, monadic, lacking desire, and dissociated – such is the configuration of traits that typify the chaotic body. It is the victim of dominating bodies, which make it the object of their force. It is scandal to mirroring bodies, since it shows how easily the image they use to construct themselves can be stripped away. To the disciplined body, the chaotic body represents weakness and inability to resist. The [ideal] bodies each suppress the possibility that they could become chaotic; the chaotic body is the other against which bodies define themselves. But they claim no empathic relation to this body; it represents only what they fear for themselves. (Frank, 2013, p. 104)

Ainsi, Frank suppose quatre caractéristiques qui teintent le rapport aux corps chaotiques, c'est-à-dire la contingence, le monadisme, l'absence de désir et la dissociation. Contingent, le corps chaotique serait soumis à la chance. Nous l'avons vu dans le chapitre précédent, l'étude des probabilités, donc du hasard, entretient un lien important avec les sciences du chaos et les trajectoires stochastiques qui caractérisent les systèmes sur lesquels ils étendent leur champ d'action (*infra*, p. 72). Leur contingence, leur vulnérabilité, rend les corps chaotiques encore

⁸⁴ Sous cette étiquette de « récit », il comprend les témoignages, mais aussi la fiction.

plus perméables à la prédictibilité. Par l'utilisation du terme « contingent », Frank souligne la faiblesse du corps chaotique, nécessairement malade selon sa perspective. Cette association avec la maladie connote nécessairement la valeur associée au chaos. La précarité du corps, l'emprise que le hasard peut avoir sur lui, est certes vue comme une perte de contrôle, laquelle est d'emblée présentée comme négative. Ce faisant, il succombe malheureusement à cette manie qu'ont les penseur·se·s des humanités, et que j'ai longuement décriée dans le précédent chapitre, d'opposer de façon ferme et binaire le chaos et l'ordre et va jusqu'à affirmer : « Control and chaos exist at the opposite end of the spectrum. » (Frank, 2013, 100)

En l'association à la maladie, au cancer qui plus est, Frank ne peut percevoir le chaos que sous un jour négatif, il l'affirme d'ailleurs sans détour : « My objective is hardly to romanticize chaos; it is horrible. » (Frank, 2013, p. 112) Lorsqu'on le voit selon le prisme des sciences ou même dans son appréciation mythique, le chaos n'est pas horrible. Dans les témoignages de ces « *wounded storyteller* » racontant leur expérience avec le cancer, la maladie suppose une perte de contrôle qui arbore un double visage, celui du narrateur observant son propre corps, mais aussi celui de l'institution médicale qui n'arrive pas à contrôler ni le développement de la maladie ni sa réponse au traitement. De fait, non seulement la faiblesse du corps l'expose à la perte de contrôle qui survient lorsque le hasard a prise sur lui, mais elle l'expose également à une perte de pouvoir au profit de ce que Frank appelle les *dominating bodies*. La faiblesse n'implique pas uniquement la perte de contrôle sur le corps, elle convoque également le danger d'une potentielle perte de pouvoir après une confrontation qui permet à un individu d'établir sa dominance sur l'autre, rappelant l'idée de compétition centrale à la théorie de l'évolution des espèces.

S'il me semble inévitable de retenir pour l'élaboration de l'outil d'analyse des corps atypiques, comme le fait Frank, l'idée de l'impossibilité à prévoir leur trajectoire, il me faut refuser qu'il s'agisse unilatéralement d'une faiblesse du corps puisque le concept du chaos, dans son acception scientifique, ne supporte pas cette conclusion. Les sciences ne chargent les données chaotiques ni d'une valeur positive ni d'une valeur négative; l'histoire de l'avancée démontre toutefois que plusieurs générations de scientifiques avaient simplement refusé de se pencher sur ces données par manque de moyen. Les données aux limites que le chaos prend en charge effraient d'abord les théoricien·ne·s parce qu'elles ne sont pas aussi facilement

déchiffrables. C'est cette même dynamique que je perçois lorsqu'il est question de la représentation des atypiques, lesquels portent en eux, à cause de leur différence, le potentiel d'une force quelque peu monstrueuse, à la limite de l'humanité. Je continuerai à considérer l'incapacité d'en prédire la réaction comme étant une perspective d'analyse des corps romanesques atypiques puisque, comme l'affirme Frank à propos des corps chaotiques, ils sont soumis à la chance autant qu'ils semblent sensibles aux *conditions initiales*.

Ensuite, Frank considère le corps chaotique comme « *lacking desire* », vide de désir ou d'envies. Les travaux de Frank découlent d'une perspective plus individualiste que la mienne, ce qui explique l'importance qu'il accorde à cette question. En effet, il m'importe peu de saisir les désirs internes, ou l'absence de ceux-ci, du corps analysé. Par contre, l'idée d'une certaine errance qui découle de ce que je perçois plutôt comme l'apparence d'une absence de direction, d'agentivité ou de force⁸⁵ me semble tout à fait similaire à la trajectoire des corps romanesques atypiques. De fait, cette caractéristique peut se ranger, comme la contingence, sous l'idée d'une trajectoire impossible à prévoir, idée qui figurera à même la grille que je proposerai à la fin du présent chapitre (*infra*, p. 177).

En avançant l'idée d'un monadisme inhérent au corps chaotique, Frank ne se prononce pas sur l'usage qu'il fait du terme, lui-même récupéré par de nombreuses disciplines qui l'ont investi de sens variés. D'abord, accepter la monade comme l'élément duquel sont tirés tous les autres nous rapproche de l'idée du chaos originel, ce néant réunissant tous les fragments du monde dans un tout indifférencié. Il me semble forcé que de prétendre qu'elle puisse s'appliquer au corps chaotique mis de l'avant par Frank et il m'apparaît plus juste de plutôt songer à la notion de « composé » qui nous viendrait de la définition mathématique de la monade, impliquant donc la notion de commutativité, soit une certaine capacité de multiplication. De l'acception biologique, il convient de retenir l'idée d'une vie autonome des microéléments. De cette façon, on peut penser, en combinant les diverses définitions, le corps monadique comme celui qui, dynamique, est composé de nombreux éléments, lesquels ont une vie autonome, donc la possibilité de s'auto-organiser (*selforganize*) (*infra*, p. 74). Cette description du corps monadique nous rapproche de la complexité, un des éléments clés des

⁸⁵ Dans un sens vectoriel.

systèmes chaotiques, et il me semble préférable de ranger ces caractéristiques sous ce terme qui a su, comme je l'ai démontré au précédent chapitre, suivre la notion de chaos lors du transfert interdisciplinaire. L'idée d'un corps composé pourrait aussi nous pousser à envisager le corps chaotique de Frank comme un corps composite, formé de matières et matériaux hétéroclites puisque pris en pleine transformation, ce qui implique qu'ils sont inévitablement placés dans une position liminale. La liminalité est un des attributs qui fera l'objet d'un examen lors de l'emploi de l'outil d'analyse des corps chaotiques (*infra*, p. 169).

Finalement, Frank envisage le corps chaotique comme un corps dissocié. Nous l'avons vu, l'écart est une des tares principales des données chaotiques, ce pour quoi on les délaissait auparavant lors de l'analyse. Évidemment, les corps atypiques sur lesquels j'appliquerai cet outil sont tous en rupture avec la norme. Mais plus que l'écart (*infra*, p. 164), l'idée de dissociation convoque un imaginaire d'un lien ambigu, d'une rupture partielle. Elle met de l'avant l'idée d'une faille au niveau de la jonction des éléments d'un système qui devraient, normalement, être liés et fait donc état d'un ordre alternatif, d'une nouvelle structure en train de s'établir. Perçue comme une perte, un défaut, chez Frank, elle présente plutôt l'occasion d'échapper à la structure établie selon ma perspective. Ainsi, en plus de répertorier ces quatre attitudes que l'individu entretient avec les corps chaotiques, les travaux de Frank me permettent de relever, de façon plus ou moins directe, trois idées qui serviront à l'élaboration la grille de lecture à laquelle je soumettrai les corps romanesques atypiques. La première est la présence d'un dysfonctionnement ou d'une disruption face à la norme corporelle; la seconde est l'idée que le corps chaotique est le résultat d'une lecture et d'un processus d'interprétation puisqu'il implique un individu ou une collectivité qui détermine la prédictibilité de celui-ci. La dernière découle du fait que le corps chaotique est la conséquence d'une transformation ou d'une dégradation qui l'éloigne d'un état dit *normal*. Un corps chaotique le devient au terme d'un processus, d'un désaxement, et serait par conséquent un corps engagé dans une transition.

Bien que ce fait ne soit pas relevé par Frank, les attributs qu'il confère au *corps chaotique* peuvent être facilement assimilés aux caractéristiques des systèmes chaotiques en physique et en mathématiques. En étudiant les systèmes dynamiques dits *chaotiques*, on s'aperçoit qu'il est possible de transposer plusieurs de leurs caractéristiques, notamment la question de la distance ou de l'écart qui leur sont centrales. Comme l'avance Frank, le corps chaotique est un

corps en processus de transformation. Cette transformation n'est pas vue comme positive, elle force la reconsidération et la relecture de la chair et modifie la valeur morale qui lui est associée en creusant l'écart entre le corps chaotique et la norme corporelle. Loin d'être superficielle, cette transformation, qui est pour lui une dégradation, prend souvent l'aspect d'une dégénérescence ou d'un dysfonctionnement qui affecte l'identité du sujet en son cœur. Ainsi, la simple distance d'une donnée face au centre – ou d'un corps face à la norme – ne suffit pas à la rendre chaotique. Déjà, il faut admettre que les corps atypiques, anormaux ou marginalisés ne sont pas nécessairement chaotiques. Comme nous le verrons, beaucoup de corps atypiques sont pris en charge par un processus de normalisation, une réhabilitation⁸⁶ qui désamorce leur potentiel transgressif puisqu'il les rend lisibles et donc accessibles à la majorité de la population.

Le processus sémiotique contemporain autour du terme chaos est si complexe qu'on lui injecte souvent un sens personnel. Si, pour Frank, le chaos est horrible, c'est tout de même par celui-ci que son corps en lui offrant un outil qui lui permet de poser un regard et de raconter son imaginaire autour de la maladie malgré qu'il décrie la réception de ce genre de témoignage : « [T]he teller of the chaos story is not understood as telling a “proper” story. But more significantly, the teller of the chaos story is not heard to be living a “proper” life. » (2013, p. 97) Le chaos provoque d'abord un silence. Une impossibilité de dire, de former un propos cohérent, l'impossibilité donc de *se* dire et, quand le discours se formule et s'énonce, l'impossibilité se déplace du côté de la réception. Devant cette masse informe de mots et de silences, les lectureuses ne peuvent *faire sens*, donc *semiosis*, de l'identité de la personne qui prend la parole : « If chaos stories are told on the edge of a wound, they are also on the edge of

⁸⁶ L'hétérotopie foucauldienne, principalement l'hétérotopie de crise, est le genre de lieu où se produit cette rééducation des sujets et des corps atypiques, qu'on pense, entre autres, à un hôpital, une prison, un camp de travail. Foucault nomme hétérotopies de crise les « lieux privilégiés ou sacrés, interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise. » Dans la plupart des cas présentés par Foucault l'état est temporaire; toutefois, la résolution de cette crise ne passe pas par un rétablissement du sujet, mais par une déconstruction de l'espace tel qu'il est divisé. Le lieu hétérotopique est impénétrable : tout mouvement de population est sévèrement contrôlé puisque ces hétérotopies cherchent à isoler les sujets divergents (Foucault, 1984).

speech. Ultimately, chaos is told in the silences that speech cannot permeate or illuminate. » (Frank, 2013, p. 100)

Le récit n'est pas compris par le destinataire, pas plus qu'il n'est supporté par la structure ou l'ordre du discours. C'est ainsi que l'objet chaotique et son récit échappent à la catégorisation. Paradoxalement, cette résistance à la catégorisation qu'on retrouve chez l'objet ambigu qu'est le corps atypique tend à provoquer un désir de le catégoriser. C'est peut-être aussi la raison pour laquelle c'est d'abord de l'extérieur qu'on parle des corps chaotiques et des corps atypiques, que le réflexe de la prise de parole vient tard⁸⁷. La perception et le regard collectif posé sur les corps est aussi l'angle par lequel j'aborderai ces corps atypiques, qui sont avant tout des corps vus. La tension entre l'extérieur et l'intérieur devient par ailleurs un des motifs qui m'intéressera particulièrement lors de l'élaboration de la grille d'analyse (*infra*, p. 130). À cet effet, Sony Labou Tansi, auteur congolais, disait d'ailleurs : « D'où voulez-vous que je parle sinon du dehors? » (1979, p. 10) L'extériorité ou l'extériorisation de l'anomalie est également un motif participant du grotesque pour Mikhaël Bakhtine (1984), perspective qui est souvent employée lorsqu'il faut considérer les corps atypiques.

3.2 Le corps grotesque et le corps ouvert

Si Frank est celui dont les travaux se rapprochent davantage d'une définition de cette expression de « corps chaotique », il n'est pas le seul à l'employer. Shannon A. Kahle, dans son étude « Vizualing the Chaotic Body in Popular Culture » (2010), se penche sur la représentation des corps disséqués dans les séries télévisuelles médico-légales *House M.D.*, *Bones* et la franchise de films d'horreur *Saw*. Plutôt que d'y définir ce qu'elle entend par « chaotic bodies », Kahle s'appuie sur deux efforts de théorisation, le « opened body » de Carol J. Clover (1992, p. 32) et, de façon plus importante, le corps grotesque de Mikhaïl Bakhtine (1984), lequel sera central à son approche :

This attention to the historical conditions that shape contemporary cultural products includes the symbolism of the grotesque body. Mikhail Bakhtin's (1984) work on the grotesque body is important in understanding contemporary open bodies. Bakhtin has

⁸⁷ En effet, c'est d'abord au sein du discours *blanc*, soit-il religieux, philosophique ou médical, qu'on aborde d'abord la question du handicap, par exemple. De la même façon, les premiers textes qui abordent la différence raciale sont écrits par les colonisateurs.

traced the symbolism of the grotesque body in the Renaissance period as well as the changes that occurred in grotesque symbolism as a result of broader social changes occurring during this same period. (Kahle, 2010, p. 8)

Avec le passage du classicisme à la Renaissance, le corps humain, ce « corps-machine » cartésien qui était clos et, par conséquent, dont les fonctions biologiques devaient rester secrètes et dissimulées, commence à *s'ouvrir*. Le terme est, ici, à prendre au sens littéral puisqu'il s'agit de l'époque des premières dissections de cadavres humains. L'intérieur du corps devenant accessible, il offre une nouvelle source de savoir. Mais la fermeture du corps cartésien agit également comme une frontière rigide dans la relation qu'il entretient avec le reste du monde. Si le corps de la Renaissance est complet et distinct sans apport extérieur, l'aspect ouvert du corps grotesque permet de médiatiser le rapport avec le monde extérieur :

Contrary to modern canons, the grotesque body is not separated from the rest of the world. It is not a closed, completed unit; it is unfinished, outgrows itself, transgresses its own limits. The stress is laid on those parts of the body that are open to the outside world, that is, the parts through the world enters the body or emerges from it, or through which the body itself goes out to meet the world. (Bakhtine, 1984, p. 26)

Le corps grotesque et le corps chaotique, tel qu'il est exploité par Kalhe (2010), Giguère (2005) et Frank (2013) convergent, en effet, sur de nombreux aspects, dont cette ouverture au monde qu'on désignerait comme « dynamique » dans le vocabulaire des sciences du chaos. Puisque qu'on projette et lit sur lui un sens social, il faut qu'il soit en quelque sorte ouvert, qu'il se déplie en un corps-écran, en surface d'inscription du social comme l'avance Michel de Certeau (1974). L'idée d'un corps ouvert – ou d'un corps qu'on ouvre – dont l'intérieur est donné à voir rejoint également la tension entre la visibilité et l'invisibilité, un des critères sur lequel s'attardera mon analyse des corps atypiques. Sur ce point, il n'est donc guère surprenant que les organes impliqués dans la tradition carnavalesque de laquelle découle cette idée du corps grotesque soient les protubérances, les creux et les cavités : « the open mouth, the genital organs, the breasts, the phallus, the potbelly, the nose » (Bakhtine, 1984, p. 26)⁸⁸. C'est d'ailleurs le motif sur lequel se jouent nombreuses entreprises de monstration du corps, qu'il s'agisse du cinéma d'horreur ou de la (post)pornographie :

⁸⁸ Le bas-ventre, autour duquel se concentrent les exemples analysés au cours de la thèse, est un des lieux privilégiés du grotesque.

These disreputable genres violate taboos by privileging the act of showing the body, by figuring what Clover calls the « opened body » (1992, p. 32). They expose what is normally concealed or encased to reveal the hidden recesses of the body, porn through carnal knowledge and horror through carnage. Porn and horror are obsessed with the transgression of bodily boundaries. (Kahle, 2010, p. 61)

L'idée du corps ouvert n'est donc pas sans convoquer une certaine violence, tout au moins une transgression des frontières qui choque ceux qui sont témoins de l'ouverture du corps. Il y a une mise en spectacle du corps ouvert, celui dont on redessine les frontières, qui provoque à la fois fascination et répulsion. Puisant à l'imaginaire mis de l'avant par le corps grotesque, j'établirai que le corps atypique, comme celui de la (post)pornographie ou de l'horreur, devient (hyper)visible (*infra*, p. 171) précisément parce qu'il effectue une *transgression des limites du corps*. Ainsi, il ne s'agit pas seulement des normes corporelles qui sont réfutées, mais aussi des frontières de la chair. Il convient donc d'analyser le corps atypique en tant qu'il se dévoile comme figure liminale, un entre-deux états, une représentation d'une transformation inachevée. À cet effet, « Bakhtin suggests that this grotesque body is an unfinished creative body that is never complete but is always in process (1984). » (Kahle, 2010, p. 24) Si on peut convenir que le corps grotesque n'arrive jamais au terme de son processus entropique, c'est justement parce que Bakhtine base sa réflexion sur des corps qui ne servent pas un principe de *mimesis* – même dans le cas du réalisme grotesque, le corps est marqué par l'exagération et l'hyperbole –; ces chairs exposées lors du carnaval ou dans les pages écrites par François Rabelais, par exemple, servent davantage une portée symbolique. De plus, ces fictions ou ces performances fixent le corps dans un moment précis, ne donnant pas l'opportunité de voir ce qui pourrait advenir d'eux au terme de leur transformation. Comme la majorité des œuvres analysées au cours du présent travail tentent de reproduire le fonctionnement d'un corps réaliste, il sera intéressant de voir si ces corps en transformation deviennent vraiment, pour reprendre l'idée de Bakhtine, des corps inachevés, ou s'ils sont plutôt engagés dans un processus de transformation qui les approchent de la norme et les réhabilitent.

Le grotesque, comme le chaos, évolue entre des connotations positives et négatives. D'abord perçue comme une rhétorique puissante, permettant entre autres de se moquer des ennemis et de questionner les normes sociales, cette notion acquiert une signification péjorative au fil du temps :

[...] in the process of degeneration and disintegration the positive pole of grotesque realism (the second link of becoming) drops out and is replaced by moral sentimentousness and abstract concepts. What remains [of the crone] is nothing but a corpse, old age deprived of pregnancy, equal to itself alone; it is alienated [...]. (Bakhtine, 1984, p. 53)

Bakhtine met souvent de l'avant cette figure de la vieille femme enceinte (« pregnant crone ») comme une incarnation du grotesque. Celle qui, par son âge, devrait être infertile, mais dont le ventre est tendu par la gestation représente parfaitement cette liminalité inhérente au grotesque⁸⁹. C'est donc dire que l'extériorisation des chairs et des savoirs internes du corps, symbolisés par les protubérances et les cavités qui ont su attirer le regard collectif, viendra soudainement choquer la praxis sociale. Plutôt que de convoquer l'idée d'une résistance, le grotesque devient le symbole d'une ambiguïté à laquelle il faut mettre fin. Cette même tendance est perceptible dans les corpus qui seront soumis à l'analyse dans les chapitres suivants.

La transition entre le corps clos du classicisme et celui, ouvert, de la Renaissance fait également la preuve d'un changement de perspective quant au fait social. D'une société qui pensait la vie en termes de collectivité comme une existence biologique commune, on entre dans une ère où le sujet et le corps individuel, principalement ceux des individus appartenant aux classes sociales élevées, deviennent digne d'intérêt. Ce faisant, le corps apparaît donc comme le fait d'un individu et avec lui arrive le besoin de s'assurer que chacun puisse en garder le contrôle :

[...] control of the body became important in another way : through the control of bodily functions that might give offense. [Norbert] Elias discusses how certain acts (sex acts, urination, and defecation) were removed from public space and became strictly limited to certain chambers of the house (1978). What emerges, then, is private space; the private space of the house and the body. With the emergence of the private space of the body, there emerged an investment in revealing what lay hidden in it [...]. (Kahle, 2010, p. 27-28)

L'extériorisation de l'abject, de ce qui ne devrait pas quitter la sphère du privé, donne lieu à une « spectacularization of the ruined body », comme le formule Isabel Pinedo (1997). Il est d'ailleurs intéressant de noter que nombre de ces actes qu'on se doit de contrôler sont, selon

⁸⁹ Les corps infertiles qui feront l'objet d'une analyse au cours du chapitre V apparaissent comme l'image opposée, l'antipode, de cette vieille femme enceinte.

Norbert Elias (1978), liés au ventre. La dégradation du pouvoir symbolique du grotesque, en plus d'entraîner un inconfort graduel face à l'ambiguïté, déplace la limite de ce qui est considéré du domaine du privé ou du public : « attention shifts from the body's openings, orifices and protuberances, to its closures – its skin, smooth surfaces, musculature and, in particular, to the face and the eyes. Those parts and aspects of the body which were publicly celebrated in carnival culture became privatized and experienced as sources of shame » (Burkitt, 1999, p. 48). Cette hypervisibilité des corps en ruine, en dégénérescence, est décuplée par la honte qui accompagne désormais le statut privé des diverses protubérances et creux. Les corps qui affichent ou laissent entrevoir ces organes désormais tabous sont alors considérés comme coupables d'une offense. Si ces organes saillants doivent être couverts, les dévoiler devient la preuve de l'excès du corps. Ces chairs sont, littéralement, de trop; elles vont à l'encontre du bon goût. C'est dans cette mesure que le corps ouvert du travail du sexe ou encore celui du *gore* reprend les dynamiques du grotesque en forçant la monstration des démesures corporelles. « Furthermore, » affirme Kahle, « these depictions of the body operate in a broader cultural historical trajectory of the shifts in the symbolic potential of bodily representation which corresponds to the body's shifting status in how we think about subjectivity, otherness, and the limits of surveillance practices. » (2010, p. 34)

Ainsi, peut-être faut-il voir dans ces excès du corps le développement d'une subjectivité, d'une désobéissance en devenir. C'est probablement parce que le corps porte en lui la possibilité de cette transgression que la culture télévisuelle populaire s'applique, dans la majorité des cas, à rétablir la balance en maîtrisant la chair grotesque ou ouverte. Kahle offre d'ailleurs l'exemple de la télésérie américaine *Bones*, laquelle est basée sur la vie et l'œuvre littéraire de l'anthropologue juridique Katy Reichs. Si la série montre au téléspectateur des corps en décomposition et des chairs sanguinolentes plutôt spectaculaires, chaque épisode se clôt par un retour à l'ordre qui correspond à la disparation du corps, remplacé peu à peu par divers éléments de preuves, lesquels ne provoquent plus aucun choc visuel :

The extremely chaotic state of the ruined body on *Bones* is paralleled by the equally extreme methods used to « return » it to the world of order. The ruined body on *Bones* is returned symbolically by its near total annihilation from scientific investigation. The body's most chaotic elements (the flesh) are destroyed in the production of evidence and the bones are bleached, ordered, and examined to fix its meaning

riding it of any excessive (literally and symbolically) elements. (Kahle, 2010, p. 192)

Le corps de la victime, dont la mort sert d'élément déclencheur, est toujours montré dans une mise en scène unique avec ses chairs sanguinolentes au début de l'épisode avant d'être ramené, à la toute fin, sous la forme d'un squelette anonyme présenté au sein d'une collection d'ossements immaculés. De fait, qu'on l'appelle corps ouvert, corps chaotique ou corps grotesque, il se manifeste par ce corps une disruption des normes sociales qui s'exprime sur un mode spectaculaire – c'est-à-dire « les objections et les contradictions [qui] se manifestent obligatoirement, au niveau profondément superficiel des apparences, à savoir au niveau des signes » (Hebdige, 2008, p. 20). Si ces travaux se concentrent sur un objet qui diffère du mien, je retiendrai néanmoins ces caractéristiques de même que l'importance du grotesque afin de proposer une grille de lecture des corps atypiques inspirée du chaos (*infra*, p. 171).

3.3 Les corps entropiques

La troisième tentative de conceptualisation du corps chaotique⁹⁰ que j'explorerai est celle qu'entreprend Kelly Hurley (1996) dans le cadre du chapitre « Chaotic Bodies » issu de son ouvrage *The Gothic Body : Sexuality, Materialism and Degenerescence at the Fin de Siècle*. L'entropie est une des caractéristiques attribuées de façon consensuelle aux théories du chaos et l'étude de la transformation centrale à la notion mène nombre de penseur·se·s sur la piste du corps et de sa représentation⁹¹. Puisqu'elle permet la rencontre du chaos et du corps, l'entropie mérite d'être étudiée ici, d'autant plus que la notion apparaît d'emblée interdisciplinaire. Reprise depuis par de nombreuses disciplines scientifiques ou liées aux humanités ainsi qu'à bon nombre de productions culturelles, c'est d'abord le physicien prusse Rudolf Clausius qui

⁹⁰ Caroline Giguère (2004) met aussi de l'avant cette idée d'un corps chaotique quand elle analyse l'œuvre de Sony Labou Tansi dans un article intitulé « *La vie et demie* ou les corps chaotiques des mots et des êtres ». Cependant, l'usage de l'expression n'est jamais paramétré et elle semble synonyme de désordre.

⁹¹ Il n'est pas anodin que l'entropie (thermodynamique) soit ici associée à la fois au chaos et à la lecture des corps atypiques puisque, comme le rappelle Michel de Certeau, le même « changement des postulats socioculturels » qui demande à ce qu'on s'intéresse au corps individuel plutôt qu'au corps social, permet aussi qu'on s'intéresse à la réaction de molécules isolées au sein d'une réaction globale : « Ce découpage individualiste et médical circonscrit un espace “corporel” *propre* où doivent pouvoir être analysées une combinatoire d'éléments et les lois de leur échanges. Du XVII^e au XVIII^e siècle, l'idée d'une physique des corps en mouvement dans ce corps hante la médecine, avant que ce modèle scientifique ne soit remplacé, au XIX^e, par la référence thermodynamique et chimique. » (1979, p. 6)

l'emploi alors qu'il travaille à compléter la seconde loi de la thermodynamique : « The coinage of Rudolf Clausius, *entropy* was intended to complement *energy* etymologically as well as physically. Where *energy* was understood as deriving from its Greek roots the signification of “work content,” *entropy* would signify “transformation content.” » (Meisel, 2016, p. 383)⁹²

Comme le suggère la terminaison « dynamique », l'entropie relève bel et bien d'une question de mouvement [motion] : « Disorderly motion would then mean all motion in which the motion of each particle has no similarity to that of its neighbours. We have every reason to believe that heat-motion is of the latter kind, and one might in this sense regard entropy as the measure of disorder. » (Helmholtz, 1882, cité dans Meisel, 2016, p. 383) Cependant, malgré le fait que le mouvement décrit par l'entropie implique l'idée d'un éparpillement, il a d'abord été associé au progrès, à un mouvement vers l'avant. La notion d'irréversibilité est fondamentale dans l'élaboration et la compréhension de la seconde loi de la thermodynamique énoncée par Clausius, mais elle marque également l'imaginaire social entourant toute transfiguration :

L'irréversibilité est une évidence à notre échelle : la plupart des phénomènes macroscopiques ont une orientation dans le temps bien définie. Les assiettes se cassent, mais, malheureusement, on n'en a jamais vu les morceaux se ressouder spontanément pour reformer une pièce intacte. Quasiment tous les phénomènes physiques, chimiques ou biologiques sont à sens unique. (Alain *et al.*, 2003, p. 1)

On pourrait nommer de nombreux cas, tant dans les gestes du quotidien que dans des transformations chimiques, où l'idée d'un retour est impossible; une fois les cubes de glace fondus dans un liquide, ils ne reprendront pas leur forme originale, et ce, peu importe combien

⁹² La première loi de la thermodynamique, celle de la conservation de l'énergie, affirme qu'« au cours d'une transformation quelconque d'un système fermé, la variation de son énergie est égale à la quantité d'énergie échangée avec le milieu extérieur, sous forme de chaleur et sous forme de travail. » Il n'y aurait pas de perte énergétique au sein d'un tel système. Cependant autour de 1850, certaines voix s'élevèrent, remettant en question la potence de la thermodynamique telle que perçue par Carnot. C'est finalement à Clausius que nous devons la formulation du deuxième principe en ces termes : « Aucun processus n'est possible, si son résultat unique est le transfert d'une quantité d'énergie thermique d'un corps à basse température vers un corps dont la température est plus élevée. » (Cité dans Locqueneux, 2004, p. 223) Ce faisant, il énonce les premières caractéristiques de l'entropie thermodynamique, soit la désorganisation qui se produit au sein d'un système suite à la transformation d'énergie en chaleur. Les travaux de Clausius ne viennent pas contredire les lois énoncées par Sadi Carnot sur la thermodynamique. S'il y a bel et bien conservation d'énergie lors de la production de chaleur, il ne faut pas penser que le système demeure stable après coup : c'est ce qu'on nomme le coefficient de dissipation.

de temps on attend que cela se produise. L'association de l'idée de la transformation avec celles de la conservation de l'énergie et de l'irréversibilité a rapidement mené à la confrontation entre entropie et évolution, notamment l'évolution des espèces selon Darwin. Ce dialogue soulève des questions ayant de fortes incidences philosophiques, notamment sur la linéarité du temps :

If the issue between thermodynamics and evolution was about available time, that was because a linear, historicized, and directionally constrained time was so material to both these sciences. The issue itself was directional in a qualitative sense. Was the underlying thrust and the movement of the whole toward increasing order or away? Toward increasing chaos or away? (Meisel, 2016, p. 399)

Cette idée d'une science orientée, Glissant (2007) l'exprime aussi quand il compare une première science irréversible et linéaire, celle du progrès ou encore de l'ordre à une seconde science, celle du tâtonnement (*infra*, p. 120), celle qui, comme l'affirme Meisel, avance vers une augmentation du chaos. En relevant ce dualisme à une époque où le progrès occupe une place de choix dans les réflexions économiques, philosophiques, scientifiques et sociales, Meisel rappelle que les penseur·se·s sont confronté·e·s à l'éventuelle limite du temps linéaire. La question suivante survient : le temps a-t-il une fin? L'ordre et/ou le chaos peuvent-ils croître de façon illimitée et rendre la progression linéaire impossible? Cependant, l'impression qui perdure est celle d'une infinité à explorer, d'une progression constante. On est davantage emporté par le dynamisme du mouvement vers l'avant qu'on entretient la peur du non-retour.

En 1857, soit deux ans avant la publication de *L'Origine des espèces*, Herbert Spencer – à qui on doit la célèbre expression « survival of the fittest » – publie un essai intitulé *Progress : its Law and Cause* dans lequel il examine la notion de progrès – puisque le terme « évolution » n'est pas encore en circulation – en relation avec le développement embryonnaire :

German science (notably that of Karl Ernst von Baer) had shown that from seed to tree, ovum to animal, the changes « constitute an advance from homogeneity of structure to heterogeneity of structure » from uniformity of substance in texture and chemical composition to differentiation. « It is settled beyond dispute that organic progress consists in a change from the homogeneous to the heterogeneous. Now, we propose in the first place to show, that this law of organic progress is the law of all progress » (p. 446, cité dans Meisel, 2016, p. 400)

Le changement que subit un organisme qui passe d'un état homogène à un état hétérogène est perçu comme un progrès, comme une transformation positive vers un état supérieur, ce que

sous-entend également une évolution qui charge le passage et la direction du temps. Cette charge qui engendre l'idée d'une constante inflation sans possibilité de déflation, d'une transformation irréversible qui ne fait qu'entretenir un imaginaire qui lie ensemble peur et entropie, chaos et désordre. Cette dimension linéaire ne rend compte du phénomène d'entropie que de façon partielle. Si l'entropie agit effectivement comme une métaphore du passage du temps, du passage des saisons et du progrès, elle renvoie aussi à la mort, à la pourriture et à la désintégration. Mais il semble que ce soit la première signification, positive, qui marque le plus l'imaginaire. La première loi de la thermodynamique, celle de la conservation d'énergie, semble avoir davantage d'emprise sur notre façon de voir le monde. Le mathématicien et vulgarisateur scientifique Charles Brunold (1930) affirme à ce sujet que si la première loi de la conservation de l'énergie est imposée par l'esprit, la seconde, bien que plus opaque, est prescrite par des faits. Ainsi, l'écart qui se crée dans l'acceptation populaire de ces deux principes, le débalancement engendré par l'adhésion disproportionnée aux fondements empiriques de l'hypothèse, va jusqu'à modifier notre façon de vivre en communauté, soit d'orienter le succès humain vers l'expansion et la croissance.

Meisel (2016, p. 388) souligne à cet effet la philosophie d'Épicure. Celui-ci se serait, selon la légende, lancé en philosophie après que son maître ait refusé de lui expliquer le sens du chaos, et met de l'avant une source d'énergie inépuisable, « the void⁹³ », qui correspond à la conception mythologique du chaos. Il est donc facile de comprendre pourquoi le principe scientifique de la conservation d'énergie est accepté si rapidement puisqu'il correspond à une tradition philosophique millénaire. Ce principe trouvera d'ailleurs son écho dans la littérature. Si, comme on l'a vu, le corps représenté et la notion de chaos semblent se lier autour de la Renaissance, avec l'œuvre de Rabelais par exemple, une nouvelle association se cristallise autour de la période de la fin de siècle, soit le moment d'émergence de mouvements artistiques comme le symbolisme, l'Art nouveau, le modernisme et, de façon plus importante, le

⁹³ « [...] the sum of things is unlimited both by reason of the multitude of the atoms and the extent of the void. For if the void were infinite and bodies finite, the bodies would not have stayed anywhere but would have been dispersed in their course through the infinite void, not having any supports or counter-checks to send them back on their upward rebound. Again, if the void were finite, the infinity of bodies would not have anywhere to be. » (Épicure, cité dans Abernethy et Langford, 1965, p. 183)

décadentisme, à la fin du XIX^e siècle. Au cours de cette période charnière, Meisel (2016) avance que

visions of an approach to terminal chaos, sudden catastrophe and entropic decline often share the stage while evolutionary gradualism and thermodynamic decay succeed in making their peace. Indeed, the shadow of the physical law reinforced a social anxiety « about decadence » biologically and culturally understood. Evolutionary anxieties and thermodynamic inevitabilities collaborated in the pessimism that found powerful expression after 1870, in the wake of military disaster in France, political instability there and elsewhere, persistent economic depression and social unrest, environmental degradation, and the internal and external seismic stresses that eventually erupted in the Great War. (Meisel, 2016, p. 405)

L'entropie et l'imaginaire qu'elle convoque se trouvent toujours doubles, positifs et négatifs à la fois, prometteurs et effrayants. Le rapport entretenu avec la transformation demeure, pour le moins, paradoxal. L'idée du caractère aléatoire d'un processus naturel comme l'évolution n'était pas une tare. Au contraire, il permettait de contourner certaines oppositions binaires en proposant une tierce solution : la diversité biologique et la survie des espèces apparaissent comme une preuve de la puissance de la nature. Les arts littéraires et visuels de la période de la fin de siècle s'inspirent de cette nouvelle compréhension de la richesse naturelle et de la multitude de formes biologiques pour moduler la représentation humaine d'inspiration gothique :

In it [*fin de siècle* Gothic]'s plots of both parallel evolutions and abhuman⁹⁴ becomings, a randomly-working Nature is figures as *too* imaginative, *too* prolific. Any admixture of diverse morphic traits is possible, so that even highly complex bodies, ingeniously specialized for their environment [...] are abominable. (Hurley, 1996, p. 90)

Ces créatures inhumaines [*abhuman*] qui commencent à figurer dans l'art visuel, l'architecture et la littérature ont le potentiel d'être terrifiantes puisqu'elles agissent comme figures limitrophes. Elles sous-entendent une nature si puissante qu'elle peut priver l'individu de son humanité. L'époque est celle du développement de l'anthropologie scientifique et de la physiognomonie, ces pratiques qui « taught the common-sense wisdom of judging human

⁹⁴ J'utiliserai le vocable « inhumain » pour traduire l'expression anglaise « abhuman » même si cette dernière ne renvoie pas exactement au même sens. En effet, le préfixe « ab » ne dénote pas simplement une négation, mais aussi un éloignement. Il faudra donc comprendre « inhumain », selon l'usage que j'en ferai, non pas comme non-humain mais plutôt comme loin de l'humain.

nature by external appearance. » (Hurley, 1996, p. 101). En mettant de l'avant la notion de criminel-né, Lombroso (1887) prétend que certains comportements humains, comportements déviants ou violents, peuvent être prédits grâce aux manifestations du patrimoine génétique d'un individu. La physiognomonie n'est plus le symbole de l'évolution, mais plutôt de la dégradation, du retour en arrière : le corps atavique, c'est-à-dire celui qui porte un gène vestigial ou une caractéristique qu'il ne devrait pas posséder, rapproche l'individu de l'entité avec qui il partage la caractéristique, soit l'animal. L'atavisme chez l'humain révèle que le corps est « too compendious, too full on incompatible histories, too full of strange narrative line waiting to be developed. The human body, at least potentially, is utterly chaotic, unable to maintain its distinctions, forms a whole world of animal possibilities. » (Hurley, 1996, p. 94)

C'est donc le rapprochement avec l'animal qui agit comme régression, ce que j'avais déjà exposé lorsqu'il s'agissait, lors du chapitre précédent, d'exposer la tradition eugénique. L'idée du criminel-né est toutefois rassurante pour la majorité : on ne devient pas déviant, on naît ainsi. Comme l'avance d'ailleurs, des années plus tard, Sara Ahmed, cette forme de pensée dont les sociétés postmodernes ne se sont pas échappées permet d'identifier immédiatement l'étranger, celui qui menace la communauté homogène (Ahmed, 2002, p. 3). Cette rhétorique présente dans les travaux de Lombroso est d'autant plus rassurante que les caractéristiques vestigiales permettent également d'identifier et d'exclure les individus déviants, de les reconnaître comme étrangers, dirait Ahmed. Les recherches de Lombroso, même si elles s'attardent aux individus atypiques, ne servent qu'à renforcer les normes corporelles et sociales en prouvant que les gens normaux peuvent se protéger. Ces anomalies sont considérées comme des abominations qui provoquent une forte réaction d'abjection chez les individus *normaux*.

Cette répulsion protège l'individu *sain*, mais ouvre aussi une brèche en lui. Ainsi, avance Hurley, le corps normatif se révèle en tant que palimpseste; des récits animaux et sauvages sont inscrits à même sa matière et ceux-ci menacent d'émerger à tout moment en l'entraînant dans un devenir inhumain (1996, p. 102). Dans une certaine mesure, parce que le corps humain porte la trace de caractéristiques vestigiales qui prouvent une association avec des espèces « inférieures », hypothèse validée par les travaux de Darwin, le corps humain porterait déjà en lui le potentiel d'être fondamentalement inhumain : « The normative subject who remains is himself endangered, menaced from within by the chaos in his own body, upon which the

species-history is recorded. » (Hurley, 1996, p. 99) Autour de cette figure, l'imagination s'empporte tellement que la fiction et la réalité se confondent. Hurley relève d'ailleurs « a broader similarity between Lombroso's and Wells' works : each theorizes a human body both chaotic and entropic both hybridized and prone to reversion » (1996, p. 103). Là où l'évolution et l'hétérogénéité du bassin génétique servent la survie de l'espèce, l'entropie, du moins dans le récit gothique de la fin de siècle, mène à la stérilité et non à la fécondité : ces nouvelles formes de vie ne tiennent pas du miracle, mais de l'horreur.

Au tournant du XX^e siècle, l'espoir qu'avait su insuffler l'association entre l'entropie, la conservation d'énergie et l'évolution devient le signe d'un désespoir, symbolique du pessimisme qui domine les collectivités, principalement autour des considérations écologiques, cosmiques et anthropologiques. Ce changement se fait sentir dans la littérature qui, soudainement, commence à mettre de l'avant des scénarios catastrophiques, des communautés à la dérive. L'attention portée à la nature dans la prose et la poésie se renouvelle; elle remet en question la puissance et la force que les littéraires lui ont longtemps associée. Plutôt que de recréer l'exaltation romantique qui vante sa grandeur, ou encore de la représenter comme une force dévastatrice que l'être humain doit maîtriser dans sa quête héroïque, on commence à penser la nature comme étant épuisable et vulnérable à l'exploitation abusive. Face à une nature affaiblie, l'être humain se mesure à elle comme à un égal. On voit d'ailleurs un exemple de cette inversion des rapports de pouvoir dans le célèbre *Ulysses* de James Joyce (1922), où la Méditerranée traversée par le héros d'Homère est remplacée par les rues de Dublin. On perçoit dans cette transposition un changement d'échelle par rapport à l'*Odyssee* homérique, tant dans ce qui a trait au lieu qu'au temps du récit; le périple qui s'étendait sur une décennie est condensé en une seule journée. Ce faisant, Joyce illustre une nature à hauteur d'humain, tout comme il recentre la perspective depuis une vision mondiale vers un regard local, autrement dit du macroscopique au microscopique, ce qui rapproche l'œuvre de la philosophie qui sous-tend les sciences du chaos :

The imagination, or perhaps one should say the mindset of the twentieth century and after, seems more at home in the company of endemic chaos than in earlier times, primed to see chaos as fundamentally countercosmic. It was, of course, the fruit of experience in all ages that things fall apart. Moreover, the incorrigibly human thing (not on the whole bad) would seem to be a disposition to pry them apart. (Meisel, 2016, p. 448)

C'est donc dire que ces récits dans lesquels l'entropie se manifeste par le biais d'un déclin progressif ou d'une dissolution permettent de remarquer un changement quant à l'imaginaire social et l'acceptation populaire des lois de la thermodynamique : la seconde loi n'est plus rejetée au profit d'une idée intouchable de la conservation d'énergie. Cette conception du chaos et de l'entropie dévoile au grand jour les inquiétudes et anxiétés d'une société qui se questionne, tant sur le plan social que métaphysique, quant à la nature des choses à considérer à l'aube du nouveau siècle. La transformation symbolise donc la peur collective concernant la menace que cause la préséance de la notion de conservation d'énergie sur celle de sa dégradation, menace qui plane non seulement sur la réserve d'énergie, mais aussi sur la conservation de l'être humain. La montée de l'individualisme ainsi que l'industrialisation grandissante deviennent la preuve du confort illusoire qu'apporte cette idée que « rien ne se perd », alors que la société produit paradoxalement une quantité jamais vue de rebuts. La dégénération de l'espèce humaine, ou du moins de l'humanité blanche (Meisel, 2016, p. 444) et masculine, tant sur le plan physique que culturel ou intellectuel, apparaît soudainement comme une conséquence non seulement terrifiante mais probable. Des chercheur-se-s se concentrent donc pour alléger ces peurs et assurer le futur de la race humaine, ou du noyau d'individus (masculins, blancs, hétérosexuels et cisgenres...) qui l'incarne :

Despite its intensive theorizing of abhumanness, criminal anthropology was quite deliberately engaged in reconstituting what Darwinism had undone, the stability and integrity of the human species. Abhuman becomings were always possible, according to the Darwinist or pseudo-Darwinist models on which Lombroso based his work, but not for oneself : atavist were defectives, misfits, criminals, riffraff – anomalies against which the « fully human » subject stood out in relief. One will not be surprised to discover that Lombroso's standard of this fully human subject was the (non-criminal) white European adult male. (Hurley, 1996, p. 92)

Puisque ce qui menace le noyau de l'humanité relève, entre autres, de la divergence, il n'est pas étonnant que soit ébranlé ce noyau d'individus privilégiés, lesquels dominent le monde de la fiction. L'anxiété et la peur s'infiltrèrent alors à même les ouvrages littéraires de l'époque.

3.3.1 Gregor Samsa et ses héritiers : la métamorphose du personnage littéraire

Tant Hurley que Meisel étudient l'effet de l'entropie sur l'évolution du personnage et de la trame narrative littéraire et portent leur attention sur bon nombre d'auteurs – exclusivement

masculins – tels que Lord Byron, Émile Zola et H. G Wells. À leurs études, j'ajouterai mon analyse de certains ouvrages mettant en scène une métamorphose kafkaïenne. Selon Meisel, l'entropie apparaît d'abord dans le récit par l'entremise de la représentation de la nature avant de se concentrer sur la figure humaine. En exemple, il cite le poème « Darkness » de Byron (1816) qui met en scène les conséquences possibles de la disparation du soleil, qui se serait subitement consumé jusqu'à s'éteindre. La terre étant devenue une structure glacée et sombre, l'être humain, contre toute logique, se rassemble dans les grandes villes, devançant la date de son extinction. Si on peut y voir une inversion du traditionnel récit apocalyptique selon lequel l'être humain s'adapte pour survivre, il s'agit aussi d'un exemple marquant de « terminal entropy » :

The world was void, / The populous and the powerful was a lump, / Seasonless,
herbless, treeless, manless, lifeless— / A lump of death—a chaos of hard clay. / The
rivers, lakes and ocean all stood still, / And nothing stirr'd within their silent depths;
[...] Darkness had no need / Of aid from them—She was the Universe. (Byron, cité
dans Meisel, 2016, p. 390)

La Terre, privée de sa source d'énergie, ne peut plus supporter aucune forme de vie. Byron accumule la description de diverses matières organiques dans leur état de décrépitude, plus près qu'elles sont de la destruction que de leur forme originale. Confronté à ce monde dévasté, le lectorat ne peut que ressentir un désespoir croissant qui culmine avec la réalisation que l'Univers est condamné. L'entropie, dans de telles circonstances, mène directement et sans surprise à l'infertilité⁹⁵ puisque sans énergie rien ne croît. La dégradation est complète, il ne reste rien du Monde :

It is here that « entropy » as a progressively manifest underlying condition and as a prospective terminal state achieves its full flavor as the imagined shape of chaos. That is, having started out simply as a measure of the unavailability of energy in a closed system and then become the law that expresses the direction and qualitative depletions of time, entropy – the tendency reified in the word – achieves a potent imaginative synthesis. For in uniting a multiplying randomness with an aggregate inertness in a scientifically grounded vision of the universal destiny, entropy claimed a place in the nightmares of the later nineteenth and subsequent twentieth centuries

⁹⁵ Hurley (1996) affirme d'ailleurs que « entropy leads to barrenness » (1996, p. 90). Par conséquent, la thématique de l'infertilité sera exploitée, au cours de cette thèse, à travers la figure des femmes infertiles et des maternités avortées. Voir chapitre IV (*infra*, p. 235).

as the fate wherein the featureless chaos of nothing and the multitudinous chaos of number were finally joined. (Meisel, 2016, p. 404)

Les récits entropiques deviennent donc le lieu où s'exprime une peur de la fin du monde : la menace d'une décroissance ou d'une perversion qui peut mener jusqu'à l'annihilation donne naissance à toute une production littéraire dépeignant l'imaginaire eschatologique. Derrière cet imaginaire se profile toujours l'idée de ce changement irréversible, comme si l'univers était un tricot géant qui se dénoue maille par maille. L'écrivain et scientifique Camille Flammarion, dont la série *La fin du monde* (1894) met en scène les derniers temps de la race humaine avant qu'une énorme comète ne frappe la Terre, souligne le caractère dynamique de l'être humain comme du monde qu'il habite : « Pourtant tout change, tout se transforme, tout se métamorphose. Le jour vint où Paris, ce centre attractif de toutes les nations, vit pâlir sa lumière et cessa d'être l'astre du monde » (1894, p. 259). Flammarion décrit une humanité très raffinée et spiritualisée, une société qui a développé des sens entièrement nouveaux et qui a évolué socialement, physiquement, érotiquement et intellectuellement presque au-delà de son imagination. Mais le progrès atteint un jour sa limite, son « apogée ». La surface de la Terre est nivelée, même de façon imperceptible, et le globe, vieillit plus vite que le soleil, perd bon nombre de ces conditions favorables à sa vitalité et c'est toute l'humanité qui est rendue vulnérable face à sa transformation.

Si Flammarion sert un avertissement à l'humanité en représentant le déclin de la planète, d'autres auteurs, ceux du naturalisme notamment, dépeindront la dissolution, non pas naturelle, mais sociale et humaine. Soulevant des enjeux qui touchent à la notion d'eugénisme, ceux qui oseront s'intéresser au peuple des dégénéré·e·s et des déviant·e·s issu·e·s des bas-fonds seront rapidement accusés d'immoralité : « Often under attack for both encouraging and exemplifying the degeneracy in modern life and culture [...], Zola does in fact offer an ambitious representation of society's entropic decay. » (Meisel, 2016, p. 431) De cette façon, l'humain commence à être représenté comme le socle possible de l'entropie et de la dégénération, ce qui symbolise également le passage de cet imaginaire entropique depuis les sciences naturelles jusqu'aux sciences humaines. Le changement d'échelle du global à la mesure humaine s'enclenche sans toutefois être symptomatique d'un individualisme. L'appellation « society's entropic decay » implique non seulement la dégradation de quelques

humains spécifiques, mais aussi, surtout, celle des structures. Meisel voit, dans le personnage bien connu de Nana, l'incarnation du processus entropique. Agissant à titre de force, Nana, qui apparaît dans la série des Rougon-Macquart, accélère les phénomènes déjà en cours, amplifiant le mouvement frénétique qui correspond au coefficient de dissipation. Le récit insiste sur le mélange des catégories et la dilution de la différence; le gaspillage de richesses, de terres, de corps et d'esprit dont la cohabitation cause la libération d'une énergie, d'une chaleur, qui prend la forme d'une critique sociale :

Nana is characterized as an entropic catalyst, affecting all around her and, though as prodigal of herself as of all that comes her way, conserved intact and resilient until the very end. But Zola systematically delineates the progressive disorder of her household, her restless boredom where an equilibrium threatens, her increasing disregard of scale and proportionality, leveling all events, trivial and tragic. (Meisel, 2016, p. 436)

Meisel décrit la dynamique sociale intraromanesque entraînée par Nana, en tant qu'elle serait le catalyseur entropique et donc la source du changement qui se propage, au moyen d'une dégradation presque contagieuse, autour d'elle; le personnage devient ce qui met en danger les structures sociales et l'état *normal* des choses. Elle est la source de l'état imprévisible de la collectivité représentée, le noyau énergétique duquel s'échappe la chaleur, si je peux me permettre l'analogie.

La plupart des fictions qui mettent de l'avant la notion d'entropie le font en exploitant une intrigue très directive; elles se calquent sur un récit du progrès, mais en inversent la direction. Autrement dit, si le tracé entropique est productif, capable de générer une variété fascinante de possibilités évolutives pour l'espèce, l'entropie littéraire gothique peut être considérée comme une structure narrative plutôt fixe qui se déplace directement, sans détour ni interruption, vers une entropie finale, un vide. Pour Hurley, cette structure narrative rigide sera remise en doute par la fiction et la pensée essayistique de H. G. Wells : « What Wells describe by contrast [in *Early Writings of Science Fiction* (1975, p. 159)] is a narrative model more consistent with Darwin's own : a model of random movements, non-directive, non-telic, aimless and errant. » (1996, p. 89) De fait, toutes ses caractéristiques correspondent davantage aux critères scientifiques qui sous-tendent l'entropie thermodynamique. Une caractéristique importante et, surtout, un facteur qui implémente l'opposition directe de la structure gothique à celle proposée

par Wells est l'*atélicité* du récit, c'est-à-dire le fait qu'il ne progresse pas vers une fin, mais qu'il met plutôt de l'avant plusieurs mouvements épars.

Dans *The Island of Dr. Moreau* (2014/1886), par exemple, les corps inhumains et entropiques sont multiples et hétérogènes. Le corps humain, lui, révèle sa « morphic compatibility » (Hurley, 1996, p. 103) avec les autres espèces du règne animal et, par conséquent, son indiscernabilité avec elles. Wells présente des corps complexes puisqu'empreints d'indifférenciation et même d'une part d'abomination et non parce qu'ils s'organisent vers le progrès et la prochaine évolution de l'homme comme la plupart des corps posthumains de la science-fiction. Il s'avère effectivement que les compétences du docteur Moreau ne suffisent pas et que les créatures hybrides dont il s'est rendu responsable, tout comme les personnages humains, ne sont pas à l'abri d'une régression vers l'animalité. La scène du rituel et les commandements répétés par les créatures démontrent toute l'énergie qui est mise en œuvre pour ralentir, voire renverser cette dissolution de l'humanité, comme le soulève Hurley en citant Wells (2014/1896) :

« Not to go on all-Fours; *that* is the law. Are we not Men? / Not to suck up drink; *that* is the law. Are we not Men? / Not to eat Flesh or Fish; *that* is the law. Are we not Men? / Not to claw Bark of Trees; *that* is the law. Are we not Men? / Not to chase other Men; *that* is the law. Are we not Men? » (p. 59) This body of law, a series of injunctions against the natural instincts of the animal, has also become the foundation of a crude religion with Moreau as a God. (1996, p. 116)

Il n'est donc pas étonnant que l'on considère maintenant que *The Island of Dr. Moreau* expose, avec une puissance tranquille, la fragilité de l'identité humaine et la porosité des limites de la notion d'espèce en général en mettant de l'avant une dynamique aussi chaotique qu'entropique. Les questionnements soulevés par l'œuvre continuent à alimenter nombre de réflexions de nos jours également⁹⁶; il convient en effet de se demander quelle différence se trouve entre un homme avec des sabots et, par exemple, une femme avec une valve cardiaque de porc. Les deux sont des créatures hybrides qui s'éloignent de l'humanité; cependant,

⁹⁶ On peut penser à la série télévisée canadienne *Orphan Black* (2013-2017) qui réfléchit au clonage humain.

seulement une des interventions touche l'apparence, le seuil de l'identité sociale, et met en danger le fait d'être reconnu comme humain.

Les représentations littéraires des dynamiques entropiques étudiées par Meisel et Hurley reprennent toutes l'idée d'un glissement, d'une réaction en chaîne qui met en péril les structures sociales. Considérant que l'entropie est garante d'une transformation, cette particularité n'est pas étonnante et le corpus choisi par les penseur·se·s montre avec clarté le lien entre l'entropie et le chaos dans l'imaginaire des époques sondées. Étant donné que mon intérêt se porte sur le corps humain et sa relation au chaos, le corps entropique semble un point de départ inévitable. De plus, comme la grille de lecture du corps atypique que je travaille à mettre en place servira d'outil à l'analyse littéraire, la construire à l'aide d'un corpus littéraire s'impose pour ne pas reconduire les mêmes biais que j'ai décriés chez Slethaug (2000) et Brady (1994). Il s'agira ainsi de mettre en relation divers corps entropiques qui apparaissent dans le cadre de récits de métamorphose depuis Kafka. Les représentations sont choisies dans le but de comprendre la dynamique que sous-tend le corps atypique et non pas sa signification sociocritique. Seront considérés les protagonistes de *La métamorphose* (Kafka), *The Breast* (Roth, 1980) et *Le mauvais pauvre* (St-Denys Garneau, 1953).

Comme le souligne Pierre Bunel,

[l]a métamorphose ne se réduit ni à un changement d'espèce ni même à un changement de règne. Elle est une hypothèse sur le temps entre la vie et la mort. Elle franchit la limite entre la matière et l'esprit. Elle se présente d'abord comme une audace, une transgression si elle est interdite, un privilège sur elle est permise ou octroyée par les dieux. (1974, p. 155)

Évidemment, la métamorphose et le mythe sont liés de près. Qu'elle soit mythologique ou littéraire, elle se présente sous divers schémas, lesquels mettent en lumière des dynamiques chères à la vie humaine, surtout à la vie en collectivité. Au découpage que fait déjà Brunel, j'ajouterai que la métamorphose relève fréquemment d'un hasard ou d'un coup du destin. Dans ces récits, ceux que nous analyserons ci-dessous notamment, la cause reste inconnue : pour ainsi dire, ces métamorphoses sont naturelles. Nombre de récits se terminent aussi par un retour

du protagoniste à sa forme initiale⁹⁷. Dans ces cas particuliers, la transformation agit à titre de parcours initiatique, la transformation externe devenant une métaphore de la transformation interne.

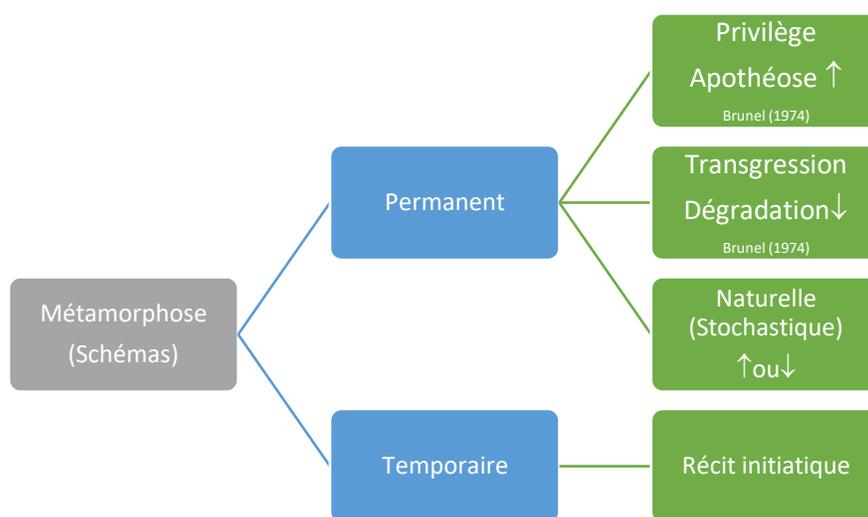


Figure 3.1 Les types de métamorphoses dans les récits littéraires

Si les trames narratives que mettent de l'avant les récits de métamorphose – grenouille devenant prince, homme devenant porc, statue prenant vie – peuvent sembler loufoques, voire enfantines, elles portent néanmoins une signification sociale puissante : « Nous sommes même cernés par [l'intrigue] comme Grégoire [Gregor] Samsa, dans *La Métamorphose* de Kafka, peut être pris dans sa carapace d'insecte. Chacun de nous change au cours de son existence, mais tout change aussi autour de lui .» (Brunel, 1974, p. 8-9)

Des critiques, celles de Tzevan Todorov (1970) et de Paul-Louis Landsberg (1938), par exemple, soulignent d'ailleurs que la publication du célèbre texte de Kafka en 1915 représente un moment tournant quant à la constitution de l'imaginaire autour de la métamorphose; elle convoque en effet l'idée d'une transformation d'origine non plus divine, mais naturelle ou stochastique puisqu'elle n'est pas imposée par une autorité morale. Bien que cette

⁹⁷ On peut penser, parmi tant d'autres, aux récits suivants : *Alice au pays des merveilles*, *Le lac des cygnes*, *La princesse et la grenouille*, *La belle et la bête*, *Dr Jekyll & Mr Hyde*.

transformation soit surprenante, le récit est construit de façon à nous faire admettre que l'impossible est en fait bien possible. Il se produit le même effet avec les récits de Philip Roth (1972) et d'Hector de Saint-Denys Garneau (1953), mais aussi avec *Orlando* de Virginia Woolf (1928) ou encore *La plaie* de Malick Fall (1967) qui ne feront pas l'objet d'une analyse ici. Même s'ils contiennent une part d'inexplicable, qui est un des ressorts centraux du genre fantastique, il faut lire ces récits en acceptant le phénomène comme allant de soi. Les transgressions, les comportements ou les attributs ne représentent plus un affront à une quelconque déité, mais plutôt un obstacle à l'intégration sociale.

Dans *La Métamorphose*, le récit ne débute qu'une fois la transformation de Gregor en insecte complétée, à laquelle le lecteur ou la lectrice, comme les personnages, n'ont donc pas accès. Cette introduction abrupte annonce l'aspect arbitraire du changement vécu par le jeune homme puisqu'il est impossible, de cette façon, de blâmer le coup du destin sur quelque action ou trait de caractère de celui qui est affecté. Avant même que le lecteur ou la lectrice puisse se familiariser avec les dynamiques du monde présenté, Kafka introduit l'idée de l'imprévisibilité, qu'il réitère en décrivant le décor dans lequel s'est déroulée la transformation comme « [s]a chambre, une chambre humaine ordinaire »(2000, p.24). Si Gregor Samsa n'est, comme le suggère son milieu, qu'un humain ordinaire, cela signifie que personne n'est à l'abri d'un tel bouleversement. L'inattendu de la situation, ce qui donne au récit son atmosphère grotesque, est partagé par de nombreux récits de métamorphose. La fatalité que représente cette soudaine transformation est réitérée dans le récit *The Breast* écrit par Philip Roth en 1972. Si Roth place d'emblée son récit dans un rapport intertextuel direct avec l'œuvre de Kafka, c'est d'abord sous sa forme humaine que nous découvrons le protagoniste David Kepesh, un professeur de littérature. Par contre, suivant le modèle kafkaïen, la transformation se déroule *in absentia* et le dévoilement de la métamorphose met de l'avant l'aspect soudain de ce coup du sort. Le deuxième chapitre s'ouvre ainsi sur cette phrase écrite en majuscules : « I AM A BREAST » (Roth, 1972, p. 13) Pour Kepesh, comme pour Gregor qui « se retrouva dans son lit changé » (Kafka, 2000/1915, p. 23), la transformation n'est pas présentée comme une progression ou un processus, mais comme une finalité. S'il y avait déjà quelque chose d'absurde qui habitait l'idée d'un homme soudainement métamorphosé en cafard géant, Roth pousse l'irrationalité à

son paroxysme en imaginant un homme qui se transforme non pas en une entité, mais en un organe, féminin de surcroît :

They tell me I am now an organism with the general shape of a football or a dirigible; I am said to be of spongy consistency, weighing one hundred and fifty-five pounds (formerly I was one hundred and sixty-five), and measuring, still, six feet in length. Though I continue to retain, in a damaged and « irregular » form, much of the cardiovascular and central nervous systems, an excretory system described as « reduced and primitive », and a respiratory system that terminates just above my midsection as something resembling a navel with a flap, the basic architecture in which these human characteristics are disarranged and buried is that of the breast of the mammalian female. (Roth, 1980, p. 13-14)

Ce qui permet aux récits de métamorphose d'exprimer une anxiété ou un inconfort social, c'est précisément le fait que le personnage relève dorénavant de l'entre-deux, de la liminalité. Cette caractéristique, je l'ai dit, est centrale à la grille d'analyse que je travaille à mettre en place. L'avènement de cette transformation qui défie la raison au sein d'un cadre qui demeure réaliste en tout point demeure le point de départ du malaise. Ainsi, Roth met de l'avant une transformation on ne peut plus loufoque, un professeur d'université changé en sein. Il s'ancre néanmoins dans un certain réalisme en décrivant le tout avec une attention au détail démontrée par l'ensemble des mesures convoquées et du dévoilement de la nouvelle structure anatomique de ce nouvel *organisme*. Le changement de forme, l'acquisition d'une texture spongieuse, la soudaine et importante perte de poids, surtout considérant qu'elle se concrétise en une nuit, de même que la nouvelle disposition des organes font preuve de la cohabitation d'un être dont le fonctionnement interne est au moins en partie humain, mais dont l'apparence reste inhumaine [*abhuman*]. Le texte ne précise pas qu'il s'est transformé en sein humain, mais bien en celui d'un mammifère femelle. De plus, ces caractéristiques prennent tout leur sens parce qu'elles sont le résultat d'une lecture du nouveau corps, d'une observation fine et prescriptive menée et dictée par un individu, un médecin, qui se fait le porte-parole de toute l'institution médicale. La formule qui introduit le passage descriptif, « They tell me I am now [...] », a un double effet; d'un côté, elle investit le médecin d'une autorité qui dépasse sa personne, plaçant son discours comme une vérité inatteignable, et, de l'autre, elle camoufle un fonctionnement performatif selon lequel l'énonciation de son état par une telle autorité assure qu'*il est*, et non pas qu'*il soit devenu*, cet organisme étrange.

Si Kepesh est pris en charge et étudié comme un mystère par l'institution médicale et qu'il est, à ces fins, mis à la vue de tous, Gregor évite d'être aperçu suite à sa métamorphose. Le premier regard posé sur lui est le sien, un regard qui est partiel et morcelé. De plus, la découverte de ce changement d'état est perçue comme une information honteuse qui doit être gardée, à l'image de l'endroit où la scène se joue, privée. Roth fait usage d'une écriture ouverte, où le tabou n'a pas lieu d'être – le corps de Kepesh répond aussi à ces caractéristiques et est donné comme ouvert et sans tabou – là où la métamorphose de Samsa participe à la mise en scène d'une société du huis-clos, des frontières rigides et du corps qu'on doit contenir. Roth dévoile de façon tonitruante la transformation du protagoniste avec cette phrase sans équivoque et en majuscule, « I AM A BREAST » (Roth, 1980, p. 13), alors que le nouveau corps de Gregor est dévoilé au compte-goutte : « Il était couché sur son dos, dur comme une carapace et, lorsqu'il levait un peu la tête, il découvrait un ventre brun, bombé, partagé par des indurations en forme d'arc, sur lequel la couverture avait de la peine à tenir et semblait à tout moment près de glisser. » (Kafka 2000, p. 23-24) Le corps apparaît d'abord dissimulé et son dévoilement représente une menace (« à tout moment») pour le protagoniste qui serait incapable d'en accepter la véracité sous peine de perdre complètement le contrôle, signe, si on en croit Marzano (2008), d'une faible volonté. L'expression « comme une carapace » contribue d'ailleurs à l'ambiguïté qui se dessine autour de son corps. Se pourrait-il que Gregor soit responsable de sa métamorphose puisqu'il n'a pas eu la force de l'empêcher ou de la renverser⁹⁸? Un interdit de monstration s'organise autour du corps inhumain de Gregor. Il est d'ailleurs lui-même incapable de se regarder : on décrit ses efforts afin de se lever du lit, efforts qu'il effectue « en fermant les yeux pour ne pas être obligé de voir s'agiter ses petites pattes » (Kafka 2000, p. 25). Celui-ci agit à la façon des cadavres des épouses de Barbe Bleue, tant qu'ils demeurent dissimulés dans le placard, ils ne concrétisent rien. Si, dans le conte, on blâme la nouvelle mariée à cause de sa curiosité, laquelle doit être punie, le poids du maintien de la paix repose ici sur Gregor; il est de sa responsabilité de se confiner à la sphère privée, sous les draps, de ne pas s'exposer. Lorsqu'il n'y arrive pas, il devient la cause de tout un

⁹⁸ On pourrait tenir une réflexion semblable autour d'une personne qui aurait pris du poids et affirmer que celle-ci se *laisse aller*.

bouleversement; sa première sortie déclenche tout un chahut auquel participent l'évanouissement de la mère, les sanglots du père et la fuite du fondé de pouvoir.

Ses contacts suivants, ceux avec sa sœur qui s'occupe de le nourrir en se comportant « comme elle l'aurait fait chez un grand malade ou un étranger » (Kafka, 2000, p. 60) seront plus paisibles uniquement parce que le jeune homme prend la responsabilité de se dissimuler : « dès que la plus petite partie de son corps dépassait du canapé, elle [la sœur] devait se faire violence pour ne pas immédiatement prendre la fuite. » (Kafka, 2000, p. 73) Tout de ce corps grotesque est d'ailleurs en protubérance, tout dépasse, ce qui le rend complètement inacceptable. Le tragique de la situation, de l'exclusion de Gregor, ne sera jamais ressenti, lors de la lecture, à sa pleine mesure puisque son expression est en tension constante avec tout le grotesque qui émane de son corps liminal, *abhuman*, qui se trouve figé quelque part entre celui d'un être humain et celui d'un monstre.

Puisque plus d'un mois s'est écoulé depuis sa métamorphose et considérant la routine maintenant bien établie selon laquelle sa sœur lui rend visite et comble ses besoins vitaux, Gregor croit que sa famille a maintenant accepté son état et son apparence. Cependant, la simple vue de son frère dans une position qu'elle ne lui connaissait pas, soit « dressé de tout son haut, immobile, dans une position bien faite pour inspirer la terreur » (Kafka, 2000, p. 72) suffit pour que la sœur se sauve terrifiée. Le confort de Gregor se modifie également avec son corps : il n'est plus à l'aise dans les positions humaines et « c'est au plafond qu'il se tenait plus volontiers » (Kafka, 2000, p. 75). Cette nouvelle habitude d'évoluer au plafond confirme l'écart qui se creuse entre lui et son entourage en devenant la preuve qu'il évolue maintenant, littéralement, sur un autre plan, à l'opposé du reste de sa famille et du monde.

Les relations interpersonnelles des métamorphosés se voient donc affectées, sans possibilité de retour à la normale. On peut constater le même phénomène en observant les liens qui unissent David Kepesh à son entourage, notamment son père : « One hour, and then he leaves for home – without kissing me. Something new for my father, leaving without a kiss. ». (Roth, 1980, p. 30) La transformation est une entrave à l'établissement et à la pratique de rituels, mais, pis encore, elle met en danger ceux qui étaient déjà établis. Ainsi, ce baiser paternel qui était jusqu'alors une certitude est réduit à un état de probabilité statistique et

deviendra rapidement une impossibilité. Il en va de même pour la relation que David entretient avec Claire, sa partenaire. Malgré le retour graduel d'une sexualité, ou du moins d'une sensualité, entre les deux amants, certains actes ou certains désirs sont maintenant considérés comme déraisonnables : « I felt the weight of her head touch down upon me, *all* the possibilities opened up in my mind, and it was only a matter of time (and not much of that) before I dared to ask for the ultimate act of sexual grotesquerie, in the circumstance. » (Roth, 1980, p. 33) À cause de l'absence de pénis, organe autour duquel sont souvent centrées les relations sexuelles hétérosexuelles entre partenaires cisgenres, surtout quand elles sont représentées par des auteurs masculins, la sexualité qui se reconstruit entre les deux est alors décentrée; les rituels sont abattus. Claire reste désormais vêtue et masse ou suce le mamelon de David qui, quant à lui, ne reconnaît plus la sensation de jouissance dans ce nouveau corps. L'acte sexuel grotesque que Kepesh désire, jusqu'à l'obsession, est le coït vaginal; il veut pénétrer Claire avec son mamelon, un geste qui ramènerait la sexualité autour de l'activité du phallus et offrirait peut-être à David une jouissance familière, celle de la possession du corps féminin. Cette demande, qui l'éloigne de l'humanité, il ne la formulera jamais directement à Claire, mais à son infirmière :

« I would like to fuck you with my nipple. »
 « Can't hear you, Professor. »
 « I get so excited I want to fuck you! I want you to sit on my nipple – with your cunt! »
 « I'll be finished with you in just one moment... »
 (Roth, 1980, p. 39)

Alors qu'il se faisait très bien comprendre jusque-là, l'expression de ce désir monstrueux provoque une rupture communicationnelle et on assiste alors à un dialogue de sourds. Impossible pour Kepesh de se faire comprendre par l'infirmière qui refuse de voir son intervention professionnelle déroutée. Ce brouillage des canaux de la communication se retrouve aussi chez Kafka, ce qui n'est pas étonnant puisqu'on sait que le texte de Roth s'inscrit dans une filiation intertextuelle, directe et proclamée, avec ce texte ainsi que l'œuvre de Gogol⁹⁹. Ces entraves à la communication, chez Kafka, se manifestent dès la transformation de Gregor et s'aggravent au fil du récit. Sa voix se dégrade lorsqu'il cherche à fournir une

⁹⁹ Kepesh affirme : « I would again be teaching Gogol and Kafka rather than experiencing vicariously the unnatural transformation they had imagined in their famous fictions. » (Roth, 1980, p. 65)

« explication claire » (Kafka, 2000, p. 39) de sa situation : « c'était une voix de bête », dit le fondé de pouvoir. « [...] On ne comprenait plus ce qu'il disait, bien que ses propos lui parussent clairs [...] » (Kafka, 2000, p. 43). Ne possédant plus de codes communs, les personnages qui restent inchangés semblent condamnés à l'incompréhension.

Le mauvais pauvre publié par Hector de St-Denys Garneau en 1953 met en scène la déambulation d'un pauvre dans la rue d'un village; plus il est ostracisé, plus son corps se désagrège. Le texte présente lui aussi une métamorphose, mais celle-ci diffère des deux que j'ai exposées jusqu'ici en ce sens que le protagoniste est d'emblée exclu du monde dans lequel il évolue : « C'est un pauvre, c'est un étranger, c'est-à-dire qu'il n'a rien à échanger : un étranger. » (Saint-Denys Garneau, 1953, p. 306-307) L'importance que prend la thématique de la pauvreté dans ce court texte témoigne de la grande portée politique dont il est investi. Malgré la métamorphose présentée, laquelle, comme c'est le cas pour les deux autres, demande à être acceptée malgré son caractère chimérique, le texte s'ancre dans un rapport référentiel aussi précis que significatif : « Par son travail de la figure du "mauvais pauvre", c'est la naissance d'un constat dont l'époque actuelle est repue jusqu'à la gorge que le texte de Garneau photographie; il faut y lire en effet la photo sur le vif d'un moment – la Grande Crise [...]. » (Popovic, 1994, p. 122) En effet, après le krach du marché boursier en 1929, la pauvreté marque fortement les années 1930, et ce, jusqu'au déclenchement de la Seconde Guerre mondiale qui permettra à l'économie de se rétablir brusquement. Pour la première fois, les institutions gouvernementales du Québec comme du Canada doivent se doter de programmes d'aide financière à la population vu l'importance du bouleversement¹⁰⁰. Cependant, cette aide ne parvient pas aux habitants les plus démunis et leurs conditions de vie sont rendues particulièrement difficiles. C'est à un de ces sans-emploi que nous avons à faire dans la nouvelle de Garneau.

La trajectoire du personnage anonyme, de ce mauvais pauvre, suivra aussi une pente descendante, une dégradation qui le ramènera à la plus petite expression de lui-même. La pauvreté est alors présentée comme une dégénérescence irréversible¹⁰¹, ce qui s'oppose à

¹⁰⁰ Voir Clavette (1995, p. 44-50).

¹⁰¹ La transformation du protagoniste de Malick Fall, dans son roman *La plaie* (1967), sera semblable. Un étranger – un pauvre mendiant – fait irruption dans plusieurs communautés pour en être

nombre de récits ou de productions où, au contraire, le pauvre connaîtra une ascendance fulgurante; qu'on pense par exemple à *Oliver Twist* de Charles Dickens (1838), *Les misérables* de Victor Hugo (1862), *Sans famille* de Hector Malo (1878) ou même encore l'adaptation de Disney de *Aladin* (1992). Au début du récit, les protagonistes pauvres sont au plus bas – Oliver et Aladin ont faim et le premier demande un autre bol de porridge alors que le second vole un pain –, mais ils connaîtront rapidement une ascension jusqu'à vivre dans une grande richesse; c'est ce motif que Popovic nomme « transformation sublime de la misère » (1994, p. 122). Pour le « mauvais pauvre » de Garneau ou pour Magamou (Fall, 1967), l'indigence n'est pas sublimable. Il commence sa déchéance dès le début du récit. En effet, un simple regard suffit à trouer, à diminuer le corps du mendiant : « Il suffit de le regarder, il perd sa contenance, sa forme de toutes parts cède comme un sac de papier gonflé d'air, il devient tout flasque et son regard épouvanté cherche dans tous les coins de la chambre un trou de rat où se glisser et fuir à toutes jambes jusqu'à dormir d'épuisement. » (Saint-Denys Garneau, 1953, p. 307) Le corps du personnage commence déjà à implorer, à se creuser et à s'affaisser. Il n'est pas innocent, ici, que ce soit le regard qui provoque la première transformation corporelle. Les yeux posés sur le pauvre sont ceux d'une communauté sur un étranger; ce regard collectif agit comme une appréhension du corps (*infra*, p. 174) et il cristallise les hiérarchies en place : en percevant l'écart qui se creuse entre eux et lui, les regards s'en rendent responsables. Le regard des riches sur lui font office de vérité et même le mendiant partage l'avis qu'il lui faut partir et laisser les riches entre eux, tranquilles :

Et, comme dit le pauvre, ils ont raison, parfaitement. Il faut que je m'en aille. C'est alors qu'entre en jeu l'étrange idée de l'épine dorsale. Il avait déjà eu l'idée des os, mais elle n'était sans doute pas pure. Cette idée des os consistait à se dépouiller de la chair à laquelle on ne peut jamais se fier, par exemple de ce masque qui ne cesse de nous trahir au moment où s'y attend le moins. (Saint-Denys Garneau, 1953, p. 308)

Cette envie d'être réduit, ou plutôt de devenir enfin irréductible, est souvent manifestée au fil de la nouvelle. Le protagoniste veut se départir du « masque sur les os », c'est-à-dire la chair, elle qui, malléable, unique à chacun, abrite le siège d'une individualité, mais aussi d'une appartenance à une communauté; une chair qui lui fait obstacle et qui « trahit ». Il exprime le

chassé à répétition. Au lieu de guérir, cette plaie que Magamou a à la jambe s'étend comme pour devenir la preuve de son statut de paria.

désir d'« être réduit à la simple dureté des os, au silence des os » (Saint-Denys Garneau, 1953, p. 308). Cette idée, il la désigne comme « l'étrange idée de l'épine dorsale » et, ce faisant, il inscrit la phrase dans une certaine polysémie; l'épine dorsale peut se poser à la fois comme l'objet de l'idée et comme la source de celle-ci. La colonne vertébrale, ce pilier du corps, deviendrait aussi le pilier de la pensée; le corps ne nécessitant plus l'esprit pour devenir matière pensante. C'est d'autant plus porteur de sens considérant l'association qui se fait entre l'épine dorsale et la volonté – « courber l'échine », « avoir de la colonne », etc. Comme l'affirme Tzevan Todorov, le fantastique, qui joue un rôle certain dans chacun des textes explorés jusqu'à présent, « affecte comme signification aux métamorphoses la transgression de la séparation entre matière et esprit telle qu'elle est généralement conçue. » (1970, p. 115) C'est donc dire que les récits de métamorphoses permettent une remise en cause du dualisme entre le corps et l'esprit qui, nous l'avons vu, a longtemps dominé l'ontologie du corps.

« Cette idée de l'épine dorsale » revient comme un leitmotiv tout au long du court texte, et raconte le désir de se débarrasser peu à peu de la chair, puis des côtes. À la toute fin, l'idée semble devenir en réalité alors que le protagoniste perçoit, sans peur, qu'on tente de le dépecer :

Et pendant qu'il est assis là, attentif à sa désolation, il sentit petit à petit s'accroître ces heurts à la base de l'épine dorsale, il sent que des êtres sont là, armés de haches qui l'ébranchent. C'est comme un soulagement. Maintenant, il sera réduit à ce seul tronc vertical, franchement nu. C'est, comme il dit, sa dernière expression. (Saint-Denys Garneau 1953, p. 310)

Le regard collectif, nécessaire à l'appréhension de la communauté du corps (*infra*, p. 174), glisse sur cette épine dorsale; comme c'était le cas pour les squelettes nets et soignés mis en scène dans la série *Bones* (2005-2017), elle n'offre aucune prise à l'interprétation et la hiérarchisation. L'anonymat de l'organisme est complet et en perdant son statut de personne, le pauvre devient aussi tout le monde. Cette transformation marque aussi la fin de la faim; il est débarrassé de tous ses besoins et de tous ses désirs. En tant qu'épine dorsale, le mauvais pauvre n'est plus pauvre, il n'est rien. Il ne peut pas être autre chose que rien puisque dans la société référentielle, « pour la première fois peut-être, ni la solitude ni la pauvreté n'ont socialement de sens » (Popovic, 1994, p. 122). C'est précisément ce parcours que suit le protagoniste, il dépouille son corps jusqu'à l'amputer de tout ce qui *fait sens*, de tout ce qui permet de l'appréhender pour se « réduire à sa dernière expression ».

Par conséquent, la critique universitaire n'hésite pas à considérer les textes de métamorphoses, et les corps qu'elles mettent en scène, comme le symbole d'un trouble social, comme un catalyseur en quelque sorte des circonstances historiques et sociales, et ce, à cause de l'usage du fantastique qui entre en ligne de compte qui participe à une métaphorisation du social. Cependant, tout change lorsqu'on présente des contextes réalistes des romans, on ne perçoit pas de portée symbolique ou politique. La représentation du corps réaliste, qui ne demande pas de changement d'échelle, ne semble pas être perçue par la critique comme une métonymie du social comme pouvait l'être le corps de Gregor, celui de Kepesh ou du mauvais pauvre. Le corps réaliste perd sa connotation sociale pour devenir la preuve d'une exclusion justifiée, comme une faute individuelle. Pourtant, les corps référentiels ne sont pas uniquement la résultante d'une mimesis, ils sont simultanément l'interprétation d'un imaginaire social (*infra*, p. 66). Ainsi, les récits qui mettent en scène, de façon réaliste, les corps atypiques sont à la fois une expression des pressions et des normes appliquées sur les corps réels et une représentation esthétique. Il convient donc de se pencher sur les modalités d'appréhension du corps romanesque avant de pouvoir mettre de l'avant l'outil d'analyse inspiré du chaos.

3.4 Appréhender le corps romanesque

Pour saisir le corps romanesque, j'ai décidé d'étudier l'usage de l'expression « lecture du corps », de ses implications, de ses usages et de ses modalités. Les énoncés « lire le corps » ou « lecture du corps » sont présents dans un nombre relativement limité d'ouvrages ou d'articles, surtout si on considère le nombre d'études consacrées au corps et à sa représentation (Bazié, 2005b; Duval, 1997). Il s'agira d'abord d'investir trois exemples de l'application de la notion de lecture du corps, le premier concernant l'implication du corps de l'auteur et du lecteur dans le processus de lecture ou d'écriture, le second concernant le traitement du corps réel tel que théorisé par Foucault, alors que le dernier prendra en considération le traitement du corps par l'image. En examinant ce qui fait saillie de ces trois champs d'action ou d'application de la notion de lecture du corps, il sera possible de paramétrer plus précisément ce qui sera entendu, dans le cadre de la présente thèse, comme une lecture du corps et ce qui servira de cadre à l'analyse.

3.4.1 L'implication du corps dans le processus de lecture ou d'écriture

Un des pendants de la recherche qui se retrouve, en littérature, autour ou à proximité des termes de lecture du corps ou d'écriture du corps considère le rapport qui se tisse entre le corps réel de l'auteur et le texte au moment de l'écriture ou encore la relation entre le corps réel du lecteur lorsqu'il est impliqué dans le processus de lecture. C'est ce que théorise Roland Barthes lorsqu'il met de l'avant les notions de plaisir et de jouissance du texte :

Si le lecteur éprouve du plaisir, c'est donc parce qu'il ressent sa propre présence à l'écriture : il se reconnaît destinataire, il sent que l'auteur le cherche et plus précisément, qu'il le cherche en tant que corps (sans quoi, le texte produit est une demande sans désir, « un texte frigide ») : « Le texte [...] ne peut [donc] m'arracher que ce jugement, nullement adjectif : c'est ça! et plus encore : c'est cela pour moi! » (Barthes, 2002, cité par Vandeninden, p. 81)

Le plaisir ne provient pas du sens, du décodage – ce que l'on conçoit généralement lorsqu'on parle de lecture –, mais il est à mettre en rapport avec le corps et sa sensibilité; c'est un plaisir, narcissique, de reconnaissance de soi, de son corps, à même le texte. Pour Vandeninden, que ce soit chez Barthes ou encore chez Jean-Luc Nancy, le texte est alors compris comme le moment d'une rencontre individuelle avec l'autre, qu'elle se fasse dans la dissémination pour Barthes ou dans la complémentarité pour Nancy. Quoiqu'il en soit, le texte littéraire n'est pas perçu comme une production, une représentation qui médiatise l'imaginaire social. Il ne joue pas le même rôle que celui qui nous intéresse puisqu'il évacue complètement la notion de communauté et de rapport à la norme au profit d'une expérience esthétique individuelle. Bien qu'il ne s'agisse pas de nier la perspective esthétique du corps romanesque, le processus interprétatif qui m'intéresse davantage est celui de la médication de l'imaginaire social, c'est pourquoi ces études ne seront pas considérées pour la suite.

3.4.2 Le corps à (dé)coder

La perspective foucauldienne, même si elle s'intéresse à la lecture, l'appréhension, du corps réel, demeure un outil précieux dans l'élaboration de cette thèse. Comme le rappelle Alexandra Sasrte, pour Foucault tout comme pour Michel de Certeau, le corps est un message (2014, p. 432). Dans *Surveiller et punir*, Foucault (1993) affirme que la discipline examine les corps par un processus systématique et ritualisé qui produit une classification. Que ce soit à l'intérieur du système légal ou médical, les signes perçus sur le corps d'un individu cimentent sa

classification, l'associent à une condition : ce processus mène, selon le cas, à la sentence ou au diagnostic. La classification qu'impose la lecture attentive du corps par le système implique également la mise en place d'un processus narratif qui fixe le sujet dans une trajectoire prévisible. La classification agit donc contre le chaos. Il m'apparaît alors que ce sont les non-dits – les « blancs » (Iser, 1985) et les indéterminations (Ingarden, 1983) – qui sont davantage propices à l'expression de l'atypie de ces corps romanesques; il faudra porter une attention particulière à ce qui est imprimé en négatif, à l'ombre de la représentation. Évidemment, la notion de blanc littéraire commande une autre lecture que celle qu'impose la discipline foucauldienne et vient remplacer le concept de « lieu d'indétermination » développé par Ingarden (1983). Ce que ces notions révèlent cependant, en concordance avec l'appréhension du corps dans la vision foucauldienne, c'est-à-dire que l'interprétation, soit-elle du corps ou du texte, s'effectue alors que les lecteurices n'ont accès qu'à une infime partie des signes. Ainsi, le « blanc » met en lumière « l'occupation de certains lieux du système textuel par les représentations du lecteur » (Iser, 1985, p. 43). L'inférence que permet ces non-dits, cette absence de signe, se produit sur la base d'une « une certaine régularité du comportement textuel » (Eco, 1979, p. 163) : elle sert une vision normative et cherche à aplanir les incohérences, les incongruités. C'est de cette même façon que se stabilisent les communautés alors que le regard disciplinaire (Foucault, 1993) ou le *logos* (Certeau, 1979) s'impose à même la chair.

Le lien qui unit langage et corps dans la perceptive foucauldienne est particulièrement bien exposé dans *La naissance de la clinique* (1963/2015) : le corps, phagocyté par le discours et l'appareil médical, devient, à la manière d'un texte, un objet signifiant qui reproduit des discours sociétaux préexistants – « social narratives » (Sastre, 2014, p. 937) – à travers un examen hautement ritualisé qui résulte en une classification stricte. Et c'est parce que le corps est transformé en signifiant, en texte, par les structures dominantes que sont la loi et la médecine que nous pouvons appréhender le corps, le lire.

La lecture nécessite de posséder les codes¹⁰². Or, la plupart des structures qui, à l’instar de la discipline médicale, produisent une codification nécessitent une expertise et, par conséquent, limitent la capacité des individus à lire leur propre corps. L’interprétation du sujet non-expert est automatiquement invalidée et, par conséquent, la lecture du corps devient une chasse-gardée réservée à l’élite. Cette force signifiante s’intensifie lorsqu’on parle de corps handicapé ou malade puisque l’autorité médicale se fait, d’une certaine façon, juge et bourreau, diagnostiquant et traitant subséquemment le corps de façon à l’assimiler à son savoir. Le corps malade devient à la fois la preuve de l’efficacité du savoir médical et le matériau sur lequel il se construit. Le discours médical, pour être accessible, doit être traduit; il s’agit d’un langage en soi et cette restriction dans l’accès au savoir provoque l’exclusion des individus atypiques, comme le souligne Terri Bert Miller : « The concomitant silencing of “non-experts” testimony formalizes the serverace of familial and common bounds, naturalizing the expulsion of disabled subjects from the boundaries of community and rendering that much more amenable to further textualisation. » (2009, p. 41) Les systèmes qui prennent en charge la lecture des corps réels s’offrent la possibilité, pour leur propre préservation, d’exclure ceux qui incarnent la différence, créant de la sorte un système qui fonctionne sur la peur de l’autre. L’exclusion qui en résulte amène les individus rejetés vers une mort civile que Guillaume le Blanc qualifie d’« invisibilité sociale » (2009; *infra*, p. 176).

Évidemment, ce sont des corps exclus dont il est question dans cette thèse, ceux qui après avoir été lus sont immédiatement rejetés ou bien ceux qu’on tente, souvent en vain, de redresser. Ils sont, à l’instar de ce qu’affirme Michel de Certeau (1974), des corps sur lesquels on écrit et non des corps qui (s’)écrivent. Ces corps atypiques appellent à être traités pour ce qu’ils sont, des corps aux limites – comme des « données aux limites » (Lurçat, 2002, p. 23-24; *infra*, p. 79) – qu’on a tardé, et qu’on tarde encore, à considérer comme porteurs de savoir, philosophique, culturel ou social, et de valeur. Leur effacement simplifie la production d’un savoir cohérent et cohésif sur la corporéité; le savoir médical, nous l’avons vu, s’est construit sur la discréditation de certains états du corps.

¹⁰² Sony Labou Tansi écrivait d’ailleurs : « À une époque où l’homme est plus que jamais résolu à tuer la vie, comment voulez-vous que je parle sinon en “chair-mots-de-passe” ? » (1970, p. 9)

3.4.3 Lire le corps en images

Dans le monde anglo-saxon, l'expression *reading the body*, et sa variante *reading the flesh*, apparaissent plus fréquemment que dans les recherches francophones, mais elles désignent souvent le contact entre un spectateur et la représentation visuelle d'un corps liminal (Khale, 2012; Zink, 2009; Bell, 1994; Goulding *et al.*, 2013; Miller, 2009; Hobs, 2010). La lecture devient, dans ce contexte, un décodage de l'image – et non pas d'un langage textuel ou d'une chair sémantisée. Dans la plupart des articles ou des travaux où est mise de l'avant cette expression, on peut sentir l'emprise du discours médical ou juridique, et ce, même lorsqu'on prétend s'en défaire et mettre à profit une réflexion alternative. Afin d'en exposer la rhétorique, je prendrai comme exemple le mouvement du positivisme corporel¹⁰³ et son pendant visuel pour saisir l'usage fait de l'image et la lecture du corps rendue possible. La théorie foucauldienne du corps discipliné trouve son écho dans certains discours tenus sur l'image, principalement autour de la photographie. C'est par la proximité des discours qu'on peut mettre à l'épreuve les images et les campagnes qui font la promotion de la diversité des corps.

Le vocabulaire investi par le positivisme corporel a deux effets nocifs. D'abord, il cimenterait l'association entre la visibilité du corps atypique et sa différence. Ainsi, c'est quand le corps déborde des moules établis par la normalité qu'il devient corps. S'il est dans la norme, il s'efface afin de laisser sa place à la personne qui le maîtrise. Par exemple, on dit « aime ton corps » à ceux qui ont un corps divergeant de la norme alors qu'on dit simplement « aime-toi » aux autres. Une rupture se produit entre le corps et le sujet dès lors qu'est perçu un écart par rapport à la norme corporelle. Ensuite, le mouvement reprend le même vocabulaire que la norme ou l'idéal corporel contre lequel il est supposé se battre en s'établissant autour des notions de beauté et de santé : *beauty at every size*, *health at every size*. Le mouvement, dont la portion web se base sur le partage et la mise en circulation de photographies, souvent des autoportraits, de corps atypiques – ce que Marilyn Wann (1998) désigne par les termes « visual counterpropaganda » – ne propose finalement ni un bris avec la conception populaire du corps ni même un espace alternatif où développer un rapport discordant à la corporéité, mais plutôt

¹⁰³ Bien qu'il soit d'usage d'employer le terme anglophone, faute de circulation d'une traduction usuelle, il m'apparaît important de mettre de l'avant un vocabulaire francophone sur ces mouvements qui commencent à gagner en popularité au Québec et en France. J'emploierai donc l'expression « positivisme corporel » afin de désigner le mouvement de *body positivism*.

une rhétorique qui permet de valider les corps divergents par le biais des mêmes structures dont ils ont d'abord été rejetés (Sastre, 2014, p. 930). Les autoportraits partagés sur ces plateformes connotent tous une certaine vulnérabilité; bien souvent pris en sous-vêtements dans un décor intimiste – chambre à coucher ou salle de bain – ces images mettent de l'avant les aspects du corps qui sont d'habitude cachés (vergetures, bourrelets, cicatrices, et autres imperfections) afin de performer une authenticité fabriquée de toute pièce. Le corps divergent devient acceptable lorsqu'il se dévoile timidement et qu'il se met à nu en performant une fragilité de laquelle il tire une force. Le positivisme corporel, dans sa visée théorique, serait alors une approche interdisciplinaire qui étudie « how the body is performed and recorded » (Sastre, 2014, p. 932). Ainsi, lorsqu'on parle de lecture du corps par l'image, il faut s'attarder sur la manière particulière qu'a la photographie de capturer le corps, d'en extraire, par l'utilisation de la technique et de la mimesis, une nouvelle vérité. Comme nous côtoyons l'image photographique au quotidien, nous avons tendance à ne pas remettre en cause sa technique. Comme l'affirme Allan Sekula (2013) lorsqu'il analyse les débuts du portrait photographique, son utilisation comme méthode d'archivage du corps sert d'emblée deux fonctions : une fonction élevatrice et une fonction dégradante. Celles-ci correspondent aux deux types de publics qui étaient sujets à être immortalisés par la photographie, c'est-à-dire les gens influents ou encore ceux issu·e·s des classes sociales considérées inférieures. Si tous ces gens font partie de la marge, les premiers sont perçus comme des modèles inatteignables et les seconds comme des exemples à éviter à tout prix. Ainsi, la photographie sert une fonction de catalogage des individus; ce n'est pas la vérité d'un corps singulier que la photographie veut saisir, mais plutôt son rapport à la somme des corps. Un portrait, qu'il soit littéraire ou visuel, est toujours essentiellement social.

Certaines plateformes de diffusion du positivisme corporel accompagnent les photographies des participant·e·s d'indicateurs biométriques comme le poids, la taille, la grandeur des vêtements dans le but de facilement mettre en contact les utilisatrices avec des femmes comme elles. Par contre, en voulant faciliter l'accès à des images de « vraies femmes » qui leur ressemblent, le site fonctionne sur un principe semblable à la catégorisation médicale. Il devient alors vital de considérer la grille de lecture qu'on applique à ces autoportraits de corps atypiques et surtout, de considérer leur instrumentalisation par le biais d'une rhétorique

qui, somme toute, renferme un potentiel de résistance plutôt limité.

3.4.4 Définir des nouvelles modalités de la lecture littéraire du corps représenté

Selon ma conception de l'appréhension du corps littéraire, il ne s'agit pas de percevoir l'implication du corps des lectrices ou des auteures dans le texte, mais plutôt de révéler les traces d'un processus de dé/codage. Mon hypothèse est que cette lecture du corps se fait en trois temps : la première lecture est celle que l'auteur fait du corps réel, soit la fonction de représentation du réel que Popovic accorde aux textes littéraires. Les traces de cette première lecture se trouvent donc à l'aide des éléments qui contribuent à l'effet de réel, mais il est impossible d'en dresser un portrait clair puisque, nous l'avons vu, la relation qui s'établit entre l'imaginaire social, les corps réels et les corps imaginaires est complexe et multiple.

La deuxième lecture se fait en amont du texte, elle est la reconstitution du corps par le·a lectrice idéal·e, implicite ou réel·le. Celle-ci implique que les « blancs » soient remplis en puisant de l'imaginaire social ce qui se rapporte au corps. Ainsi, à chacune de ces étapes de la lecture du corps, on peut lire un corps différent. C'est en confrontant l'imaginaire lié au corps qui intervient lors de la réception, soit de la troisième lecture et de la deuxième lecture, celle qui est constituée des descriptions du personnage, qu'on perçoit l'écart. C'est dans cette zone d'indétermination entre l'explicite et l'implicite que nous pouvons noter les effets de la norme corporelle. Il est évident que l'exposition aux images qui dépeignent un corps *idéal* forme une bibliothèque d'images normatives, une encyclopédie qui constitue, ni plus ni moins, l'encyclopédie des lectrices. Pour mener à bien la lecture, le lectorat doit convoquer ce qu'il sait des corps de chair réels et, ce savoir, il le puise, par souci de cohérence, du côté de la norme. Il présume alors au corps de chair un fonctionnement typique, mais aussi une image, une apparence, typique, normale.

La troisième lecture est intraromanesque. Si le personnage est le lieu d'un important effet de réel, le lecteur doit présumer au corps de cet être fictif un fonctionnement calqué sur le corps de chair, c'est-à-dire un fonctionnement organique. Berthelot repère nombre de caractéristiques qui lui permettent de catégoriser divers degrés et modalités de présence du corps organique dans le texte. Parmi celles-ci, il y a la description. Qu'elle soit directe ou indirecte, la description se compose de l'ensemble des perceptions du corps de papier rapportées par

d'autres personnages au moyen du dialogue ou par le biais de l'instance narrative. Donc, bien que la représentation du corps du héros en lui-même constitue une des preuves de son caractère organique, Berthelot admet qu'il est possible que le corps soit évoqué par l'entremise d'un objet interposé, lequel peut appartenir à deux catégories : *métaphorique et métonymique* (1997, p. 43). Le premier désigne le corps à travers un processus symbolique imagé – par exemple parler d'une caverne pour désigner l'utérus – alors que le second met de l'avant un objet concret dont la présence dans le texte remplace celle du corps, que ce soit un vêtement ou un accessoire quelconque. Les auteurices ont fréquemment recours à ce mode d'évocation du corps, soit « l'organique substitué » (Berthelot, 1997, p. 41) lorsque vient le temps de décrire la chair grasse ou les organes sexuels qui sont chargés d'un tabou.

La lecture intraromanesque du corps imaginaire se compose de l'ensemble des perceptions du corps de papier rapportées par d'autres personnages – celles-ci participent du regard collectif qui constitue une des axes de ma grille d'analyse (*infra*, p. 174) – au moyen du dialogue ou de la narration en focalisation interne, elle est partie intégrante de l'étiquette sémantique¹⁰⁴ (Hamon, 1977) d'un personnage. Celui-ci et son corps vont de pair : par contre, la présence du corps n'est pas toujours aussi explicite que celle de l'acteur. Pour Berthelot, le degré de présence et d'organicité du corps est très révélateur des tensions illustrées par le roman. L'organique marque « l'émergence du corps en tant qu'être matériel » (1997, p. 60). Le corps imaginaire se donne également à lire à travers l'insertion çà et là d'« objets métonymiques », des « accessoire[s] qui de par [leur] contiguïté avec la partie du corps (voire le corps entier) lui confère[nt] une réalité implicite » (Berthelot, 1997, p. 44). Les vêtements et les accessoires de mode sont parmi les objets métonymiques les plus fréquents et les plus faciles à repérer. Intégrés à même le portrait du personnage, les habits donnent des indications indirectes tant sur le corps et la personnalité que sur le statut social du personnage et, par conséquent, ils prendront une place importante dans l'analyse. Ceux-ci pallient l'absence du corps imaginaire dans le récit en rendant compte, de façon indirecte, de sa présence de même qu'ils fournissent

¹⁰⁴ Le personnage se caractérise par un signifiant (trace textuelle) discontinu qui se construit par les phrases qui le décrivent. Une fois réunies, toutes ces marques forment l'étiquette sémantique qui varie selon le type et l'esthétique du texte qu'on rencontre : « L'étiquette sémantique n'est pas une "donnée" a priori, et stable, qu'il purement s'agirait de reconnaître, mais une *construction* qui s'effectue progressivement, le temps d'une lecture [...]. Le personnage est donc la collaboration d'un effet de contexte et une activité de mémorisation [...] » (Hamon, 1977, p. 126).

des signes nécessaires à l'appréhension du corps. C'est cette deuxième lecture que l'outil d'analyse inspiré du chaos peut mesurer.

3.5 Analyser les corps atypiques : un outil d'appréhension inspiré du chaos

Si elle a pu apparaître jusqu'ici sous la forme de suggestions ou de propositions éparées, il est temps de mettre de l'avant une grille d'analyse des corps atypiques qui s'inspire de la notion de chaos par le truchement de caractéristiques empruntées aux théories scientifiques du chaos, ce qui se révèle de l'analyse des récits de métamorphoses, de même qu'à certaines propositions théoriques accompagnant les études faisant usage de l'expression « corps chaotique ». Je retiendrai les caractéristiques suivantes : le corps atypique qui se prête à l'analyse inspirée du chaos est celui qui présente un *écart irréversible* par rapport à la norme à cause de la présence d'un certain *dysfonctionnement*. Ce dysfonctionnement ou cette dégradation place le corps dans une *position liminale*, celui-ci doit être visible ou présenté sous une *mode spectaculaire* et s'offrir à l'appréhension en tant qu'il est soumis au *regard collectif*. De cette lecture émane une interprétation difficile puisque la trajectoire ou le développement de ce corps est tant illisible qu'*imprévisible*. À partir des récits de métamorphoses analysés ci-haut, je veillerai maintenant à définir et à illustrer chacune de ces caractéristiques qui serviront de base à l'analyse des corps romanesques atypiques.

3.5.1 Un écart irréversible

Mon attrait initial pour les sciences du chaos est né de cette nouvelle compréhension des données aux limites, lesquelles étaient, jusqu'alors, invalidées et exclues. Cette même dynamique s'applique aux corps atypiques qui, pour éviter qu'ils ne mettent en péril le vivre ensemble d'une communauté, sont assimilés, exclus ou transformés en objet de pitié. C'est ce que les différents champs d'études interdisciplinaires survolés lors du premier chapitre, notamment les études sur le handicap ou *disability studies*, exposent. Lorsque le corps présentant un handicap est mis en scène, ce qui n'advient que rarement, il est souvent présenté dans un paradigme qui encourage la recherche de normalité, une diminution de l'écart.

La création d'appareils pour annuler l'effet d'un handicap agit comme une tentative de normalisation; l'implant cochléaire, par exemple, peut être perçu comme une menace à

l'intégration à la communauté et à la revendication de l'identité sourde¹⁰⁵. Si cet exemple en est un d'effacement ou de gommage de la différence, il n'est certainement pas le plus extrême comme l'expose, au moyen d'une analogie particulièrement frappante, Ruth Hubbard :

Most of us would be horrified if a scientist offered to develop a test to diagnose skin color prenatally so as to enable racially mixed people (which means essentially everyone who is considered black and many of those considered white in the Americas) to have light-skinned children. And if the scientist explained that because it is difficult to grow up black in America, he or she wanted to spare people suffering because of the color of their skin, we would counter that it is irresponsible to use scientific means to reinforce racial prejudices. Yet we see nothing wrong, and indeed hail as progress, tests that enable us to try to avoid having children who have disabilities or are said to have a tendency to acquire a specific disease or disability later in life. (Dans Davis, 2013, p. 74)

De telles entreprises scientifiques menant souvent à l'avortement sélectif envoient un message clair : la vie avec un handicap ne vaut pas la peine d'être vécue. Voilà donc un exemple d'exclusion préventive : leurs vies étant considérés comme trop éloignées de l'expérience humaine typique, il vaut mieux éviter que de telles personnes soient mises au monde de peur qu'elles mettent en danger la définition de la normalité et de l'humanité. De telles pratiques, si ce n'est qu'au sens purement statistique, contribuent à marginaliser davantage tant les individus que les collectivités.

Lorsque la question du handicap arrive enfin à investir la sphère publique ou la sphère médiatique, elle doit le faire en suivant un schéma précis, qui met de l'avant le handicap avant la personne¹⁰⁶. C'est donc l'écart qu'on voit avant même de poser les yeux sur l'individu qui symbolise une entrave à la capacité (*ableness*). Cet enfant malade qu'on parade au téléphone

¹⁰⁵ « Embracing deaf people and their languages will invariably lead toward a deeper understanding of the human proclivity for adaptation. In the face of sensory loss, we may better appreciate the dynamic and pliable nature of the mind and the human will to communicate and to form community. In this light, deafness is not so much defined by a fundamental lack, as in hearing loss, but as its opposite, as a means to understand the plenitude of human being, as Deaf-gain. Deaf-gain, as we explore later, is the notion that the unique sensory orientation of Deaf people leads to a sophisticated form of visual-spatial language that provides opportunities for exploration into the human character. In this spirit, Gallaudet University's Vision Statement commits to promoting "the recognition that deaf people and their sign languages are vast resources with significant contributions to the cognitive, creative, and cultural dimensions of human diversity" (<http://www.gallaudet.edu/mission.xml>). » (Bauman et Murray, Dans Davis, 2013, p. 247)

¹⁰⁶ C'est le cas notamment de la communauté intersexe et de sa représentation. Voir le chapitre VI de la présente thèse (*infra*, p. 278).

dans le but d'encourager les dons caritatifs non pas pour l'enfant lui-même, mais pour le système qui exploite son état à des fins monétaires, Paul Longmore le nomme « Poster Child » :

« The poster child is our major ambassador to the public », explained a March of Dimes spokeswoman. That icon influenced business executives' attitudes about the millions of adults they might have seen as customers, employees, or colleagues, instead of recipients of their charity. It instructed lawmakers as they formulated policies that affected disabled citizens. It defined who Americans with disabilities really were and what they really needed. Reinforcing the medical model, charity images portrayed them as dependent objects of beneficence whose most important needs were medical. In late twentieth-century America, the Tiny Tim persona was central to framing the cultural, social, and political meaning of disability. The charities depicted the representative disabled person as a vulnerable child, one of « the most weak ». (Dans Davis, 2013, p. 42)

Cette cristallisation des individus en situation de handicap autour de la figure du Tiny Tim, qui s'inspire évidemment du personnage du même nom dans *A Christmas Carol* de Charles Dickens (1843), provoque une association automatique et, dans l'imaginaire social, définit tous les individus ayant un handicap comme étant faibles, juvéniles, passifs, souffrants, bref, trop différents pour être considérés comme égaux des individus aux corps capables (*ablebodied*). Cette signification étant fixée dans et par la représentation, il y a donc une impossibilité du retour à la normale malgré le rétablissement potentiel de l'état initial du corps. C'est pour cette raison que, dans la littérature étudiée plus haut, les métaphores choisies ne présentent pas d'autre issue que la mort pour les métamorphosés. Dans le cas de Gregor, l'impossibilité du retour à la normale est cristallisée lors du débat sur l'aménagement de la chambre :

« [...] Je pense qu'il vaudrait mieux laisser la chambre exactement dans l'état où elle était auparavant, pour que Gregor trouve tout inchangé quand il nous reviendra et oublie ainsi plus facilement tout ce qui se sera passé entre-temps. » En entendant ces propos de sa mère, Gregor se dit que ces deux mois au cours desquels aucun être humain ne lui avait adressé la parole [...] avaient dû lui troubler l'esprit; sinon il ne pouvait pas comprendre comment il avait pu sérieusement souhaiter qu'on vide sa chambre. Avait-il vraiment envie que cette pièce chaleureuse, confortablement remplie de vieux meubles de famille, soit changée en un repaire dans lequel il pourrait certes ramper librement dans tous les sens, mais au prix d'un oubli rapide et total de son ancienne condition d'homme? (Kafka, 2000, p. 77-78)

Si la toute première description de la chambre de Gregor servait à spécifier qu'il n'était qu'un homme ordinaire, celle-ci démontre à quel point son inclusion dans la famille est précaire. Elle ne tient qu'à la configuration d'un espace qui n'est pas adapté à son état présent, mais agit en

guise de rappel d'un passé qu'on aimerait voir advenir de nouveau. Cependant, suite à l'intervention de la sœur qui clôt le débat en exigeant qu'on retire tous les meubles de la chambre sauf le canapé et le drap qui permettent de dissimuler Gregor, le lecteurice aguerri·e comprend bien que le sort est scellé et qu'il restera cancrelat, vermine.

Si certaines métamorphoses ou transformations sont, en effet, temporaires, l'entropie liée qu'implique le chaos est, quant à elle, irréversible. Cette idée d'un retour impossible est centrale à la compréhension de l'entropie thermodynamique. Comme je l'ai déjà exposé, une assiette brisée ne pourra jamais se reconstituer; une fois fondus, les glaçons dans un verre ne reprendront jamais leur forme solide. Ces transformations, comme celles qui donnent lieu au chaos, sont irréversibles. L'écart entre les corps atypiques que je me propose d'analyser et la norme corporelle ne peut soudainement se renverser; sans l'application d'une force disciplinaire, cet écart ne peut que se creuser davantage. Une autre des caractéristiques de l'entropie qui s'applique sur ces corps est celle de la dépense d'énergie qui se traduit par une désorganisation. Si Gregor est l'élément entropique dans son système familial, sa transformation a tôt fait de désorganiser la routine et la structure familiales. La métamorphose est perçue comme un coup du sort qui affecte la famille entière : « ils avait été frappés d'un malheur sans exemple dans leur parenté et leur milieu » (Kafka, 2000, p. 93) Le chaos introduit par le corps est donc une cause d'exclusion, d'écart face à la norme, en plus qu'il agit souvent de façon rhizomatique.

3.5.2 Un dysfonctionnement

Le corps qui se prête à l'analyse inspirée du chaos est aussi un corps qui, d'une façon ou d'une autre, est en faillite, en échec. Il est confronté à un prédicat, à une tâche, à laquelle il n'arrive pas à répondre. Cette tâche, elle est évidemment programmée par le vivre en société et le contrat social de même qu'elle est encadrée par les processus de normalisation qu'impliquent les institutions culturelles, judiciaires et médicales. Bien que l'évolution et les théories darwiniennes fonctionnent selon un modèle chaotique, c'est surtout la dégénérescence qui donnerait naissance à ces corps.

Comme le soulève l'examen des divers axes théoriques des *disability studies*, il est difficile de délimiter de façon claire ce qui, dans le dysfonctionnement – ou le *impairment*¹⁰⁷ –, dépend de la norme sociale (modèle social du handicap) ou du corps lui-même (*infra*, p. 46). Puisqu'il ne s'agit pas, dans mon cas, de pallier une fonction défectueuse, perçue ou réelle, il m'importe peu de saisir la cause du rapport inégalitaire, mais de voir ce qui, à même ces corps, est identifié comme un échec à la productivité ou encore à la normalité. Quand il apparaît clair à la famille de Gregor que la transformation – la dégradation – est permanente, le père et la sœur commencent à discuter, en sa présence, du poids qu'il représente et du désir de l'abandonner. Les propos qu'ils tiennent à son égard prouvent que la métamorphose atteint l'identité de l'individu : « Mais comment pourrait-ce être Gregor? Si c'était Gregor, il y a longtemps qu'il aurait accepté qu'il est impossible de faire cohabiter des êtres humains avec un tel animal, et il serait parti de lui-même. » (Kafka, 2000, p. 72) Gregor qui entend et comprend la conversation que tiennent ses proches obéit à cet impératif lancé à son égard et meurt. Vivre dans un corps qui le tient en marge de l'humanité n'en vaut pas la peine.

Le dysfonctionnement apparaît aussi sous un autre mode dans le texte kafkaïen, celui de la production de capital. Quand les sociétés occidentales en viennent à distinguer les corps qui fonctionnent de ceux qui ne fonctionnent pas (*able* ou *disabled*), elles le font sur la base de leur habileté à mener une vie productive :

Second, even though the language of « the normal relations » expected of human beings is not present in the definition of able-bodied, the sense of « normal relations » is, especially with the emphasis on work : being able-bodied means being capable of the normal physical exertions required in a particular system of labor. It is here, in fact, that both able-bodied identity and the Oxford English Dictionary betray their origins in the nineteenth century and the rise of industrial capitalism. (McRuer Dans Davies, 2013, p. 172)

Le dysfonctionnement, qui n'est pas étranger à la notion de handicap, va de pair avec l'idée d'une norme qui devient alors inaccessible, souvent liée dans les sociétés capitalistes à l'employabilité et à la productivité des individus qui sont considérés inaptes (*dis-able*). Cette

¹⁰⁷ De la même façon que l'homosexualité a longtemps été considérée comme une maladie et perçue comme un obstacle à la participation sociale équitable, la couleur de la peau peut être considérée, affirme Kimani Jean-Émile (2018), comme une déficience à cause du racisme systémique des sociétés occidentales.

obligation de se plier aux exigences du capitalisme est mise en scène dans le récit kafkaïen de façon évidente puisque c'est nul autre que le chargé de pouvoir, responsable de sa présence et de sa performance au travail, qui provoque la découverte du nouvel état de Gregor. Dans son nouveau corps de cancrelat – l'utilisation d'une forme liée à la vermine suggère une hiérarchie qui n'est pas étrangère aux organisations qui visent le profit –, Gregor voit son efficacité basculer : de salarié, il devient un boulet, un parasite. *Le mauvais pauvre* fait également la critique de l'idéologie capitaliste puisque son incapacité à participer à la haute société provoque la dégradation de son identité; son échec à se conformer à la productivité capitaliste se mesure à la dégradation de son corps.

3.5.3 Une position liminale

Le dysfonctionnement pousse le corps atypique dans un entre-deux qui est, par définition, inconfortable. Si la théorisation du tiers espace que propose Homi Bhabha vise une compréhension de la position de métis dans la construction de l'identité raciale, elle s'adapte facilement à toute renégociation identitaire qui confronte marge et centre. Ce faisant, Bhabha définit l'entre-deux comme « un site de la construction du sens – qui déplace non seulement les termes de la négociation, mais permet d'inaugurer une interaction ou un dialogisme dominé/dominant » (cité par Moura, 2007, p. 166). Par sa position, la liminalité construit un pont, un seuil, entre deux catégories opposées. Il va sans dire que pour le sujet qui habite ce tiers espace, l'embarras est inévitable, lui qui ne peut vraiment investir ni l'un ni l'autre des espaces finis et est condamné à un incessant mouvement d'aller-retour, à une suspension entre ces deux états. L'élément liminal est toujours en mouvement. Comme le système chaotique, il est dynamique :

La qualité d'« humain » est souvent considérée comme une qualité donnée une fois pour toutes. Elle est, de ce fait, rarement interrogée tant elle semble posséder une évidence naturelle ou culturelle que rien ne paraît devoir entamer. Si nous ne pouvons que constater, eu égard à la misère du monde, que les vies, malheureusement, ne se valent pas, il est rare qu'il en résulte une interrogation sur ce qui fait l'humain en tant que tel. Vivre et vivre d'une vie humaine semblent relever d'un même socle culturel, témoignant d'une stabilité ontologique qui se distribue dans toutes les vies. Il existe pourtant des modes de destitution de la qualité d'humain qui se font jour dans des formes extrêmes de violence : extermination, terrorisme, guerre mettent en relief une précarité des vies humaines qui fait retour sur l'appellation « vie humaine » (Butler, cité par le Blanc, 2009, p. 9).

Mais le refus de reconnaissance de la vie humaine n'a pas besoin d'aller jusqu'à l'extermination. Un simple refus de considération suffit à déshumaniser les êtres en position précaire. Le corps humain atypique n'est justement plus considéré comme pleinement humain, il emprunte des comportements ou des caractéristiques à un autre état, une autre espèce – Gregor parle de « son ancienne condition d'homme » (Kafka, 2000, p. 78). Il devient alors facile de le comparer à une chose tout autre, organique ou non : un animal, un monstre, un robot, etc. Évidemment, la transformation de Gregor Samsa le rapproche de l'animalité¹⁰⁸ et de la monstruosité; par contre, l'ambiguïté dont se drapait ce nouveau corps inhumain va au-delà du simple changement d'espèce. Lors d'une confrontation, Gregor est la cible d'une pomme lancée en projectile, laquelle viendra se loger à même son exosquelette. Puisqu'il n'est déjà plus vraiment humain, personne ne croira bon de le débarrasser du fruit qui deviendra, ni plus ni moins, partie intégrante de son nouveau corps : « il ne sentait plus qu'à peine la pomme pourrie incrustée dans son dos ni l'inflammation des parties environnantes, maintenant recouvertes de poussière. » (Kafka, 2000, p. 113) Cette phrase toute simple démontre l'hybridité du corps. Celui-ci est bien entendu animal, comme le révèlent les multiples descriptions de la carapace, des mandibules et des petites pattes qui le soutiennent, mais il est aussi en partie composé de matière végétale, cette pomme qui superpose son fonctionnement organique, soit sa décomposition, à celui de l'insecte. Non seulement fait-il cohabiter le règne animal et végétal, mais la poussière qui le recouvre le rapproche également de l'objet inanimé; dans sa chambre devenue rapidement un débarras, Gregor n'est guère plus utile que les meubles qui y sont mis à la remise.

Cette idée d'avoir franchi un seuil, cette peur d'aller trop loin et de basculer est au centre de la *chaosité* du corps et dépasse l'œuvre kafkaïenne. Un passage de *The Breast* de Roth l'illustre parfaitement :

¹⁰⁸ Il convient de parler, comme l'avance Guillaume le Blanc, d'une déshumanisation qui dépasse la simple transformation du corps : « La déshumanisation est bien marquée au fer rouge par le changement de corps de Samsa, mais ne se résume pas à lui en ce qu'elle précède la perte de l'intégrité humaine de la forme corporelle qui en est l'ultime effet. Certes, le récit présente l'animalisation du corps de Gregor comme le fait d'une plongée jamais compensée dans la déshumanisation, mais le récit suggère qu'une telle dislocation des contours humains est elle-même une réponse à la contradiction des formes sociales dans lesquelles se trouve emmaillotté Gregor Samsa. » (2008, p. 12)

What alarmed me was the strangeness of my desires [...] but the degree to which I would be severing myself from my own past – and kind – by surrendering to them. I was afraid that the further I went the further I would go – that I would reach a point of frenzy from which I would pass over into a state of being that no longer had anything to do with who or what I once had been. It wasn't even that I would no longer be myself – I would no longer be anyone. (Roth, 1980, p. 43-44)

La liminalité est menaçante pour l'ordre établi puisqu'elle implique nécessairement la transgression et l'errance. Il n'y a aucun retour possible une fois qu'on occupe cette zone grise. Le cas de Gregor le prouve une fois de plus; en mourant et en répondant à l'injonction de sa sœur, il prouve qu'il est encore lui-même malgré que la mort le fixe dans le corps du cancrelat. Si, au contraire, il avait choisi de rester, il ne serait devenu qu'un monstre et non un frère.

3.5.4 Un mode spectaculaire

L'écart, le dysfonctionnement et l'ambiguïté du corps atypique ne sont pas dissimulés ou camouflés; à moins que le corps soit déjà engagé dans un effort disciplinaire de normalisation, la différence du corps est visible, voire hypervisible. Le potentiel transgressif du corps se perçoit sur un mode spectaculaire, c'est-à-dire qu'il s'exprime de façon superficielle au niveau des signes sémiotiques. Compte tenu de sa proximité avec le corps grotesque qui donne enfin au regard l'intérieur du corps comme s'il s'agissait d'une surface, il n'est pas étonnant que la perception visuelle soit vitale au repérage et à l'analyse de la représentation du corps atypique qui peut être analysé à la lumière du chaos. Le corps grotesque se construit autour de cette nouvelle monstration du corps et de ses fonctions biologiques et, par conséquent, celui-ci se construit autour de ses protubérances et de ses creux. Si, dans le cas des métamorphoses étudiées, le corps entier se creuse (Saint-Denys Garneau, 1953; Fall, 1967) ou devient une protubérance (Kafka, 2000; Roth, 1980), nous verrons que les organes qui portent les signes de l'atypie des corps romanesques dans le corpus analysé au fil des chapitres suivants appartiennent aussi à l'une ou l'autre des catégories.

Lorsque j'affirme que c'est sur un mode « spectaculaire » que s'exprime la différence, l'écart ou le dysfonctionnement du corps limite, j'emploie ce qualificatif en respectant l'usage qu'en font les *cultural studies* lorsqu'elles analysent le style des sous-cultures juvéniles :

Style in subculture is, then, pregnant with significance. Its transformations go « against nature », interrupting the process of « normalization ». As such, they are

gestures, movements towards a speech which offends the « silent majority », which challenges the principle of unity and cohesion, which contradicts the myth of consensus. (Hebdige, 1979, p. 18)

Bien évidemment, le style associé aux sous-cultures résulte d'une utilisation dénaturée¹⁰⁹ – c'est-à-dire s'établissant à contre-sens de son sens original – d'éléments assemblés dans le but de signaler une adhésion volontaire alors que l'apparition des signes atypiques sur le corps relève d'une transformation qui n'est que rarement volontaire. Cependant, le processus par lequel la signification est portée à la surface du corps demeure similaire. En effet, le style, comme un dysfonctionnement qui relèverait du chaos, extériorise une caractéristique interne par le moyen d'un signe superficiel. En témoigne cet extrait de *La Métamorphose* qui revient sur cette pomme incrustée dans le dos de Gregor : « la pomme que personne n'avait osé retirer restait fichée dans sa chair comme un souvenir visible » (Kafka, 2000, p. 89) La pomme joue ici un rôle intéressant; non seulement elle est un rappel visuel de l'ambiguïté qui affuble Gregor, mais elle ramène au niveau des signes visibles l'exclusion de Gregor puisqu'elle agit comme la preuve de la distance entre le jeune homme-cancrelat et sa famille qui n'ose pas l'approcher. On lui superpose aussi un troisième rôle comme une trace de l'attaque à son égard. Le jeu des regards devient également central au texte de Kafka, regards auxquels, je l'ai dit, Gregor doit constamment se soustraire. Si Gregor dépasse de la couverture ou du canapé derrière lequel il est caché, son corps devient excessif, insupportable. La différence, celle du métamorphosé comme celle inhérente aux corps atypiques, s'amplifie sous le regard des autres, tant celui des individus que des institutions sociales, et sa monstration accentue le mode spectaculaire sur lequel il s'exprime : le corps atypique devient hypervisible.

Cet ensemble de significations qui s'extériorisent et adhèrent à la peau rappelle les propos tenus par Michel de Certeau lorsqu'il avance que le corps devient une surface d'écriture dont s'empare le *logos*. Cette inscription, cette transformation du corps en texte, nécessite un travail et des outils qui viennent modifier la perception de la chair :

Pour que la loi s'écrive sur les corps, il faut un appareil qui médiatise la relation de l'une aux autres. [...] Ces outils composent une série d'objets destinés à graver la

¹⁰⁹ Comme le rappelle Hebdige (1979), l'épingle de nourrice ou l'épingle de sûreté (*safety pin*) qui devient emblématique de la désobéissance du mouvement punk est d'abord un objet d'usage domestique et associé aux soins apportés aux nouveau-nés.

force de la loi sur son sujet, à le tatouer pour en faire un démonstratif de la règle, à produire une « copie » qui rendra la norme lisible. (1979, p. 4)

Ce travail de sémiotisation résulte d'un exercice de la force et marque davantage les corps atypiques, qui doivent être modifiés pour rendre la norme lisible. La notion de lisibilité est d'ailleurs vitale à l'établissement d'une grille de lecture des corps atypiques et j'y reviendrai. C'est davantage l'aspect « démonstratif » qui m'interpelle pour l'instant, cette capacité de « copier » la règle à même le corps, de la rendre visible, participe de la dynamique rendant le corps hypervisible. Si, en effet, la loi s'exprime déjà sur le corps, par la médiation des outils, par le biais d'une perception visuelle, les corps atypiques, ceux qui échappent à la norme et lui font contraste, attirent nécessairement le regard. Les outils qui ont le pouvoir de marquer le corps, soient-ils thérapeutiques, juridiques ou disciplinaires, creusent eux aussi le corps si bien qu'il se retrouve parfois vidé de toute substance :

Produits d'un artisanat, puis d'une industrie, les outils se propagent autour des images qu'ils servent et qui sont les centres vides, les purs signifiants de la communication sociale, des « riens » – et ils représentent, en dur, les savoirs retors, les sinuosités coupantes, les ruses perforatrices, les détours inciseurs que nécessite et produit la pénétration dans le corps labyrinthique. (Certeau, 1979, p. 10)

Ainsi, alors que les outils entrent en ce « corps labyrinthique », ils produisent des images de surface, lesquelles participent d'une performance. S'il est évident que les outils – scalpel, couteau, menottes – affectent le corps individuel dans sa matérialité, leur véritable usage demeure cette production de sens, cette transformation superficielle. Cette inscription de la loi sur le corps fonctionne en mettant à profit des mécanismes similaires au système disciplinaire pour Michel Foucault (1993) qui affirme que le corps du criminel soumis à la torture publique (exécution, pilori, flagellation, etc.) sert de spectacle visant à réguler la société. On pourrait aussi la comparer à la notion de performativité du genre théorisée par Judith Butler (2006/1990; *infra*, p. 330), c'est-à-dire la reproduction d'un modèle qui n'existe pas.

À travers le processus littéraire, la limite entre l'extérieur et l'intérieur, entre le sens qu'on inscrit sur le corps et sa matière, est souvent fragilisée. Si la tension entre l'intérieur et l'extérieur est indissociable du grotesque bakhtinien (*infra*, p. 130) et du CsO de Deleuze-Guattari (*infra*, p. 24), elle intervient également dans le processus de signification du corps, surtout lorsque celui-ci subit l'influence de la loi ou encore de la médecine. C'est, en effet, une

relation trouble qui lie surface et profondeur lorsque nous nous retrouvons face à la représentation d'un corps atypique, surtout quand on considère l'intrusion fréquente des motifs du masque ou de l'illusion qui cherchent à faire oublier l'atypie du personnage. *Le mauvais pauvre* de Saint-Denys Garneau joue également sur la tension entre l'extérieur et l'intérieur alors que le texte présente ce personnage, cette personnification de la pauvreté, dont le masque se détruit progressivement : « Il suffit de le regarder, il perd sa contenance, sa forme de toutes parts cède comme un sac de papier gonflé d'air, il devient tout flasque [...] Quand on l'a vu se dégonfler une fois, cela devient un malaise insupportable de l'avoir parmi vous. » (1953, p. 307) Le personnage anonyme qui ne possède rien qu'« une besace [...] percée » (p. 306) se transforme, au fil du texte, en une performance, une preuve, de sa propre vacuité devenue hypervisibile pour deux raisons; la première étant cette projection superficielle et, la seconde, puisqu'elle interrompt l'homogénéité du groupe.

3.5.5 Une appréhension collective

Comme le rappelle Maurice Merleau-Ponty, « [l]a perception visuelle ne revient pas à disposer d'un état sous la main, propre à faire surgir la qualité corporelle des choses qui gisent à distance de soi, à procéder à la restitution naturelle du monde devant soi. » (1964, p. 270) Si c'est donc sur un mode spectaculaire que le chaos et le corps atypique se donnent à voir, toujours est-il qu'ils doivent être vus. La transformation du corps en matière signifiante est une des caractéristiques qui nous permet d'aborder les corps atypiques sous l'axe de l'hypervisibilité, il ne faut pas négliger néanmoins l'instance qui interprète ces signes gravés à même la peau¹¹⁰. Le corps devient un texte, mais quel est donc son lectorat? Puisqu'il s'agit d'extérioriser une signification intérieure, les signes ne sont pas exposés au bénéfice de la personne qui les porte. Comme c'est le cas pour le style des sous-cultures, ils demandent d'abord à être vus par autrui, puis interprétés. C'est de cette façon qu'il convient de « lire le corps ». Face au style des sous-cultures, souligne Hebdige, « [o]ur task becomes, like Barthes', to discern the hidden messages inscribed in code on the glossy surfaces of style, to trace them out as "maps of meaning" which obscurely re-present the very contradictions they are designed

¹¹⁰ En ce sens, Michel de Certeau écrit : « La scène livresque représente l'expérience, sociale autant qu'amoureuse, d'être l'écrit de ce qu'on ne peut identifier : "Mon corps ne sera plus que le graphe que tu écris sur lui, signifiant indéchiffrable à tout autre qu'à toi. Mais qu'es-tu, Loi qui mues le corps en ton signe?" » (1979, p. 3-4)

to resolve or conceal. » (1979, p. 152) C'est donc dire que l'identité, l'atypie, dans le cas qui nous intéresse, se lit à la surface même des corps dans un code plus ou moins dissimulé, plus ou moins facile à déchiffrer. Ce processus, et il est impératif de le comprendre, ne relève pas uniquement d'un processus d'individuation comme le mettent de l'avant Breton (2008) et Marzano (2009; *infra*, p. 27) mais bien d'une appréhension, un regard, collective. Les significations qu'on peut lire à même le corps dépendent par ailleurs d'une collectivité qui, à la fois, inscrit le texte social à même le corps individuel et le déchiffre. « Cette machine », avance Michel de Certeau en désignant la machine qui imprime la loi à même le corps, « transforme les corps individuels en un corps social » (1979, p. 4). L'apparition, dans le récit, de la différence sur un mode spectaculaire n'a rien d'étonnant puisque le travail d'écriture du corps fonctionne sur un processus sémantique qui met de l'avant des corps qui, « [p]our le temps d'une vie ou d'une mode, [...] illustrent les actions de l'outil » (Certeau, 1979, p. 10) et dont le travail est davantage de communiquer que d'exister, d'être voile plus que substance. L'extérieur du corps, son enveloppe, est nécessaire à ce travail d'écriture du *logos* sur le corps et, par conséquent, une perspective du dehors est aussi essentielle à sa lecture. Si l'individu sur le dos duquel on tente d'inscrire l'ordre social devient sujet plus qu'il n'est peau, c'est toute la stabilité du système qui est mise en danger.

Cette hypervisibilité du corps atypique devenu surface signifiante entraîne donc une invisibilisation en ce qui a trait à la participation sociale. Si le corps atypique n'est pas utilisé comme surface d'inscription de la loi, et que, par conséquent il conserve sa différence, il est exclu de la collectivité, transgressant à la limite de l'acceptable comme une donnée extrême de laquelle on ne sait que faire. L'hypervisibilité et l'invisibilité se chargent donc d'une toute autre signification lorsqu'insérées dans une perspective sociale. En s'appuyant en partie sur la phénoménologie afin d'examiner les dynamiques de l'exclusion sociale, Guillaume le Blanc avance :

D'un côté, la phénoménologie construit le visible et l'invisible comme deux modalités de donation du monde qui se répondent au lieu de se faire face. De l'autre, elle tend à considérer la relation à autrui comme une relation de regard, soit que ce regard chosifie et prive autrui de son monde propre (Sartre), soit qu'il co-implique le regardant et le regardé [(Merleau-Ponty, 1964, p. 102)]. Sur le premier versant, le visible et l'invisible sont soustraits à la logique sociale pour être rattachés à la

scansion ontologique de la donation d'un monde. Sur le second, le rapport à autrui se focalise comme expérience de regard. (2009, p. 195)

C'est évidemment le second versant, le côté social et relationnel du regard qui nous servira lors des analyses à venir. Selon les deux perspectives, le passage du visible à l'invisible demeure une question de limite, de liminalité. En théorisant l'invisibilité sociale – soit le phénomène par lequel certaines personnes ne sont pas perçues par les autres membres d'une communauté comme des participant·e·s potentiel·le·s à la vie publique et en sont, par conséquent, exclu·e·s – le Blanc (2009) explore comment le regard posé sur un individu¹¹¹ et les erreurs de perception provoquent une stabilisation des hiérarchies et des dynamiques sociales qui mène à l'ostracisme.

Dans les récits de métamorphoses étudiés ci-haut, principalement ceux de Kafka et de Saint-Denys Garneau, les protagonistes sont exclus de la prise de décision et de la vie publique. L'exclusion reste le moteur principal du texte de Saint-Denys Garneau où l'on constate rapidement, à même l'énonciation du texte, une opposition flagrante entre le mauvais pauvre (« il ») et les riches (« vous »). Le narrateur omniscient pose d'emblée l'apparition du mauvais pauvre comme un désagrément, sa présence signifiant un problème auquel il faut trouver une solution :

Alors qu'est-ce qu'on va faire de lui? C'est la question, ou c'est le problème. Vous, les riches, qu'allez-vous faire de ce pauvre irréparable¹¹², qui par en plus est étranger et, par en plus, est imposteur? Et lui-même se le demande, qu'est-ce qu'on peut faire à son sujet? Impossible de le garder avec vous bien longtemps, même avec la meilleure volonté. (1953, p. 307)

De la même façon, toutes les décisions des Samsa sont prises en absence de Gregor qui n'est plus considéré comme un membre de la famille, mais, lui aussi, comme un obstacle au retour à la normale (Kafka, 2000, p. 72). Les regards qui mènent à l'invisibilité sociale résultent

¹¹¹ Bien que le Blanc ne s'intéresse pas spécifiquement au corps, ses études demeurent pertinentes afin de comprendre les implications du regard et de la perception des autres sur le fonctionnement et la hiérarchisation d'une collectivité.

¹¹² Le terme « irréparable » sous-entend que l'écart qui se dresse entre eux est irréversible. Tout le texte fait d'ailleurs la preuve qu'il n'a pas d'autre issue, pour cet étranger, que la mort.

immanquablement en une déshumanisation et réitérent l'arbitraire des limites entre l'intérieur et l'extérieur, tant celles du corps humain que de la collectivité :

The boundary of the body as well as the distinction between internal and external is established through the ejection and transvaluation of something originally part of identity into a defiling otherness. As Iris Young [1988] has suggested in her use of Kristeva to understand sexism, homophobia, and racism, the repudiation of bodies for their sex, sexuality, and/or color is an expulsion followed by a « repulsion » that founds and consolidates culturally hegemonic identities along sex/race/sexuality axes of differentiation. (Butler, 2006/1990, p. 181)

La différence entre l'intérieur et l'extérieur du corps, sur laquelle Bakhtine se penche en théorisant le grotesque, ne concerne pas que la matérialité de la chair, mais, comme l'affirme Judith Butler, relève également de questions identitaires immatérielles. En établissant ce parallèle, elle associe ce que le corps rejette (excréments et déjections) à ce que la société, en tant qu'organisme, exclue. Ce rejet consolide une identité collective homogène tout en sédimentant la posture de l'autre, de l'étranger. Cette différence entre l'intérieur et l'extérieur, de même que la présence des orifices qui s'assurent des transferts entre les deux zones, sont la preuve d'un système qui cherche l'équilibre et la stabilité, d'un système régulier dont on peut prévoir les fonctions, soient-elles biologiques ou sociales.

3.5.6 Une trajectoire imprévisible

Le fait que ce système qui mène à l'exclusion hors des limites du corps ou encore de la communauté soit binaire (dedans/dehors) explique partiellement cette quête de la stabilité : « binary distinction [...] stabilizes and consolidates the coherent subject. » (Butler, 2006/1990, p. 182) Loin de faire ici un éloge de la binarité, Butler affirme plutôt que ce qui sort de ce cadre rigide, tout ce qui est liminal, fragilise l'équilibre tant des individus que des collectivités dont les identités concordent avec la culture hégémonique. C'est pour cette raison qu'interviennent les mécanismes régularisateurs, comme l'est l'inscription du *logos* sur le corps. Toutefois, cette « loi fait chair » n'est pas toujours facilement déchiffrable. Il convient donc de questionner de la lisibilité des corps atypiques, de ceux qui sont justement exclus puisque leur différence, hypervisible, les rend invisibles sur le plan social :

Une autre dynamique complète la première et s'y imbrique, celle qui pousse les vivants à devenir des signes, à trouver dans un discours le moyen de se transformer

en une unité de sens, en une identité. De cette chair opaque et dispersée, de cette vie exorbitante et trouble, passer enfin à la limpidité d'un mot, devenir un fragment du langage, un seul nom, lisible par d'autres, citable; cette passion habite l'ascète armé d'instruments combattant sa chair, ou le philosophe qui en fait autant avec le langage, « à corps perdu » comme disait Hegel. (Certeau, 1979, p. 12)

L'impossibilité de voir, d'appréhender, l'individu marginalisé tel qu'il est alimenté par l'incapacité de prévoir sa trajectoire ou son développement; il s'agit d'une erreur de perception liée à l'horizon d'attente. Ce n'est qu'une fois débarrassés de leurs à priori que les mathématiciens du chaos arrivent à faire sens des phénomènes incompréhensibles jusqu'alors considérés comme inutilisables. Ce regard vide de jugement, il semble plus difficile de le poser sur le corps humain, de chair ou de papier. Si l'arbitraire de la métamorphose met évidemment de l'avant une transformation imprévisible et imprévue qui bouleverse non seulement le personnage métamorphosé, mais la structure-même de la collectivité qui l'entoure, les corps réalistes ne sont pas à l'abri de subir de telles perturbations.

Arthur Frank (2013) rappelle par ailleurs que, puisque toute tentative de contrôler le corps chaotique semble vaine, la seule réaction possible devant celui-ci est la crainte. Il s'avère justement que le chaotique déstabilise les relations de pouvoir. Il fait peur aux institutions et individus dominants précisément parce qu'il risque de s'étendre jusqu'à les remettre en cause. Le chaos agit à la manière d'une épidémie contre laquelle on ne peut se protéger. Il menace les privilèges des tenants de l'ordre en s'attaquant aux structures qui les maintiennent en place. Ainsi, même s'il serait faux de prétendre que tous les humains sont égaux devant le chaos, il est juste d'affirmer que le chaos affecte le pouvoir et fragilise la hiérarchisation d'une collectivité donnée. De fait, la rencontre d'un récit chaotique n'est pas perçue comme une source de joie pour la lectrice ou le lecteur puisqu'il ne promet pas de fin heureuse : « Chaos stories are anxiety provoking as restitution stories are preferred. » (Frank, 2013, p. 97) Il poursuit en affirmant que « [c]haos is the opposite of restitution : its plot imagines life never getting better. (Frank, 2013, p. 97) Le corps qui est alors mis de l'avant en est un en déchéance, en changement constant et en direction inévitable vers le pire. Afin qu'ils réintègrent une trajectoire linéaire, ces corps atypiques qui peuvent se soumettre à une analyse inspirée du chaos sont souvent, au fil des récits, pris en charge par une institution médicale : « When chaos is thus redefined as a treatable condition, the restitution narrative is restored.

Clinical staff can once again be comfortably in control : the chaos can be dismissed as the patient's personal malfunction ». (Frank, 2013, p. 110)

Lorsque l'atypie ou le chaos deviennent un problème traitable, c'est la trajectoire du corps et du personnage atteint qui est restaurée; celle-ci tend désormais vers un objectif précis, c'est-à-dire la réinsertion sociale, le retour à la normale. Presque tous les corps fictifs analysés au cours de cette thèse sont pris en charge par une autorité médicale ou une autre institution normative. Qu'il s'agisse de ramener le corps à une taille acceptable, de préserver les fonctions reproductives du corps ou de corriger l'*ambiguïté* des organes génitaux et de l'identité de genre, les personnages font face à des institutions ou des individus qui tentent de rendre les trajectoires atypiques plus faciles à prédire, plus familières.

Puisque, comme je l'ai mentionné, on peut considérer le corps des métamorphoses comme un lieu de contact privilégié du corps et du chaos, les figures qui se déploieront dans les chapitres suivants se calquent sur celles qui s'expriment dans les récits des Gregor, de Kepesh et du *mauvais pauvre* mis en scène par Garneau (1953). Ainsi, se trouvent dans les métamorphoses étudiées les motifs qui uniront les corps romanesques que je soumettrai à l'examen du chaos, lesquels peuvent se réduire en un débordement. Les corps étudiés se caractérisent tous, comme ceux des métamorphosés, par le fait qu'ils excèdent les limites. Je me pencherai respectivement sur les ventres *trop* pleins, les ventres *trop* vides et les organes génitaux *trop* ambigus¹¹³.

Les corps (les ventres) gros représentent le premier type de corps atypique qui m'intéressera. Dans leurs récits respectifs, Gregor et Kepesh deviennent une version géante d'un organisme ou d'un organe et qui représentent un certain gigantisme, une rondeur : on y rencontre des dynamiques d'exclusion et de dysfonctionnement plutôt similaires à celles des corps dont le poids est considéré démesuré. Les corps stériles, dont les ventres demeurent vides

¹¹³ Pour Michel de Certeau (1979), les outils qui, en écrivant le corps, forment une « machine de la représentation » posent sur lui deux actions : « Deux opérations principales caractérisent leurs interventions [à ces outils]. L'une vise d'abord à enlever du corps un élément qui est en trop, malade ou inesthétique, ou bien à rajouter au corps ce qui lui manque. Les instruments se distinguent ainsi d'après l'action qu'ils effectuent : couper, arracher, extraire, enlever, etc., ou bien insérer, poser, coller, couvrir, assembler, coudre, articuler, etc. » Les corps sur lesquels s'écrivent le logos, ceux qui l'incarnent, doivent être corrigés : soit on leur retire ce qui est en trop, soit on remplit le manque, le vide.

et sans vie, constituent le deuxième type qui m'intéressera. Hurley considère d'ailleurs, je le rappelle, que l'infertilité découle directement de l'entropie (*infra*, p. 142). Le dernier type de corps atypique concerne les individus résistant au binarisme sexuel¹¹⁴. Ces dysfonctionnements font partie intégrante de l'imaginaire lié à la métamorphose. Les corps atypiques auxquels ils donnent naissance se présentent comme un lieu de tension dans la production littéraire de l'extrême contemporain, et ce, au-delà des frontières géographiques qui délimitent les divers corpus sur lesquels se penche la thèse. Par conséquent, il y a là un noyau de représentations qu'il vaut la peine d'étudier selon la grille de lecture que j'ai exposée dans ce chapitre.

¹¹⁴ L'idée est déjà soulevée par les métamorphoses d'Orlando (Woolf, 1928) – le personnage classique qui fait un retour dans l'univers du roman graphique américain (Moore, 2012) – ou encore par celle de Kepesh (Roth, 1980).

DEUXIÈME PARTIE : ANATOMIE DU CHAOS

CHAPITRE IV

LE VENTRE PLEIN : UNE PANSE INSATIABLE ET UNE PROTUBÉRANCE MONSTRUEUSE

*I wish I didn't see my body as something for which I should
apologize or provide explanation.*

Roxane Gay, *Hunger*

4.1 Ventre et chaos

Ce chapitre se consacrera à la représentation du corps gros¹¹⁵, du ventre trop plein, tel qu'elle se déploie dans la littérature occidentale – ce type de corps étant peu problématisé par les littératures du Sud. Cette relative absence s'explique par le fait que dans bien des imaginaires du Sud, la grosseur ne correspond pas à un état atypique du corps parce qu'elle n'est pas vue comme une base de dévalorisation, bien au contraire¹¹⁶. Pour Ramatoulaye, la protagoniste d'*Une si longue lettre* de Mariama Bâ (1979) la perte de poids est un défaut qui témoigne de sa position vulnérable. En ce sens, ces représentations ne peuvent être analysées au sein de mon corpus tel que défini par la représentation de corps dépréciés pour leur caractère déviant sans en détourner le propos. Il existe bien évidemment quelques exceptions; *Blues pour Élise*, de Léonora Miano (2010), où Akasha souffre de ne pas se reconnaître dans les standards de beauté européens et qui, par conséquent, relève de l'imaginaire occidental malgré

¹¹⁵ Une partie du contenu de ce chapitre a été publiée dans l'ouvrage *Formes et enjeux de la transmission dans les fictions contemporaines pour adolescents et adolescentes* (Brehm et Lafleur, 2019) voir (Lafleur, 2019).

¹¹⁶ « There is no such definition for obesity in developing countries such as those in sub-Saharan Africa nor is obesity seen as a disease. Instead, in some parts of sub-Saharan Africa, overweight and obesity have been historically been considered to be a sign of success, wealth, good health and indeed optimism and happiness [...]. These cultural preferences for larger body sizes prevalent today [...]. Chronic infectious diseases such as Human Immunodeficiency Virus (HIV) (Clark *et al.*, 1999; Nahlen *et al.*, 1993) or tuberculosis (Grivetti, 2001), prevalent in sub-Saharan Africa, could have contributed to the current preference for big body size among sub-Saharan Africans and among migrants from sub-Saharan Africa who find refuge in developed countries. » (Renzaho, 2004, p. 106)

l'appartenance et l'origine de l'autrice. Si j'ai choisi d'exclure ces textes¹¹⁷ de la présente étude, c'est parce que l'accent est mis sur les sentiments que créent son impression de ne pas pouvoir séduire un homme, mais le corps ne fait que l'objet d'une description vague et négligeable, ce qui n'enlève rien à l'importance de ce genre de production. Si nombre de textes seront convoqués au cours du chapitre, la réflexion s'articulera surtout autour deux romans québécois, *La danse des obèses* de Patrick Isabelle (2014) et *Grosse* de Lynda Dion (2018), de deux textes américains, *Push* par Sapphire (1996) et *Hunger : a Memoir of (my) Body*¹¹⁸ écrit par Roxane Gay (2017). S'ajouteront à ces textes les récits suivants : *Skinny* (Spechler, 2011), *Le cœur gros* (Bertrand, 2016) et *13 ways of looking at a fat girl* (Awad, 2013), en plus d'un ensemble de romans jeunesse¹¹⁹.

Évidemment, bien que le ventre ne soit pas la seule partie du corps qui grossisse, il demeure perçu comme la source du *problème*. L'abdomen est aussi la section du corps sur lequel on projette la signification spectaculaire de la grosseur puisqu'il devient, par l'accumulation de graisse, une protubérance. Cette association se traduit dans la représentation télévisuelle par une image facilement reconnaissable, celle que la militante britannique Charlotte Cooper (2007) a surnommé « headless fatty », c'est-à-dire une personne grosse dont on montre seulement le tronc. Ce plan déshumanisant déplace le centre de l'identité de la personne grosse du visage vers le ventre qui est, dans l'imaginaire occidental, perçu comme mué par une force incontrôlable et dévastatrice : l'appétit. L'action d'ingérer, de manger, étant consciente, elle en dit long sur l'individu. Après tout, comme le dit l'adage, nous sommes ce que nous mangeons. Nombreux·ses sont les penseur·se·s qui ont réfléchi à la notion d'appétit. Sans faire état de

¹¹⁷ On pourrait aussi penser à *Americanah* (2014) de Chimamanda Ngozi Adichie.

¹¹⁸ Bien que *Hunger : a memoir of (my) body* ne soit pas à proprement parler un roman, je me permets de l'analyser comme tel. Le texte s'appuie à la fois sur une forte facture narrative et des mécanismes de la fiction puisque Gay ne raconte pas directement sa vie, mais, comme l'indique le titre, elle rédige les mémoires de (son) corps. Ce faisant, Gay signe une œuvre protéiforme à la limite entre l'autofiction et l'essai.

¹¹⁹ Il s'agit de deux romans américains *Fat kid rules the world* (Going, 2003) et *Designated Ugly Fat Friend* (Kepliger, 2011), un roman québécois, *M'as-tu vue?* (Boulerice, 2013). Je m'appuierai également, de façon ponctuelle sur *Les petites reines* (Beauvais, 2015). Ces textes sont adressés à un public adolescent.

tous leurs travaux, j'examinerai comment l'appétit participe du regard social porté sur les corps atypiques à travers la représentation.

4.2 Le corps gros

S'il existe un corps humain qui déborde, c'est le corps gros. Un corps excédentaire, un corps en trop dont il faut, coûte que coûte, se débarrasser. Un corps sous attaque qui devient simultanément la clientèle cible des chaînes de restauration rapide, des salles d'entraînement et des produits amaigrissants. Un corps enveloppe qui résiste au moulage et au ciselage prescrit par la société occidentale. Un corps qui, d'un côté, est expulsé des normes de beauté et de séduction, mais qui, de l'autre, est complètement fétichisé¹²⁰. Un corps qu'on humilie dans le métro londonien à coup de prospectus haineux¹²¹. Un corps à la fois visible et invisible qui demeure difficile, voire impossible à normaliser malgré l'émergence et la popularité croissante du « body positivity » et autres mouvements prônant la diversité corporelle et ce, bien qu'il représente la norme sur le plan statistique. Le corps *obèse* et le corps gros restent encore des véhicules de la différence, des corps autres, et non pas des corps comme les autres.

Comme les personnes *obèses* dans une société, les personnages à l'étude sont donc réécrit·e·s par la norme médicale, par le biais d'outils qui médiatisent la relation entre les corps individuels et le corps social comme l'avance Michel de Certeau (1979), ce qui permet de les rendre sympathiques au lecteur et de désamorcer leur potentiel dangereux ou excessif. Ce faisant, on contrôle son expansion et son débordement, on les confine à des représentations

¹²⁰ Les « *fat admirers* » sont des gens qui sont attirés exclusivement ou principalement par les personnes grasses à cause de leur grosseur. Le fétichisme auquel s'adonnent ces individus s'étend de la simple observation jusqu'à une pratique qu'on nomme « *stuffing* » et qui consiste à nourrir la personne grosse pour le plaisir ou l'excitation sexuelle.

¹²¹ En novembre 2015, des membres de l'organisation « *Overweight haters ltd* » ont remis, aux personnes qu'elles jugeaient grasses, un dépliant sur lequel on pouvait lire le texte suivant : « *It's really not glandular, it's your gluttony. Our organization hates and resents fat people. We object to the enormous amount of food resources to consume while half the world starves. We disapprove of wasting NHS money to treat your selfish greed. And we do not understand why you fail to grasp that by eating less you will be better off, slimmer, happy and find a partner who is not a perverted chubby-lover, or even a partner at all. We also object that the beautiful pig is used as an insult. You are not a pig. You are a fat, ugly human.* »

pathétiques, déployant leurs corps comme un corps à problèmes qui ne mérite pas notre attention, dans le but, conscient ou non, de limiter sa propagation.

4.2.1 Gros·se ou obèse : vocabulaire de l'adiposité

Une question s'impose d'emblée : comment mesurer, dans le langage, la grosseur ou l'*obésité*¹²²? Il ne faudrait pas, d'abord, entendre ces deux termes comme des synonymes. Si l'*obésité* est une pathologie qu'on diagnostique lorsqu'un individu présente un indice de masse corporelle supérieur à trente (30), être considéré gros·se relève d'une réalité plus ambiguë. La plupart des académicien·ne·s qui se penchent sur ces questions choisissent consciemment d'éviter des dénominations comme sous-poids, surpoids ou *obèse* (*underweight*, *overweight*, *obese*), termes qui sont, dans l'imaginaire social et l'imaginaire populaire, considérés comme neutres, mais qui sont en fait associés à une pathologie et contribuent à marginaliser les individus décrits. Dans le milieu anglophone, elles préfèrent alors employer le vocable « *fat* » qui devient, sous leur plume, un descriptif comme un autre, une observation qui n'est pas liée à l'insulte. Si « *fat* » est souvent traduit en français par le terme « gros·se », il n'existe pas de traduction parfaite : on perd inévitablement la polysémie. Si le choix de l'adjectif « gros·se » met l'accent sur l'amplitude et la taille, en anglais « *fat* » implique aussi l'idée de l'adiposité ou du gras qui est, dès lors, complètement évacuée lors de la traduction. Le vocabulaire francophone de la grosseur se scinde déjà en deux groupuscules qui réunissent des significations complémentaires, mais distinctes. Pour l'auteurice, il faut choisir s'iel préfère placer la grosseur sur le plan de la spatialité, rappelant le trop grand espace occupé par les personnes grosses ou alors s'iel préfère faire référence à l'adiposité, glissant vers un vocabulaire qui commente davantage l'esthétisme, les deux témoignant néanmoins d'une lecture faite sur un mode spectaculaire.

Avant de poursuivre, il me faut rappeler que la production sémiotique à laquelle se destine le langage se fonde sur deux processus distincts : la dénotation, soit l'association fixe et acceptée par les institutions entre un signifiant et un signifié et la connotation, une association libre qui se modifie selon le contexte social et linguistique (Kerbat-Orrechioni, 1983). Ainsi, « *fat* » n'a pas qu'un sens dénotatif défini et fixe. C'est le contexte historique,

¹²² À cet effet, voir « Le gros glossaire » (Lafleur *et al.*, 2017).

social et culturel dans lequel la grosseur est vécue et représentée qui lui donne un sens, comme c'est vrai aussi pour d'autres caractéristiques physiques comme la couleur de la peau, par exemple. Le sens attribué au mot « *fat* » change donc selon le milieu dans lequel il est employé. Par contre, comme le rappelle Deborah Lupton :

In and of itself, fat has no meaning. It is the specific historical, social and cultural context in which fatness is lived, experienced, portrayed and regulated which give it meaning just as other bodily attributes or features such as skin or hair colour, youth and height take on certain meanings depending on their context. These meanings are dynamic and shifting, subject to change as the context changes. (2013, p. 3-4)

Ce qui signifie que le qualificatif « gros » est davantage mis de l'avant suivant un processus connotatif. Il n'est donc pas étonnant que ce soit le regard collectif qui appose cette étiquette de « gros·se » et que l'ambiguïté du qualificatif se fasse sentir tout au long des fictions étudiées. De plus, même si elle peut être lue comme une tentative de se défaire de l'emprise qu'a le discours institutionnel sur les corps, principalement les corps atypiques, la fiction témoigne de l'importance accordée à l'imaginaire médical à travers l'insertion, çà et là, d'indicateurs biométriques pour démontrer comment le corps gros peut ou devrait être pris en charge. Le vocabulaire de la grosseur en littérature, plutôt que d'être au diapason de l'usage académique, se métamorphose en un vocabulaire descriptif flou auquel s'ajoute tout un ensemble de termes dépréciatifs et injurieux.

Pour faire état de ce vocabulaire que j'ai choisi de désigner par le qualificatif *normatif*, il faut rappeler comment le corps fait office de message lorsqu'il s'intègre dans une collectivité. Le corps gros, puisqu'il est pris en charge et considéré invalide¹²³ par le discours médical occidental, est stigmatisé et exclu du fonctionnement social. Perçu comme étant malsain, laid et dysfonctionnel, il est, de plus, investi d'une connotation négative qui provient du système médical et modifie l'imaginaire entourant le corps occidental et la façon dont il est perçu au quotidien. Il fait partie des figures liminales qu'on a tardé, et qu'on tarde encore, à considérer

¹²³ Comme l'obésité est considérée comme une maladie chronique, l'individu ainsi étiqueté est d'emblée exclu de la catégorie des individus sains. Iel ne peut, par exemple, participer à des études cliniques. Par conséquent, la plupart des médicaments ne sont jamais testés sur des personnes jugées grosses et l'efficacité de ceux-ci ne peut être garantie. C'est le cas pour les pilules abortives; cet exemple est d'ailleurs mis en scène dans le premier épisode de la télésérie web *Shrill* (2019 -), basée sur le roman de Lindy West (2016).

comme porteuses de savoir, philosophique, culturel ou social, et de valeur morale. Son effacement, comme celui des « données aux limites », simplifie la production d'un savoir cohérent et cohésif sur la corporéité, savoir qui se construit par le dénigrement de certains états du corps.

4.2.2 Représenter le corps gros

Le corps gros, qu'on aborde souvent par le biais d'un mode de représentation indirect (Berthelot, 1997 ; *infra*, p. 163), résulte d'une zone d'indétermination entre l'explicite et l'implicite qui permet de noter les effets de la norme corporelle. Il est évident que l'exposition aux images qui dépeignent un corps idéal alimente une bibliothèque d'images normatives. Lors de l'interprétation du texte, le·a lecteurice doit convoquer ce qu'iel sait des corps de chair, des corps réels et, ce savoir, iel le puise, par souci de cohérence, du côté de la norme. Iel présume alors au corps de chair un fonctionnement et une apparence typiques. Par conséquent, dans le processus de lecture, tous les personnages sont d'abord considérés comme minces à moins d'une indication contraire de la part de l'auteurice. Lindsey Averill donne le nom de *thin-thinking*, la pensée mince, à ce phénomène qui domine la littérature et qui « affirm[s] the position of the thin body as the “normal” and successful or beautiful body. » (2016, p. 15) Ainsi, la pensée mince domine le monde dans lequel nous vivons, celui où la graisse n'est jamais normale ou ordinaire, mais où elle est envisagée comme une faiblesse. C'est donc dire que, dans la représentation littéraire, la minceur est implicite et la grosseur, atypique, se doit d'être annoncée. Les rares auteurices qui la représentent doivent choisir avec soin les termes descriptifs les plus représentatifs et c'est dans de telles descriptions que les mots dévoilent ce qui se cache derrière la conception occidentale de la grosseur. Ainsi, après avoir analysé le vocabulaire préconisé par le corpus qui fera l'objet d'une analyse au cours de ce chapitre, je constate que celui-ci se scinde en deux grandes catégories : un vocabulaire normatif et un vocabulaire descriptif. Le vocabulaire descriptif se divise, à son tour, en deux ; les descriptions portant soit sur l'aspect esthétique du corps gros, soit sur son amplitude et son rapport à l'espace. Le travail critique accompli par les *fat studies* ne semble pas ou peu affecter la fiction étant donné la présence encore importante d'un large vocabulaire méprisant tirant vers l'insulte. De plus, les termes que les académicien·ne·s travaillent à neutraliser, les considérant comme simplement descriptifs, sont toujours, dans la fiction, porteurs d'une connotation

négative. Je me suis donc appliquée à classer le vocabulaire employé pour rendre compte du corps gros en trois catégories, chacune créant un effet de lecture particulier.

4.3 Un écart mesurable : les excès de poids et de taille

Puisqu'on comprend, dans les sociétés occidentales, la grosseur comme étant à l'opposé de la minceur, on relègue les personnes grosses à l'extérieur de la norme, les taxant de marginales. Dans le discours médical, on les considère comme étant malades ou en mauvaise santé. Ce présupposé, des mouvements comme *Health at every size*¹²⁴ – qui met de l'avant des corps athlétiques et actifs diversifiés en termes de silhouette – tentent de le déconstruire. Selon le discours médical, le corps gros est anormal et ce pronostic donne lieu à la mise en place d'un vocabulaire normatif (surpoids, sous-poids, poids santé, obésité, embonpoint, surplus pondéral, etc.) lequel mesure, par le biais de données biométriques somme toute arbitraires, l'écart entre le corps atypique et un corps modèle. Le vocabulaire médical revient généralement peu dans les fictions étudiées, qui mettent davantage en scène l'appréhension collective au moyen d'un jeu de regards. Je n'ai rencontré que quelques textes qui emploient le terme « obèse » – (Going, 2003, p. 2; Isabelle, 2014; Gay, 2017; Dion, 2018) – lequel n'est plus uniquement lié au diagnostic auquel il est associé et a depuis intégré le langage courant. Dans ceux-ci, l'*obésité* devient un symbole de l'extrême et de la déchéance plus qu'il ne renvoie à un vocabulaire médical dont il est le produit. L'usage du terme s'insère à même une gradation qui en fausse le sens puisque sa signification, dans son acceptation courante, renvoie à la pire taille, la pire silhouette à avoir. La seule catégorie de corps acceptable est le corps « mince ». Comme l'avance Lindsay Averill, « the kyriarchal consciousness understands thin as the opposite of fat, completely dismissing the notion of a continuum. » (2016, p. 15) Ainsi, tous les corps qui ne sont pas minces deviennent gros ou encore, pire, *obèses*, qui représente une catégorie de corps plus gros que gros. Cependant, « gros-se » et « obèse » ne cohabitent pas dans le même registre de langage ou, du moins, ils ne le devraient pas. « Obèse » désignant un diagnostic

¹²⁴ Voir à cet effet Watkins, Clifford et Souza qui affirment que : « As in earlier versions of the nondieting, wellness paradigm, body self-acceptance is a central HAES [Health at every size] tenet. According to O'Hara and Taylor (2014), this entails “making peace with our bodies and celebrating their rich diversity” (p. 276). However, the HAES framework additionally stresses acceptance of others' bodies and, concomitantly, an end to the bias associated with negative judgments of others' physiques. Weight inclusivity, which is respect for the inherent variety of body shapes and sizes, is indisputably a primary principle of this approach. » (Daniels *et al.*, 2018, p. 163-164)

médical précis, il ne peut devenir le superlatif de « gros », qui serait plutôt « énorme ». Pourtant, il n'est pas rare que le terme « obèse » soit employé pour signaler la grosseur extrême, comme c'est le cas dans cet exemple de gradation : « Gros parmi les gros, humilié. Obèse. » (Isabelle, 2014, p. 14) Lynda Dion emploie aussi le terme obèse comme s'il s'agissait de signifier une taille supérieure à celle que convoque le terme « gros.se » lorsqu'elle écrit : « À force de me trouver grosse je suis devenue obèse » (2018, p. 153). L'obésité elle-même fonctionne sur ce même mécanisme de gradation, atteignant son paroxysme avec la désignation « super morbidly obese » (Gay, 2017, p. 178). Cette catégorie, ajoutée après-coup par les médecins, succède à celle d'« obèse morbide » dont les limites sont devenues trop peu représentatives des corps réels qui, avec le temps, excèdent sans cesse les limites de ces catégories datées. Cependant, depuis que ce vocabulaire médical a intégré le langage courant, il participe, comme le décrit Gay, à cimenter la grosseur comme un phénomène négatif et anormal qui prend des propensions catastrophiques :

These terms themselves are somewhat horrifying. « Obese » is an unpleasant word from the Latin *obesus*, meaning « having eaten until fat », which is, in a literal sense, fair enough. But when people use the word « obese », they aren't merely being literal. They are offering forth an accusation. It is strange, and perhaps sad, that medical doctors came up with this terminology when they are charged with first doing no harm. The modifier « morbidly » makes the fat body a death sentence when such is not the case. The term « morbid obesity » frames fat people like we are the walking dead, and the medical establishment treats us accordingly. (2017, p. 12)

Ainsi, conformément à sa racine latine, le terme obèse sous-entend déjà une corrélation entre un comportement problématique et un état du corps déprécié. Le passage du terme « obèse » d'un registre médical à un registre courant démontre l'effet tentaculaire du pouvoir médical; même prononcé à tort par une personne ne maîtrisant pas son acception médicale, le terme convoque néanmoins une certaine autorité contre laquelle il est difficile de débattre. Une autre raison pour laquelle le vocabulaire médical apparaît peu dans la fiction, c'est que seulement quelques personnages pourraient se voir appeler « obèses » à raison puisqu'on choisit souvent de mettre en scène un individu avec *seulement quelques kilos en trop*, un individu qui entre donc davantage dans un registre de l'esthétisme que celui de la maladie. Par conséquent, le corps gros devient prisonnier d'un vocabulaire marqué par les superlatifs ou des mesures jugées excessives et dont l'effet sémantique est de relever la distance qui s'établit par rapport à la

norme, cet écart qui participe à en faire un corps atypique. Relevons d'abord le genre de mesures biométriques mises à profit lors de la description des personnages non minces.

Dans l'introduction de *Is everyone hanging out without me? (and other concerns)*, la comédienne américaine Mindy Kaling invoque son indice de masse corporelle « certainly not ideal » (2012, p. 3) comme l'une des raisons qui prouvent qu'elle n'est pas apte à promulguer des conseils à ses lectorices. Bien qu'elle le fasse de façon ironique, dans le but de justement déconstruire cette association fréquente, le potentiel humoristique de la comparaison témoigne de sa potence. De cette façon, elle associe l'adiposité de son corps à d'autres manifestations de son caractère juvénile, comme le fait de n'avoir jamais d'argent comptant sur elle. Sa silhouette et son poids agissent, dans la lecture que les autres portent sur elle, cette même appréhension qu'elle parodie, comme une manifestation visuelle, donc spectaculaire, d'une personnalité irresponsable ou négligente. Cette association entre un corps *trop* gros et un caractère immature est un trope répandu surtout, mais pas exclusivement, dans la littérature pour jeunes adultes (YA) (Averill, 2016, p. 19). Cependant, on remarquera par la mention « certainly not ideal » (Kaling, 2012, p. 3) qui qualifie son IMC¹²⁵ que, bien qu'elle dénote son incapacité à incarner la norme corporelle, elle ne donne aucune indication claire quant à la mesure réelle. À l'opposé, l'inscription du poids à même la description d'un personnage permet de générer une interprétation plutôt précise basée sur la familiarité du lecteur avec la mesure utilisée. Communiquer le poids exact d'un personnage par le moyen d'une unité de mesure familière au lectorat (kilogramme ou livre) demeure une des seules façons de convoquer une image objective du personnage et de sa taille sans passer par le vocabulaire normatif comparatif (sous-poids, surpoids) qui a comme effet de souligner l'écart entre la norme et le corps gros.

Si le poids est davantage convoqué dans la représentation que des mesures comme l'IMC qui s'inscrivent d'emblée dans une visée médicale, il demeure peu fréquemment divulgué et,

¹²⁵ Il me faut souligner que l'indice de masse corporelle (Body Mass Index), mesure qui à elle seule détermine si un individu est obèse, repose sur un calcul si simpliste qu'il s'attire son lot de critiques. En effet, pour connaître l'IMC, il suffit de diviser le poids par la taille pour voir s'ils sont proportionnels. L'opération ne prend en conséquence aucun autre facteur qui pourrait être déterminant, par exemple, la masse musculaire ou même l'amputation d'un membre : « "BMI" is a term that sounds so technical and inhumane that I am always eager to disregard the measure. Nonetheless, it is a term, and a measure, that allows the medical establishment to try and bring a sense of discipline to indisciplined bodies. » (Gay, 2017, p. 12)

contrairement à la taille (grandeur), qui est une mesure généralement neutre, son dévoilement est souvent chargé. Quand le poids est mis en scène, le nombre nourrit souvent la tension dramatique plus qu'il n'appartient à un simple registre descriptif. Par ailleurs, on met rarement de l'avant le poids d'un personnage dans la fiction si ce n'est pour souligner une prise ou une perte de poids, preuve qu'il s'agit davantage d'un enjeu de contrôle du poids, de prise en main. C'est pour cette raison que la mesure s'établit souvent à l'aide de comparaisons :

I'm going to lose a hundred pounds she said. I believed everything she told me. But when she said « you're skinny », I looked down at my body and saw all the imperfect¹²⁶ pieces of it. I wasn't skinny [...]. No, I had never been skinny. Not compared to the models who wandered around SoHo [...]. Not compared to my mother [...]. I told Sheena, « I'm not skinny. » (Spechler, 2011, p. 17-18)

Dans le cas de Gray, la protagoniste de *Skinny* (Spechler, 2011), le roman nous indique clairement qu'elle a pris quinze livres depuis la mort de son père, mais ne nous donne aucune indication claire sur sa silhouette avant l'événement, sinon qu'elle ne s'est jamais *sentie*¹²⁷ mince. Difficile de convoquer une image claire du personnage puisque les seules indications qui nous sont données sont transmises par le biais d'une série de comparaisons, symbolique de cette tendance qu'ont certains romans à présenter le personnage gros comme un objet de curiosité. Une dynamique semblable se joue dans *M'as-tu vue*, une série de livres pour adolescent·e·s écrite par Simon Boulerice, quand le personnage principal, Cybèle, s'étonne du poids d'une de ses camarades, désignée par l'expression « la pauvre Marie-Jeanne » :

« — Tu fais 200 livres? », que je demande, réellement intriguée par ce nombre que je croyais inatteignable.

« 202 livres », précise ma voisine. » (2013, p. 33)

Cybèle, qui se décrit comme étant « énorme » (Boulerice, 2013, p. 146), est incapable d'imaginer que quelqu'un puisse peser 200 livres, ce qui révèle l'imprécision dans la signification des termes descriptifs entourant la perception de la grosseur et du poids et l'accent mis sur l'exagération de l'écart à la norme entraîné par le vocabulaire nébuleux qui convoque

¹²⁶ On constate que « skinny » et « imperfect » s'établissent dans un rapport antagoniste prouvant ce qu'avance Averill (2016) (*infra*, p. 188).

¹²⁷ J'emploie ici le terme en le mettant en italique puisque, comme le rappelle la poète et essayiste Caroline Rothstein : « Fat is not a feeling ». (Rodale, 2015).

l'idée de la grosseur. Cybèle, nous le verrons, est un de ces personnages qui se dit ou se *sent* gros malgré que son corps appartienne à la norme corporelle ou s'en rapproche, ce qu'on peut deviner par sa réaction au poids de sa copine et l'absence de description physique substantielle.

Dans son roman *Push*, lequel a inspiré le film *Precious* (2009), Sapphire inclut peu d'indications précises quant au poids des personnages, mais les mesures données mettent de l'avant un portrait physique clair de Precious Jones, la protagoniste, de même que celui de sa mère : « Mama fat black, if I weigh two hundred she weigh three. The fat lady is looking at me » (Sapphire, 1996, p. 29). Ce court extrait montre trois corps féminins gros, soit celui de Mary Jones (« Mama »), celui de Precious, mais aussi celui de « the fat lady » qui est la secrétaire qui accueille la narratrice lors de son inscription à une école alternative. Si l'expression « the fat lady » n'évoque qu'une image floue, l'utilisation des mesures permet de convoquer des silhouettes plus définies. Le poids (approximatif) de Precious ayant déjà été dévoilé plus tôt dans le roman (Sapphire, 1996, p. 6), il sert ici de base de comparaison. La phrase ayant comme effet de nous permettre de classer les trois femmes en ordre de grosseur : « the fat lady », Precious et ensuite Mama. Il faut aussi remarquer que les mesures semblent approximatives. On le voit à la présence du « if » et à l'utilisation des chiffres ronds. Les lectrices attentif·ve·s peuvent déjà en déduire que la narratrice ne connaît pas son poids exact. Cette hypothèse est confirmée par la suite : « I mean I am *big*. Scale just stop at 200 but I know if it a different scale like hospital scale it just keep going. » (Sapphire, 1996, p. 63) Dans la société occidentale où les pèse-personnes sont omniprésents, connaître son poids exact semble aller de soi, mais cette affirmation de Precious révèle que cette simple information repose sur une intersection de privilèges. Si elle dit peser 200 livres, c'est que la balance personnelle à laquelle elle a accès ne peut pas mesurer ce qui excède ce poids. Le monde arrive à *faire sens* de 200 livres de Precious ou de Marie-Jeanne, mais pas de l'excédent de chair. Ce qui les pousse au-delà de cette limite, même s'il ne s'agit que de deux livres pour Marie-Jeanne, relève de l'incompréhensible. Suivre et surveiller son poids, contrôler son corps donc, est un privilège de personnes *minces*. De plus, pour qu'une personne grosse puisse avoir accès aux mêmes données, il faut qu'elle soit sous les soins d'un médecin, ce qui n'est pas donné à toutes. Ainsi, les mesures données servent souvent à marquer une distance, entre le personnage gros et la norme corporelle ou même entre les personnages atypiques eux-mêmes. Cybèle, qui

se considère, à tort dirais-je, atypique, relativise ses insécurités lorsqu'elle est confrontée au poids de sa meilleure amie et Precious, dont le corps gros et noir représente l'altérité, s'efforce de souligner la distance – cent livres – qui l'éloigne de sa mère. Les vêtements peuvent eux-aussi devenir des outils pour mesurer le corps gros dans la représentation. Dans l'industrie de la mode féminine, on distingue d'ailleurs les *tailles plus*¹²⁸, tailles atypiques, des tailles régulières.

Ainsi, même au sein du monde littéraire, on évite souvent de représenter directement, et surtout de devoir décrire directement, dans son excès d'organicité, le corps gros. À la lecture de tels romans, ceux qui usent d'euphémisme ou mettent de l'avant le « sentiment d'être gros.se » qu'éprouve un personnage, notre image mentale des personnages est nécessairement influencée par notre conception collective de la grosseur et de la minceur, notamment celles mises de l'avant par l'industrie de la mode qui régissent surtout la féminité. Le rapport des protagonistes aux vêtements¹²⁹ permet d'ailleurs de mesurer les corps représentés et devient un autre indicateur que peuvent relever les lectureuses curieuses de bien saisir le corps de papier qui, lui, se défile. Lizzie, l'héroïne de *13 Ways of Looking at a Fat Girl*, est décrite par sa mère comme ayant une « bad attitude » (Awad, 2013, p. 89) envers l'achat de vêtements. Dans une scène marquante du roman, après avoir perdu une quantité considérable de poids¹³⁰, Lizzie se rend dans un magasin qui ne tient que des tailles régulières et essaie une robe trop petite pour elle. Pourtant, l'employée insiste pour lui trouver des accessoires afin de trouver une solution au « problem of [her] flesh » (Awad, 2013, p. 89). Après un monologue intérieur qui témoigne de l'humiliation qu'elle subit dans ce magasin, Lizzie exprime son malaise à la vendeuse :

¹²⁸ Pour les hommes, on parle alors de tailles fortes.

¹²⁹ Il ne faudrait pas sous-estimer la relation métonymique, soulevée par Berthelot (1997) entre le corps et les vêtements (*infra*, p. 163). Michel de Certeau avance par ailleurs : « À cet égard, les vêtements eux-mêmes peuvent passer pour les instruments grâce auxquels une loi sociale assure des corps et de ses membres, les règle et les exerce par des changements de mode comme en des manœuvres militaires. » (1979, p. 11)

¹³⁰ La formulation est floue parce que l'information précise n'est jamais donnée dans le roman. Christina Turner avance d'ailleurs que : « Perhaps intentionally, Awad never provides us with numbers; we never learn Lizzie's dress size or body mass index or specific pounds gained and lost, lest readers judge Lizzie against their own arbitrary cultural standard for what constitutes fatness. Instead, we have to take Lizzie's word for it when she insists on winning "the fat argument" with her best friend, and even when she loses weight and can fit into the tight clothing that previously eluded her. In this sense, *13 Ways* is primarily about Lizzie's seeming inability to love herself in her own body. » (2017, p. 128)

« “The thing is? I don’t want to have to wear a scarf to wear this dress. Or a necklace. Or anything else. [...] I just want to, you know, wear it...” [...] She gives me a look like perhaps given my size and all, I want too much? » (Awad, 2013, p. 91) Le terme « *size* » est d’ailleurs polysémique; il renvoie autant à la taille des vêtements qu’à la corpulence du personnage. Aussi, cette accusation d’en vouloir trop rejoint l’imaginaire que convoque la faim excessive dont on ne peut dissocier ces personnages (*infra*, p. 227). Le rapport de l’héroïne aux vêtements est bien plus qu’un indicateur qui permet au lectorat de s’imaginer sa taille, il influence aussi grandement le regard que Lizzie et les autres protagonistes posent sur elleux-mêmes. Il révèle aussi la façon dont elles sont perçue·s comme une tare qu’on doit cacher¹³¹ pour éviter le malaise, comme une différence qu’on veut enfermer dans des vêtements trop petits afin de la contenir. Mais encore plus, les vêtements eux-mêmes agissent comme un régulateur social¹³². Les personnes qui maintiennent un poids *normal* partagent, en quelque sorte, un uniforme, c’est-à-dire qu’elles ont accès à un bassin commun de collections de vêtements qui, aussi diversifié qu’il peut paraître, est garant de leur normativité. Lorsqu’une personne grossit au-delà des tailles tenues dans ces boutiques, elle doit porter un autre uniforme : celui de l’excès, du *plus*. Ainsi, la transition vers les boutiques spécialisées fait office d’obstacle à l’inclusion. Dorénavant, ces personnes grosses ne pourront plus jouer à être normales. Roxane Gay exprime, dans *Hunger : a memoir of (my) body*, comment elle tente d’ignorer « that [she] could no longer buy clothes in the mall, or at Lane Bryant, and sometimes not even at Catherines [a plus size store.] » (2017, p. 119) Elle ajoute aussi, au sujet des participant·e·s à l’émission de télé-réalité *My 600-lb Life* (2012 -) : « We see these people at their most vulnerable, in ill-fitting, often oversized clothes, if they can even wear clothes » (2017, p. 133). Cette réalité est aussi représentée par Sapphire puisque Precious et sa mère sont contraintes d’acheter leurs vêtements à un homme qui vient les livrer à leur domicile plutôt que de se rendre en magasin.

¹³¹ En plus d’entretenir un rapport métonymique avec les corps, les vêtements viennent parfois masquer les chairs trop abondantes, comme en témoigne cet extrait de *Grosse* : « quand on a des bourrelets on ne fait pas exprès pour les montrer ma mère m’a bien élevée je ne porte jamais de vêtements trop serrés » (Dion, 2018, p. 39). Le corps gros est constamment en tension entre l’hypervisibilité et l’invisibilité (*infra*, p. 215).

¹³² Voir Michel de Certeau (1979, p. 11).

Cette incapacité à avoir un accès simple et rapide à un vêtement pour couvrir son corps rapproche ces personnes extrêmement grosses de l'animalité.

Des œuvres de *chick lit* comme celles de Meg Cabot (*Size 12 is Not Fat*, 2005; *Size 14 isn't Fat Either*, 2006) mettent de l'avant un usage métonymique du mot « taille » (« *size* »), qui fait référence à l'individu qui porte le vêtement et non au vêtement en lui-même, et par conséquent, normalisent certaines tailles qui, d'un point de vue statistique, sont pourtant dans la moyenne en Amérique du Nord en les opposant à d'autres, plus élevées, qui seraient, elles, considérées « fat ». Ainsi, on se retrouve devant une rhétorique semblable à celle qui sous-tend le *body positivism* et on élargit la catégorie « non-gros-se » jusqu'à ce qu'elle comprenne maintenant ces tailles qui étaient d'abord jugées comme atypiques plutôt que de véritablement travailler à renverser les normes qui donnent de la valeur à certains corps au détriment d'autres.

De plus, le rapport aux vêtements dans les fictions s'exprime encore une fois par l'usage d'un vocabulaire de superlatifs : « pantalon bleu trop petit coincé sous la brioche » (Bertrand, 2016, p. 37), « trop petit » (Bertrand, 2016, p. 92), « trop étroites » (Bertrand, 2016, p. 92), « trop serré » (Bertrand, 2016, p. 44). L'accent mis sur l'adverbe « trop » rappelle l'excès que représentent la personne grosse et *sa brioche* (son ventre). Même quand les vêtements camouflent le corps, ils agissent tout de même à titre d'indice : ils suggèrent l'adiposité sans qu'il ne soit essentiel de la dépeindre de façon plus détaillée.

En effet, les vêtements agissent à titre d'indices qui soulignent l'écart face à la norme et en faisant appel à des objets et des mesures familiers comme le montre la description suivante : « My T-shirt with the insane slogan still stretches thin across my continental stomach. My fat drips over the waistband like an overflowing vat of lard. » (Going, 2003, p. 125) Cependant, il est assez facile de percevoir la visée de la substitution du corps et de l'objet métonymique, quand le vêtement fait écran et donne les indications nécessaires afin de saisir, de façon plutôt floue, la taille du personnage sans que l'auteurice n'ait à nommer le corps et ses appendices. Il faut d'ailleurs noter que l'utilisation de l'objet métonymique ne sert, dans ce cas, aucun effet poétique ou symbolique, il s'agit uniquement d'éviter de convoquer directement le corps. Cependant, bien que, dans la citation tirée de *Fat Kid Rules the World*, les vêtements font encore office de point de départ de la description, il s'agit ici de révéler le corps gros tel qu'il

est, sans peur des mots, dans tout ce qu'il peut avoir de disgracieux. Et c'est en le dévoilant de la sorte, en cessant de recourir à l'euphémisme qu'on normalise réellement le corps gros. De fait, il ne s'agit plus de le couvrir d'une connotation positive ou de le rendre acceptable – comme le faisait Meg Cabot en tentant d'assouplir les frontières de la catégorie « not fat¹³³ » afin d'y inclure les femmes portant des vêtements de taille 12 tout d'abord, puis de taille 14 –, mais simplement de le mettre en scène sans en camoufler, justement, l'adiposité.

Les vêtements peuvent également devenir un terrain de revendication puisque, en plus d'être une métonymie du corps gros, ils concrétisent une certaine discrimination. En mettant de l'avant l'expérience des personnes grosses qui tentent simplement d'avoir accès à de l'habillement, on lève le voile sur le fait qu'il s'agit d'un privilège que de facilement trouver un vêtement à sa taille, qui plus est un vêtement qui nous plait :

If I find something that fits, I buy it because there is so little that fits. I don't like patterns. I don't like appliqué. Fat-girl clothes designers never got this memo. I am angry that the fashion industry is completely unwilling to design for a more diverse range of human bodies. In my teens and early twenties, I often went clothes shopping with my mother, and I could see her humiliation and frustration. Sometimes she told me, « I hope it is the last time we have to shop here » and I murmured my agreement. I harbored the same hope. I also knew it wouldn't be I harbored no small amount of frustration, or anger, for my inability to be a good daughter, for one more thing I couldn't have the simple pleasure of having fun while shopping with my mother. (Gay, 2107, p. 180)

Même lorsque que le corps gros n'est pas mis en scène, de façon directe par les mesures (poids, IMC) ou encore de façon indirecte par la description des vêtements, on ne cesse de souligner le gouffre qui le sépare du corps mince. En effet, on a tôt fait de remarquer l'usage de superlatifs et d'un langage hyperbolique (« beaucoup », « trop », « exclamé », « intriguée », « inatteignable », etc.); tout un vocabulaire de l'excès et du débordement s'établit lorsqu'il est question de poids, surtout de la prise de poids. Émile, le protagoniste mis en scène par Patrick Isabelle dans *La danse des obèses*, rapporte, quant à lui, que, selon sa mère, il n'a fait qu'« élargir beaucoup trop » (Isabelle, 2014, p. 7). L'excédent est rarement accompagné d'une mesure précise, et ce, pour deux raisons. D'abord, toute prise de poids étant considérée comme

¹³³ Le terme « gros » ou « fat » demeure, selon cette rhétorique, un terme négatif et non simplement un terme descriptif neutre.

excessive, le nombre de livres prises ou de centimètres ajoutés au tour de taille n'importent peu. Il faudrait s'en débarrasser et non le documenter. Ensuite, la mesure exacte est rarement connue puisque le gain est remarqué uniquement par le regard, comme le font remarquer les extraits tirés de Bertrand (2016)¹³⁴ et d'Isabelle (2014). Cette transformation, puisqu'elle souligne l'écart avec la norme, ou encore les efforts mis en œuvre pour la réintégrer, devient souvent centrale à la trame narrative qui entoure la représentation du corps gros, surtout dans les fictions jeunesse et YA ou les fictions grand public (Spechler, Awad, Cabot). Même si ces personnages ne traversent pas toujours une transformation physique, un changement moral s'opère selon la tradition des *bildungsroman*. La trame narrative du roman permet un passage, une métamorphose qui transparait dans la façon dont sont perçus les protagonistes, tant par leurs pairs qu'à leurs propres yeux, prouvant que ces corps mis de l'avant tentent davantage de souligner des insécurités personnelles et la peur de ne pas être accepté·e·s par les autres qu'une prise en charge du corps gros comme un corps à traiter par le discours médical. Le changement de corpulence des personnages, si minime soit-il¹³⁵, sert à alimenter la tension dramatique. Le motif est tellement fréquent qu'il modifie l'horizon d'attente qui entoure la mise en récit de ces *embodiements*, ce que Gay travaille à déconstruire en introduisant son récit de la sorte : « There will be no picture of a thin version of me, my slender body emblazoned across this book's cover, with me standing in one leg of my former, fatter self's jeans. » (2017, p. 4) Cette citation souligne aussi une différence majeure dans la représentation de la perte et de la prise de poids. Si on évite de mesurer le gain de poids, on célèbre chaque perte de poids en prenant bien soin de la quantifier. L'énorme pantalon convoqué par Roxane Gay qui recrée cette image répandue – qu'on pense à Jared de Subway, aux participant·e·s à l'émission *The Biggest Loser* (2004 -) ou aux publicités de divers régimes ou d'appareils de mise en forme – agit comme mesure du progrès accompli. Chaque livre ou kilo perdu se doit d'être souligné. Dans la représentation textuelle, cet effort se traduit par une tendance à mettre de l'avant les mesures plutôt exactes

¹³⁴ Cité plus haut : « Eh bien, dis donc, ma chérie, s'est-elle exclamée faussement légère et désinvolte, on dirait que tu as pris quelques kilos ». (Bertrand, 2016, p. 21)

¹³⁵ Nous le verrons, dans la majorité des fictions jeunesse étudiées, les protagonistes ne sont plus gros·ses, ou plutôt ne se sentent plus gros·ses, à la fin des récits même s'ielles n'ont pas entrepris de transformation physique.

des prises ou des pertes de poids¹³⁶. Chacune de ces prises de poids, en plus de souligner la distance avec le corps normal, est perçue, comme l'est l'état du corps gros, comme un dysfonctionnement, une entrave au bon fonctionnement. Cette connotation est perceptible, tant par la prise en charge du discours médical que par l'impression d'échec qui est associée, au fil des représentations, à la grosseur.

4.4 Grosseur et dysfonctionnement : un corps invalidé et médicalisé

Lorsqu'il est relevé, le poids d'une personne grosse devient, d'emblée, une information publique qui tombe sous la gouvernance de l'institution médicale. Considérant le pouvoir que l'imaginaire médical s'approprie sur les corps gros, il n'est pas étonnant que le vocabulaire et les mesures qui y sont associés soient déjà chargés de connotations négatives. En témoigne cet extrait de *Hunger* où un médecin blâme l'échec d'une opération sur le poids du patient décédé :

He assured us he had done over three thousand [bariatric] operations, lost only one patient – an 850 pounds man, he said, his voice dropping to an apologetic whisper, as if the shame of that man's body could not be spoken with the full force of his voice. Then, the doctor told us the price of happiness – \$25,000, minus a \$270 discount for the orientation fee once a deposit for the procedure was made. And I remembered the result of being weighed and measured and judged, the unfathomable number : 577 pounds. I thought I had known shame in my life, but that night, I truly knew shame. I did not know if I would ever find my way past that shame and toward a place where I could face my body, accept my body, change my body. (Gay, 2017, p. 9)

Ainsi, le poids de l'homme est rapidement convoqué pour excuser l'opération qui a mené à sa mort, mais n'est pas prononcé sans honte. Le nombre semble en effet si extrême qu'il devient tabou. Le poids de la protagoniste est également source de honte, laquelle est directement liée au fait d'être *mesurée et jugée* par le médecin qui devient un symbole de toute l'institution, voire de la société. Pour l'institution médicale, le (sur)poids agit comme un dysfonctionnement et on observe la pathologisation des corps gros sous l'étiquette de l'« obésité ». Par contre, comme aucune expertise n'est nécessaire pour distinguer un corps gros d'un corps mince, ce jugement « médical » s'étend rapidement au-delà de son champ d'action. Comme le souligne la blogueuse et autrice Marilyn Wann, l'« obésité » repose sur

¹³⁶ Même dans le texte de Gay, les pertes de poids sont mesurées bien plus fréquemment que les gains : « I lost weight – forty pounds, maybe more. » (Gay, 2017, p. 66)

une question d'apparence : « a diagnosis based on a quick visual assessment¹³⁷ of the patient. (phrenological and bariatric diagnosis alike can be made based only on a photograph or a relatively accurate drawing of the patient.) » (Wann, 1998, p. 75-76) L'acception médicale du terme « obésité » est rapidement remplacée par une acception culturelle : malgré que ce soit, en théorie, l'IMC qui soit employé pour distinguer le corps *normal* de celui qui est *obèse*, c'est par le regard que s'effectue, en pratique, le diagnostic, et ce, qu'il provienne de professionnel-le-s du milieu de la santé ou d'inconnu-e-s qui s'attribuent une autorité sur les corps gros. Ces individus reçoivent, dans le monde anglophone, le surnom de « sidewalk doctor » (docteur-e-s de trottoir). Dans une telle société, toustes ont la liberté de *diagnostiquer* l'*obésité* et, par conséquent, de juger de la valeur d'un individu selon sa grosseur ou sa silhouette. Comme l'écrit Gay : « People see bodies like mine and make their assumptions. They think they know the why of my body. They do not. » (2017, p. 5) Comme le corps gros est atypique, on considère qu'il doit y avoir une explication pour son état, la même explication pourrait s'appliquer à tous les corps gros. Gay exprime ici cette tendance que nous avons à voir tous les corps gros comme une erreur qu'il faudrait justifier ou rectifier.

C'est pour cette raison que les récits de pertes de poids pullulent. Ce que Mona Awad, Diana Spechler, Meg Cabot, Dominique Bertrand et d'autres mettent en scène, en appuyant la trame narrative de leurs romans sur l'idée d'une métamorphose, ce sont des personnes (adultes) qui sont aux prises avec des « problèmes » de poids. Par conséquent, ces romans tendent à normaliser non pas la diversité des corps, mais les difficultés rencontrées alors qu'on tente de répondre aux standards de beautés occidentaux. C'est donc dire que les textes reproduisent la croyance qu'il n'y a qu'un seul modèle de corps sain ou désirable. Le corps gros, surtout au féminin, n'apparaît qu'en tant que problème; on véhicule l'idée qu'il est normal de voir son corps comme un obstacle à la socialisation et à la réalisation. Comme l'affirme Gay, « [t]he cultural measure for obesity often seems to be anyone who appears to be larger than a size 6, or anyone whose body doesn't naturally cater to the male gaze, or anyone with cellulite on her thighs. » (2017, p. 12) Ainsi, de nombreux personnages, surtout féminins, sont présentés comme étant gros·se·s même si leurs corps semblent correspondre à la norme statistique. Le

¹³⁷ Ce qui concorde avec mon affirmation que les corps atypiques, dont le corps gros fait partie, s'expriment sur un mode spectaculaire.

dysfonctionnement de leur corps est donc créé ou du moins exacerbé par le regard social et (para)médical, mais ne semble pas inscrit à même le corps. Pour cette raison, ces personnages sont souvent intégrés, avant la fin du roman, à la norme sans transformation physique ou suite à une transformation minimale.

D'autres corps sont, au contraire, représentés comme étant intrinsèquement marqués par la dysfonction. C'est le cas, notamment, de Precious et de sa mère. Le discours entretenu par la protagoniste au sujet du corps de sa mère démontre qu'elle le perçoit comme un corps inadéquat, mais surtout en dégradation permanente : « It hard for Mama to stand up long. I look at her. She ain' circus size yet but she getting there. » (Sapphire, 1996, p. 56) La trajectoire de Mary Jones semble irréversible; son corps se dérobe tranquillement à un fonctionnement humain. D'une taille gargantuesque, Mary ne peut se tenir debout très longtemps – une des caractéristiques qui fait la différence entre l'humain et l'animal¹³⁸, s'approche de plus en plus de la bête de cirque.

De plus, prisonnière d'un corps dysfonctionnel, Mary se retire du monde. Elle est devenue trop grasse pour entrer dans la baignoire, occupe trop d'espace sur le canapé. Son corps affecte son fonctionnement, voire il la handicape, et c'est la jeune fille qui doit pallier. Mary Jones ne peut pas remplir son rôle de mère puisqu'elle n'arrive même pas à fonctionner normalement : « My muver have not left the house in, let's see – 1983, '84, '85, '86, 'n now '87. Ever since Little Mongo was born. » (Sapphire, 1996, p. 55) En plus d'être aux prises avec leurs chairs démesurées, Precious et Mary vivent au sein d'un environnement restreint. L'exiguïté de leur appartement est à prendre tant au sens littéral qu'au sens figuré. Vivant dans un contexte de pauvreté extrême, les Jones s'entassent dans un logement trop petit pour elles. On sent l'espace qui se referme sur les personnages, notamment lors de cette description des lieux donnée par Precious : « The staircase so skinny both sides of me touch part of the building when I'm goin down the stairs. » (Sapphire, 1996, p. 23) Le choix des mots est évocateur : plutôt que d'utiliser l'adjectif « *narrow* » (étroit¹³⁹) qui aurait été plus juste dans ce contexte, Precious dit « *skinny* »

¹³⁸ Comme le démontre Hurley (1996, p. 116) dans son analyse de *L'île du Dr. Moreau* en citant l'extrait suivant : « Not to go on all-Fours; that is the law. Are we not Men? » (*infra*, p. 145).

¹³⁹ L'étroitesse du logement se ressent aussi dans la trop grande proximité physique des personnages, puisque celui-ci est le théâtre de l'inceste qui amènera Precious à donner naissance à deux enfants lui venant de son père. L'inceste, sur lequel nous reviendrons, est une preuve supplémentaire de

(maigre), faisant la preuve que c'est encore la chair qui est perçue comme un dysfonctionnement et non l'environnement.

Cette inadéquation entre la taille des personnages et celle de leur environnement est relevée dans certaines de ces œuvres, une prise de conscience de leur taille démesurée, lorsqu'elle est mise à l'échelle d'un monde qui n'est pas fait pour les accommoder. Cette expérience est également mise sur papier par K. L. Going dans son roman jeunesse (YA) *Fat Kid Rules the World* : « Imagine a rabid elephant. That's me. I pound through the living room shaking mirrors and antique ornament as I go. » (2003, p. 43) Celui qu'on surnomme Big-T est surpris dans un appartement où il s'est introduit par infraction et il panique. L'ami avec qui il était l'ayant abandonné, se faufilant par l'ouverture étroite de la porte arrière, laquelle est encombrée par de nombreux objets. Lorsque Troy tente de le suivre, il comprend rapidement qu'il est prisonnier. Son ami, mince et élancé, arrive à éviter la confrontation avec son propre beau-père alors que Troy, trop large pour s'enfuir, devra faire face à cet homme violent. Un autre appartement trop petit devient une autre cage pour un corps trop gros, qu'on compare à un éléphant pour en évoquer l'amplitude. Cette fois, Going convoque plus que l'apparence et la taille de l'éléphant, elle utilise également la comparaison pour démontrer l'impact du jeune garçon sur son environnement de même que son comportement. Le jeune narrateur se dépeint alors comme un éléphant enragé ou un éléphant sauvage (« rabid ») et son passage dans le corridor ressemble à celui d'une catastrophe naturelle. Dans la représentation, cette taille excessive – unacceptable size (Going, 2003, p. 25) – est toujours perçue comme un dysfonctionnement, sauf par l'emploi de formules toutes faites et vides telles que « plus à aimer » (Bertrand, 2016, p. 22).

L'accent mis sur l'expérience de la grosseur, même si elle est connotée négativement, force le déplacement du point focal : d'un discours normatif au travers duquel on perçoit la grosseur de l'extérieur à une parole habitée et marquée par l'expérience et ce changement de perspective, nous l'avons vu, fût vital à l'établissement du champ des sciences du chaos. Il semble qu'il n'y a que dans un système déjà dysfonctionnel que la largeur et la grosseur

l'implosion de la cellule familiale. Precious est à la fois enfant et mère, aux prises avec deux parents qui ne peuvent jouer leurs rôles.

peuvent être chargées d'une connotation positive, notamment l'inceste représenté par Sapphire. Durant les viols de Precious, son père commente sa taille par le biais d'une autre comparaison. Devant les plaintes et les supplications de la petite, l'agresseur lance : « You wide as the Mississippi, don't tell me a little bit of dick hurt you heifer. » (Sapphire, 1996, p. 24) En associant le corps de l'adolescente à un cours d'eau iconique, Sapphire l'élève au-delà de l'échelle humaine, le rendant, littéralement, plus large que nature. Par cette association, Sapphire souligne aussi la liminalité du corps gros qui, trop vaste pour être humain, doit être comparé à un registre géographique¹⁴⁰.

4.5 Quand tout déborde : à la limite de l'humanité

Bien qu'il éloigne le lecteur de préoccupations purement esthétiques, l'emploi du vocabulaire relevant de la taille et du rapport à l'espace n'est pas nécessairement exempt de jugement puisqu'on rencontre bon nombre de sobriquets, la plupart par le biais de comparaisons ou de rapprochements avec de gros animaux, qui impliquent l'idée de la trop grande place occupée par les personnes grosses. Beaucoup de commentaires sur la taille sont prononcés par un tiers personnage, nous y reviendrons, mais ils sont aussi relevés par les protagonistes elleux-mêmes. C'est ainsi que l'expérience, celle de l'interaction du personnage avec son environnement, devient constituante de la définition de la grosseur et ces remarques narrées en focalisation interne traduisent, entre autres, une hyperconscience de leur milieu. Si les vêtements servent à mesurer le corps, les meubles peuvent jouer le même rôle, principalement ceux qui servent à s'asseoir et à se coucher. Des indications sur la disproportion du corps humain par rapport au mobilier se trouvent dans bon nombre des textes étudiés. Si Troy se compare à une baleine — « Huge whale of a unsplattered fat kid » (Going, 2003, p. 215), Precious commente l'apparence de sa mère en ces termes : « Mama look bad, don't have to get close to know she smell bad [...] I know she got [...] giant dress that her legs come out of like black jelly elephant legs » (Sapphire, 1996, p. 84). Cette simple description est chargée de significations diverses. D'abord, la comparaison « like black jelly elephant legs » révèle le manque de vocabulaire descriptif du corps gras et du corps noir, surtout d'un corps aux intersections de ces deux catégories. Si le rapprochement des jambes de Mary de celles

¹⁴⁰ Ou à un registre animal comme le faisait Going en décrivant Troy comme un « rabid elephant » (2003, p. 43).

d'un éléphant convoque un portrait clair de leur taille, l'introduction des qualificatifs « black » et « jelly » prouvent que la texture des corps adipeux de même que la couleur de la peau du personnage s'insèrent dans une zone d'ombre de la représentation écrite. L'image que doit convoquer l'expression ne va pas de soi, il faut la créer. De plus, l'apparence atypique de Mary de même que son odeur la rapproche de l'animalité. Cette dégradation, ce manque de contrôle, est ce qui rend les chairs effrayantes.

Liminal, le corps de Mary provoque un inconfort puisqu'il n'appartient jamais totalement à une seule catégorie. En plus de convoquer un vocabulaire animal afin de décrire le personnage, Sapphire plonge également dans un registre végétal : « Her legs which she always got cocked open seem like ugly tree logs » (Sapphire, 1996, p. 20). Insaisissable, le corps de Mary, trop gros et trop laid (« *bad* »), échappe à la représentation. Il s'étend entre les catégories et résiste à l'appréhension, il déborde de sens. On retrouve une comparaison semblable dans le texte de Lynda Dion sous la forme d'un discours rapporté : « *t'as vu la grosseur de ses mollets on dirait des billots* » (2018, p. 30). Cet autre jugement porté sur l'apparence du personnage féminin soulève l'écart qui se creuse entre un modèle féminin désirable, mince. Compte tenu cette absence de vocabulaire neutre de la grosseur, il n'est pas rare que la description du personnage gros soit médiatisée par l'insulte. Si Meg Cabot (2007) rejette le blâme sur la causeuse, trop petite¹⁴¹, et non sur la protagoniste, Sapphire, par le regard de Precious, met de l'avant la perspective inverse : « I look at Mama. Scare me to look at her. She take up half the couch, her arms seem like giant arms [...] » (Sapphire, 1996, p. 20) Ainsi, mise en relation avec le mobilier sur lequel elle est assise, le corps de la mère se charge d'ambiguïté si bien que les bras gigantesques qui sont décrits pourraient être ceux de la femme ou encore du sofa; la répétition du mot bras et la comparaison dans laquelle il est inséré nous forcent à revenir au dernier objet auquel on fait référence, c'est-à-dire ce canapé dont elle occupe plus de la moitié. De plus, le terme « giant » renvoie l'image des *freak shows*, des cabinets de curiosité et de ces endroits qui regroupent les individus liminaux. Les personnages comme ceux mis en scène par Sapphire et Dion divergent tellement de la norme qu'il leur faut puiser dans un vocabulaire inhumain [*abhuman*] pour les décrire. Ce vocabulaire qu'on leur associe leur accorde par le fait même un potentiel dévastateur qui n'est pas donné à nombre des

¹⁴¹ « The love Seat is not large enough » (Cabot, 2007, p. 67).

protagonistes étudié·e·s puisque, au contraire, la majorité des fictions présente plutôt un personnage plus près des normes corporelles.

Ce n'est pas le cas de *Grosse*, qui met de l'avant un personnage que la grosseur rend monstrueux, aux limites de l'humanité. Le texte de Dion est accompagné d'illustrations qui font office d'autoportraits. Sur l'une d'elles (voir figure 4.1) la dépeignant au milieu d'un village dévasté par une éruption volcanique, la protagoniste décrit la figure qui la représente en ces termes : « la géante est prise d'assaut par les habitants de la ville qui cherchent à escalader le monstre ils sont des dizaines à se hisser à s'accrocher à ses jambes pour ne pas dégringoler se briser la nuque être piétinés par les autres » (Dion, 2018, p. 101). La « géante », le « monstre », est ici escaladée comme une montagne ou une paroi rocheuse. Dans l'illustration qui l'accompagne, aucun volcan n'est représenté. Elle est ce volcan, ancrée dans un imaginaire inhumain.

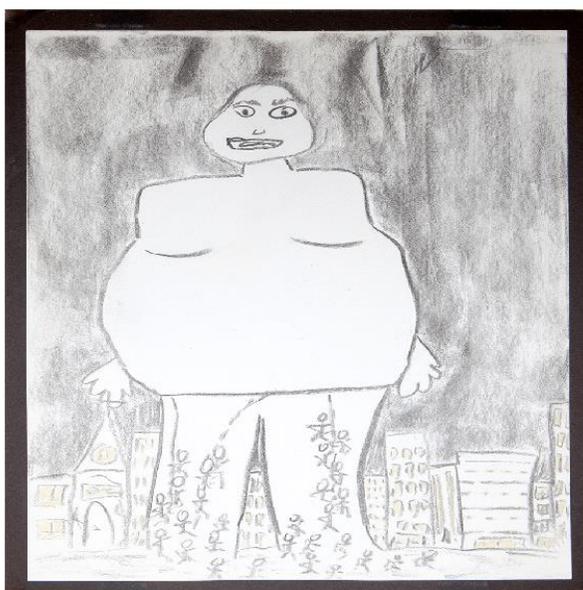


Figure 4.1 La quatrième illustration (Dion, 2018, p.100)



Figure 4.2 La troisième illustration (Dion, 2018, p. 72)

La dimension de son corps, capable de porter plusieurs dizaines de personnages *normaux*, la place aussi dans une position liminale. Son format exagéré la sépare des autres personnages et la présente en opposition avec eux, puisque jouant sur une toute autre échelle. Sur les

illustrations, la taille du corps gros écrase toute possibilité de ressemblance avec les autres figures humaines. Dans la description d'une autre illustration, son corps devient même cataclysmique :

entre les jambes de la géante une mare de sang se déverse à grands flots submergeant tout sur son passage

c'est la scène biblique du Déluge annoncé l'origine d'un nouveau monde où la beauté ne serait pas dichotomique où il n'y aurait ni noir ni blanc que des couleurs que des nuances ni haut ni bas ni ciel ni enfer ni bien ni mal un monde appréhendé à travers un mode de pensée différent sans opposition

maitre/esclave¹⁴²

homme/femme

riche/pauvre (Dion, 2018, p. 73)

Bien que Dion affirme que l'arrivée de la géante « androgyne » (2018, p. 73) provoque l'avènement d'un monde sans dichotomie, une réalité libérée des opposition binaires, ainsi représentée par cette « femme monumentale » (2018, p. 73), la protagoniste ne peut pas être considérée au même titre que les humains, ces « miniatures bonhommes allumettes affolés » (2018, p. 73), puisqu'elle est plutôt la source de la marée diluvienne qui les fait fuir. Condamnée à habiter l'entre-deux, elle ne peut être considérée comme l'une des leurs. Cette exclusion n'est pas perçue sous un jour négatif dans l'extrait de Dion, elle incarne plutôt une véritable révolution, le passage à une nouvelle ère. Toutefois, dans la majorité des romans, le regard collectif est plus souvent responsable de la mise à l'écart des protagonistes que de leur *empouvoirement*.

4.6 Lecture sociale : de l'insulte à la médicalisation

Les fictions jeunesse étudiées font davantage usage de l'insulte par l'emploi de surnoms péjoratifs pour souligner les écarts, gros ou petits, des personnages à la norme alors que ceux issus des fictions pour adultes ont tendance à exprimer leurs jugements de façon plus

¹⁴² Il semble étrange que Dion mette de l'avant la thématique de l'esclavage puisque son roman n'est pas à l'abri de préjugés racistes, notamment lorsque la protagoniste décrit les relations amoureuses et sexuelles qu'elle entretient presque exclusivement avec des hommes racisés.

nuancée, notamment par l'usage d'euphémismes : « Large. You know. She's like you. Big boned. » (Cabot, 2007, p. 137) Si l'expression n'est pas, en soi, chargée, elle participe d'une dynamique qui veut que le mot gros·se ou, en anglais, *fat* seraient des termes insultants¹⁴³ et qu'il vaudrait mieux les remplacer par des termes considérés bienveillants comme « [*h*]eavy, *large voluptuous, zaftig* [...] », bien portant·e, corpulent·e, bien en chair, rond·e, costaud·e. Par contre, prétendre à la neutralité de ces termes est illusoire puisque, comme le rappelle Wann, « you only need euphemisms if you find the truth distasteful » (1998, p. 20).

Si les auteurices optent souvent pour un vocabulaire flou qui ne les engage que très peu ou encore qui puise à l'insulte, c'est que, lorsqu'ielles préfèrent une description détaillée, on peut noter la formation d'un discours qui s'élève contre les normes corporelles au lieu de les reproduire. Le vocabulaire descriptif employé pour représenter la grosseur des personnages se divise en deux catégories : certain·e·s auteurices mettent de l'avant la taille du personnage, notamment en soulignant la relation du personnage avec l'univers qu'ielle habite alors que d'autres usent d'un vocabulaire qui renvoie l'esthétisme. L'effet de ces descriptions est double. Ces deux registres emploient un point de vue différent, ce qui influence la lecture du corps. La majorité des fictions évitent les descriptions précises de la graisse au profit d'une description sommaire de la laideur et de comparaisons dévalorisantes qui font de la grosseur et de la beauté deux concepts complètement incompatibles, comme l'illustrent les deux exemples suivants : « trop grosse et pas assez belle » (Bertrand, 2016, p. 51) et « grosse mocheté toute rousselée » (Beauvais, 2015, p. 42). Ainsi, la description de la grosseur s'intègre généralement à une liste de caractéristiques qui, selon le contexte, nuisent à la beauté¹⁴⁴, c'est-à-dire des caractéristiques jugées hors-norme. Évidemment, puisqu'il s'agit de perceptions visuelles et de signes s'exprimant sur un mode spectaculaire, les descriptions passent souvent par le regard des autres, notamment au moyen de remarques dont certaines sont intégrées au texte par le biais

¹⁴³ « Me décrire comme un gros n'est ni méchant, ni gentil. C'est une simple observation. / Toutefois, en voyant l'air peiné de la maman, on voit ce qu'elle pense des grosses personnes. C'est mal. » (Bergeron, 2016)

¹⁴⁴ La quatrième de couverture du roman *Le cœur gros* oppose d'emblée *obésité* et beauté, prouvant que le terme échappe à son acception médicale pour être investi de nombreuses significations négatives, lesquelles sont liées à l'apparence et non à la santé lorsqu'on y affirme que la protagoniste souffre d'un « corps obèse qui ne correspond pas aux canons de la beauté qu'incarnent sa mère et sa sœur ». (Bertrand, 2016)

du discours direct, entre guillemets, et adressées aux personnages en question de façon à les blesser et surtout à les invalider : « ton nez en boule de trailer et ton gras à la Louis Cyr » (Bertrand, 2016, p. 51). D'autres paroles sont rapportées par les protagonistes elleux-mêmes en discours indirect :

Pour chaque fois où une personne dit qu'on est géniales [...], il y en a une autre sur un réseau social quelque part qui s'applique à écrire qu'on est des grosses connes moches, des laiderons, [...] moches comme des culs, moches comme des truies. (Beauvais, 2015, p. 187)

Des remarques se voulant bienveillantes sont aussi prononcées en l'absence présumée du personnage concerné : « dommage hein [pour son poids], elle serait si mignonne [si elle était mince] (Bertrand, 2006, p. 121 ». Ou encore : « Especially the ones who may not be as good-looking as the others, you know what I mean? The homely ones...the chubby ones – it gives them a little boost of self-esteem. » (Cabot, 2007, p. 167) Ces remarques confortent d'ailleurs l'idée que la grosseur s'exprime et se définit à l'aide de comparaisons¹⁴⁵. Les jugements des autres personnages sur la grosseur et, par assimilation, la laideur des protagonistes sont aussi formulés au moyen de surnoms dépréciatifs tels que « Boudin » (Beauvais, 2015), « Designated Ugly Fat Friend » (Kepliger, 2011), « fatty », « blubber », « lard ass » (Going, 2003, p. 126), « Porcinette » (Bertrand, 2016). Ces sobriquets collent à la peau des personnages et leur usage se propage jusqu'à, dans plusieurs cas, venir remplacer, voire effacer, le nom et l'identité des protagonistes. Par exemple, Bianca, la protagoniste de *Designated Ugly Fat Friend* (Kepliger, 2011) acquiert le surnom de Duffy qui dérive de l'acronyme¹⁴⁶ de cette étiquette qu'on lui attribue et, par conséquent, elle perd son nom au profit d'une moquerie.

Bianca n'est pas la seule à être victime des insultes des camarades de classe, Precious y succombe également. « School I a joke : black monster, Big Bertha, Blimp B54 where are you? [...] So much pain, shame – I never feel the loneliness. » (Sapphire, 1996, p. 62), exprime la

¹⁴⁵ Ces comparaisons ne sont pas seulement indiquées par le regard extérieur, mais participent également de la socialisation des personnes grosses entre elles : « As I surveyed my surroundings, I did that thing fat people tend to do around other fat people I measured myself in relation to their size. I was bigger than five, smaller than two. At least, that is what I told myself. » (Gay, 2016, p. 8)

¹⁴⁶ DUFF (Designated Ugly Fat Friend) a été traduit en français par l'expression suivante : « dodue, utile, franchement fade » lors de la traduction du roman en 2018 et prend le sens de « faire-valoir », c'est-à-dire une fille qui rend ses amies plus belles par comparaison.

narratrice qui n'échappe encore pas à la violence lorsqu'elle retourne à la maison puisque sa mère lui réserve le même traitement que ses pairs en l'injuriant : « Fat cunt bucket¹⁴⁷ slut! Nigger pig bitch! » (Sapphire, 1996, p. 19) Toutes ces insultes relèvent de la grosseur, réelle ou perçue, des personnages, les réduisant à une *blague*, comme le souligne Precious. Nombre de ces insultes lancées aux divers·se·s protagonistes ramènent souvent les personnages dans une posture liminale puisqu'elles attaquent l'humanité des gens qu'elles visent en exhortant leurs pairs à les considérer comme des animaux (*Porcinette, pig bitch*), des monstres (*black monster*) ou des objets (*bucket, blimp, big Bertha, boudin, lard*).

La somme de ces remarques méprisantes entendues par les personnages teinte leur discours intérieur et perpétue l'association entre l'adiposité du corps et la laideur qui, désormais, se trouve à même la narration autodiégétique des romans. On ne compte plus alors le nombre de commentaires dépréciatifs lancés par les héro·ïnes à leur propre égard. Si Troy se trouve dégoûtant¹⁴⁸, Émile se dit « prisonnier de ce physique peu flatteur » (Isabelle, 2014, p. 71). Cybèle utilise plutôt les termes « physique peu avantageux » (Boulerice, 2013, p. 9), ne donnant jamais de détails sur ce qui le rend si déplaisant. Lorsque vient le temps de décrire son anatomie, Émile, contrairement à Cybèle qui met de l'avant ses insécurités plus que ses observations, n'a pas peur des détails : « Mon gros corps flasque, de ma peau ratatinée, pendante et repoussante » (Isabelle, 2014, p. 65). On remarque cependant que, s'il fait d'abord part de ses observations de façon neutre, la gradation des adjectifs démontre le rôle que joue le regard social sur sa vision de lui-même. L'adjectif « repoussante » suggère non seulement une apparence, mais met l'accent sur l'effet que la peau a sur les autres.

¹⁴⁷ Ariane Gibeau affirme par ailleurs : « Le mot “bucket”, que Mary lance à Precious, paraît tout particulièrement intéressant dans la mesure où il pose explicitement l'obésité dans le langage : il s'agit une fois de plus de “remplir” la jeune fille, de la gaver, de faire d'elle le réceptacle d'une immense violence qui gonfle sans arrêt. De même, les “motherfucker” et “pig out” qui apparaissent au fil des pages surchargent le texte tout en figurant un corps pénétré, saturé. Après la bouche et le sexe, les oreilles deviennent de nouveaux orifices à investir pour mieux déposséder Precious de son identité. Réitérés, les surnoms offensants marquent eux aussi une insistance : ils exigent le silence de Precious et donnent un pouvoir disproportionné à Mary. Les injures, en somme, sont plus que des attaques : elles incarnent l'excès corporel des personnages. » (2014, p. 100) Il me faut toutefois souligner que Gibeau emploie le terme « obésité » comme s'il s'agissait d'un superlatif de la « grosseur » et qu'elle ne tient pas compte de l'appartenance médicale du premier.

¹⁴⁸ « Someone as disgusting as I am. » (Going, 2003, p. 14)

Bien qu'ils varient en intensité, les adjectifs privilégiés par les protagonistes témoignent d'une intégration des critères de beauté occidentaux selon lesquels le gras est laid, ce qui est d'ailleurs explicité par Émile. Les deux termes sont utilisés comme s'ils étaient des synonymes : « La vie m'avait enlaidi, engraisé [...] plus je me gavais, plus je cultivais ma laideur. » (Isabelle 2014, p. 17) Pierre-Luc Landry affirme d'ailleurs à cet effet :

Émile est devenu gros et donc, par association, laid : « [t]u peux pas comprendre », dit-il à Jean-Marc; « [t]u sais pas c'est quoi se regarder dans le miroir et pas se reconnaître. J'ai pas toujours été comme ça, j'ai déjà été beau. Se voir se faner sans pouvoir rien y faire, c'est pire que naître laid » (145) (Boisclair, Landry et Poirier Girard, 2020, p. 318)

Dès lors, employer un vocabulaire qui ne relève pas du registre de l'esthétisme semble contrecarrer cette association entre gros·se et laid·e¹⁴⁹. Certains romans le font en mettant de l'avant un vocabulaire qui désigne la taille et le rapport à l'espace ou encore en inscrivant les personnages du côté de l'action plutôt que du côté du paraître. Et c'est là le plus important puisqu'en inscrivant le personnage dans l'action, ces récits contrôlent la lecture sociale et, dans ce cas particulier, mettent en échec l'imaginaire qui cimente l'association entre passivité et grosseur. C'est ce que fait, entre autres, le roman de Patrick Isabelle, lorsque le protagoniste confronte l'image qu'un des personnages, Jean-Marc, se fait de lui :

Tu me trouves beau, mais tu vois rien. Tu le vois pas toi, les efforts que ça me coûte juste pour attacher mes souliers. La honte de ne pas être capable de m'asseoir dans une chaise, parce que je rentre juste pas dedans. Comment un moment donné t'es même pus capable de te torcher, parce que ton ventre est rendu tellement énorme que tu te rends même plus. (Isabelle, 2014, p. 145)

¹⁴⁹ La décentralisation du regard par une perspective queer permet de contrecarrer l'association entre la laideur et la grosseur, comme l'affirme Landry : « Le désir de Jean-Marc échappe au stéréotype associant grosseur et laideur : “La plupart des gens, devant un gros, ne voient que sa corpulence, sa chair grasse et opulente, les contours de son ventre, le gras de son cou, la protubérance de son menton... Jean-Marc Hudson [...] n'était pas comme les autres. Il me regardait comme si je pesais cent livres, comme si j'étais le plus beau garçon de la cour d'école” (54). Ainsi, l'attitude de Jean-Marc permet enfin au corps gras de s'extraire de l'équation “gros = laid” et d'être désiré/désirable. Ce désir ne plait pas toujours à Émile, puisqu'il s'accompagne de malaise et de perniciosité; néanmoins, cette attitude de Jean-Marc à son égard rend Émile beau : “j'arrivais à oublier la honte en sa présence. Son admiration était trop grande, trop belle. Avec lui, j'étais beau. J'étais quelqu'un ” (154) : Et je me laissais aimer. Je me laissais désirer. Je me laissais, pour un instant encore, être muse” (205). » (Boisclair, Landry et Poirier Girard, 2020, p. 317)

En changeant complètement de sujet, en forçant la transition de la notion d'esthétisme à celle de l'expérience, Isabelle pousse le lecteur à considérer un autre point de vue, inédit, et une réalité inconnue de ceux qui n'ont jamais vécu dans un corps gros. D'ailleurs, en affirmant, « tu vois rien. Tu le vois pas toi [...] », Émile réitère le fait que la grosseur ou l'obésité n'est pas qu'une question d'apparence malgré qu'elle soit souvent fixée du côté du spectaculaire.

En plus d'être fréquemment associée à la laideur et exclue des standards de beautés, la grande taille du corps gros, et par extension celle de la personne, peut aussi avoir un autre effet sur autrui et être lu comme un gage de coriacité. Ainsi, l'affirme Roxane Gay, « I have presence, I am told. I take up space. » (2017, p. 13) Gay étant, selon sa propre admission, dans une position privilégiée, la place qu'elle occupe se charge d'une signification positive. Déjà elle n'est pas excessive, on ne lui dit pas qu'elle prend trop d'espace, mais simplement qu'elle commande l'attention, qu'elle peut dominer un lieu par sa simple présence. Il en résulte que le corps gros peut être perçu comme étant indestructible ou encore insensible.

Dans le cas de *Precious*, sa taille n'entraîne pas cette perception positive. Au contraire, elle semble plutôt punie; puisqu'elle s'accorde le droit de briser le contrat social qui régit la norme corporelle, il devient plus facile de lui manquer de respect. Son corps démesuré soustrait le-a personnage gros·se à un traitement digne et justifie la violence et l'abus. Le père de *Precious* cite directement sa largeur pour justifier ses agressions sexuelles, rejetant la possibilité que celle-ci puisse en souffrir. Roxane Gay soulève une expérience qui conforte cette idée du corps gros comme quelque chose qu'on peut ou même qu'on doit attaquer : « Lovers were often rough with me as if it was the only way they could understand touching a body as fat as mine. » (2017, p. 242) La taille ostentatoire devient un mode d'emploi, lequel ne semble pas appeler à la délicatesse. Puisqu'on considère la grosseur comme un défaut et la personne grosse comme quelqu'un qui manque de contrôle ou de soin dans sa relation avec son corps, on accepte qu'il soit la cible d'attaque par d'autres.

Le volume de ces protagonistes gargantuesques n'est pas seulement perceptible, ou lisible, en surface. La grosseur de *Precious* fait aussi d'elle, de l'intérieur de son corps, quelque chose de spacieux, de vaste. Ce creux, symbolique du grotesque, se dévoile d'abord sous les contours d'un vide à combler qui s'exprime par une faim sans limite, j'y reviendrai. Dans le

cas de Precious, il prend aussi un autre sens : cet espace intérieur démesuré devient également un espace à occuper pour son père ou du moins, une autre excuse pour justifier ses agressions. La première violence a lieu alors que les parents de Precious sont au milieu d'une relation sexuelle et on perçoit, dans la description que fait Mary de ce premier viol incestueux subi par Precious, l'idée d'un corps déviant : « Then he git off me, take off her Pampers and try to stick his thing in Precious. You know what trip me out is it almost can go in Precious! I think she some kinda freak baby then. » (Sapphire, 1996, p. 135-136) Ce qui surprend Mary Jones, ce n'est pas l'acte de son conjoint, mais plutôt l'anatomie de sa fille âgée à peine de quelques mois. L'espace disponible dans le vagin de son bébé est ce qui devient, selon elle, digne du qualificatif « freak » et non les agressions qu'elle continuera de subir toute sa vie. Enfin, Mary va jusqu'à accuser Precious de lui avoir volé son conjoint puisque celui-ci préfère violer sa fille plutôt que d'avoir une relation sexuelle avec elle. Le corps de Precious, dans son envergure, devient trop confortable, trop invitant.

Des années plus tard, son père soulève aussi l'amplitude des organes génitaux de sa fille : « Orgasm in me, his bodyshaking, grab me, call me Fat Mama, Big Hole! » (Sapphire, 1996, p. 111) Au moment où il remplit le ventre de sa fille de son sperme, il l'appelle « Fat Mama » et « Big Hole ». « Fat Mama » est aussi le surnom par lequel l'interpellent les hommes et les garçons dans la rue. Il est donc représentation d'un certain esprit de séduction ou plutôt un esprit de conquête. Le sobriquet prend aussi un autre sens dans le cadre de cette interaction précise puisqu'elle deviendra deux fois mère à la suite des agressions de son père. Avec ces grossesses, Jones a réussi à remplir cette cavité qu'est le ventre de Precious, un ventre trop gros pour être vide, trop énorme pour ne pas tomber sous la gouverne d'un homme, d'un père, d'un maître.

Si l'obésité est vue et lue, dans nos sociétés occidentales, sous un jour négatif, c'est qu'elle agit en tant que preuve visuelle, spectaculaire, d'une faute morale : un manque de contrôle qu'on associe, entre autres, à l'immaturité. Les jours de gloire de la théorie du criminel-né de Lombroso ou encore ceux de l'application de la physiognomonie et de la phrénologie sont bien révolus, mais il ne faut pas croire pour autant que nos sociétés ont cessé d'associer les caractéristiques visibles des individus marginalisés à d'autres traits indésirables qui sont, eux, invisibles. Marzano souligne d'ailleurs, nous l'avons vu au chapitre I, comment l'état du corps

devient un baromètre de la volonté de l'individu. Ce retour du dualisme entre corps et esprit cause une association entre les failles morales d'un individu et son corps atypique, qui en devient un symptôme physique :

The sheer fleshly appearance of size of the fat body is thus itself a symbol that is read in various ways by those who view this body and those who inhabit it. Fat bodies take up more space than other bodies : they draw attention – the gaze of others – by virtue of their size. This gaze is often judgemental and moralizing in its interpretation of the flesh it surveys. The constant association of fatness with disease and ill health results in the fat body bearing the negative meanings of illness. Illness and disease have long carried the symbolic meanings of loss of control, disorder and chaos and threatened rationality (Lupton 2012). (Lupton, 2013, p. 50)

Ce constat semble s'étendre au-delà du corps lui-même pour s'appliquer également à ce qu'il ingère. Ce jugement passe principalement par le rapport à la nourriture sous le motif de l'appétit, de la faim. Comme le souligne Elspeth Probyn, la faim est le lieu de croisement constant des désirs et besoins personnels avec la dynamique des identités globales (2000, p. 13). Sous une économie capitaliste, les publicistes ont su utiliser la faim pour transformer les humains en consommateurs, modifiant *de facto* leur rapport au monde, à la nourriture et aux autres. Dans un monde (occidental) où la nourriture est perçue comme un plaisir hédoniste, où des mots-clics comme #foodporn comptent plus de 200 millions de publications, nous sommes encouragé·e·s à consommer et à apprécier des plats décadents, mais sans grossir. Ainsi, on permet aux gens qui savent maintenir un poids *normal* de se laisser aller dans leur rapport à la nourriture, mais on exige des individus avec un *surpoids* qu'ils ne perdent pas le contrôle. Le traitement accordé aux corps qui mangent n'est pas le même selon la taille de ceux-ci, selon qu'on juge qu'elles mangent trop, trop peu ou juste assez.

Même si tous les corps mangent, leur forme influence la façon dont ce geste est perçu au sein d'une collectivité. Activité banale et récurrente, l'alimentation peut passer complètement inaperçue si le corps qui se nourrit se conforme à la norme. Par contre, lorsqu'une personne grosse ose manger en public, le geste devient rapidement excessif surtout si elle apprécie sa nourriture. Ce double traitement est parfaitement illustré dans les romans à l'étude, notamment lors d'une scène durant laquelle Lizzie (Awad, 2013) dine avec une collègue de travail qu'elle surnomme « The girl I hate ». Ce surnom révèle sans grande nuance l'animosité que Lizzie

entretient envers sa collègue qui arrive à performer la norme et les standards de beauté alors qu'elle-même échoue à le faire :

There's her groaning and there's her stick legs and there's her aggressively jutting clavicles. There's the Cookie Monster impression she does after she describes food she loves (*Om-Nom-Nom!*) There's how the largeness of the scone seems only to emphasize her impossible smallness. Mainly, there's the fact that she exists at all. (Awad, 2013, p. 70)

L'attitude de cette collègue dont la minceur additionnée au plaisir épicurien qu'elle prend à manger représente un idéal que Lizzie sait ne jamais pouvoir atteindre. Le laisser-aller éprouvé par sa collègue lors de la consommation de nourriture est encouragé, mais Lizzie sait bien qu'il n'en sera pas ainsi pour elle à cause de sa grosseur. Ainsi, le même événement, celui de consommer un dessert, change complètement de signification lorsque c'est Lizzie qui l'accomplit. Du plaisir, on passe à la tristesse, à la honte. De plus, la phrase démontre que Lizzie elle-même intègre des stratégies pour éviter d'attirer sur elle plus d'humiliation en s'interdisant certains aliments, du moins en public, pas pour elle, mais pour éviter de projeter une certaine image. Celle qui travaille dans un établissement de restauration rapide et sa meilleure amie, plus grosse qu'elle, partagent une même philosophie : « we agree that a fat girl with a doughnut is too sad a thing » (Awad, 2013, p. 43-44). Afin d'éviter de déplaire, de provoquer une lecture négative, les deux femmes grosses surveillent leurs comportements et restent sur leurs gardes afin de ne pas se faire prendre à tort, sachant très bien que la perception sociale de leur corps teinte la majorité de leurs actions. *Skinny* (Spechler, 2011) présente également un personnage qui, par sa minceur, est autorisé à manger pour son plaisir des aliments considérés mauvais pour lui : l'entraîneur du camp de perte de poids, Bennet. Contrairement à Lizzie, Gray n'entretient aucune haine envers Bennet, même qu'elle est immédiatement charmée par le jeune homme. Ainsi, l'appétit de Gray, qui était sans limite depuis la mort de son père, disparaît lorsqu'elle rencontre le jeune entraîneur et est remplacé par la luxure. Dans ces deux romans comme dans nombre de textes étudiés, l'appétit et la sexualité se font échos et ne sont jamais bien loin l'un de l'autre.

Les corps typiques, eux, n'ont pas besoin d'explications pour exister, ni pour manger. Cependant, quand le corps gros occupe l'espace public, on doit constamment le justifier, lui donner la permission de performer des actions du quotidien. La pression de se savoir observée

et de sentir toutes ses actions analysées modifie le rapport de la personne grosse à la nourriture, comme l'affirme Gay: « food is not something I can enjoy around most people. To be seen while eating feels like being on trial. » (Gay, 2017, p. 232) Les corps gros qui mangent sont sous surveillance; leur amplitude agissant comme une preuve d'un comportement amoral, soit l'hyperphagie. En effet, comme le corps gros est excessif, on assume souvent que la quantité de nourriture ingérée par l'individu l'est également. C'est donc dire que certaines caractéristiques du corps modifient le regard porté sur lui ainsi que la valeur sociale qu'on accorde à un individu :

By virtue of the sociocultural meanings that are attached to these bodily features, various assumptions are made about the self which are inextricably part of that body (Grosz, 1995). Many of these assumptions adhere to dominant binary oppositions, such as male/female, white/black, civilized/wild, contained/grotesque, normal/pathological and healthy/sick. The body thus confesses what are believed to be « truths » about the inner self within this body. (Lupton, 2013, p. 49-50)

Les corps atypiques se trouvant du *mauvais* côté du système binaire qui les oppose aux corps typiques, ils deviennent des corps qu'on régule. Comme l'exprime Gay en affirmant que des étrangers pensent connaître les raisons de sa grosseur (*infra*, p. 199), le regard collectif posé sur le corps gros, voire sur la majorité des corps atypiques, prévaut souvent sur l'expérience de l'individu et apparaît comme une vérité inébranlable.

4.7 La chair-spectacle : cachez ce gras que je ne saurais voir

Comme d'autres auteures qui mettent en scène le corps gros, Gay le décrit tour à tour comme étant l'objet de tous les regards et la source de son invisibilité¹⁵⁰. Après une perte de poids, Gay retourne au pensionnat pour découvrir que ses camarades, qui l'avaient toujours connue grosse, ne posaient plus sur elle le même regard :

I went back to school, and my classmates admired my new body, offered me compliments, wanted to hang out with me. That was the first time I realized that weight loss, thinness really, was social currency. Amidst this attention, I was losing my newfound invisibility, and it terrified me. I was scared of so much as a teenager. (Gay, 2017, p. 67)

¹⁵⁰ Cette idée est également mise de l'avant par Labrosse (2010).

Son entrée dans la norme lui vaut d'être considérée comme une amie ou petite amie potentielle, comme quelqu'un avec qui on peut entrer en relation productive, ce qui n'était pas envisageable lorsqu'elle était grosse. Sa perte de poids lui permet d'accéder au *bon* côté du système binaire. Comme l'indique Guillaume le Blanc, le regard social fonctionne selon « une économie du visible et de l'invisible qui suscite des formes autorisées de perception et en rejette d'autres » (le Blanc, 2009, p. 14). Ainsi, maintenant qu'elle se conforme, elle peut prendre part aux activités *normales* des adolescent·e·s et cette inclusion la terrifie. Gay choisit, selon son propre aveu, de manger pour échapper à ce type de regard et s'exclure de l'économie des corps typiques, désirables. Pourtant, le corps gros n'est jamais vraiment invisible puisque sur lui se lit tout ce qui participe de sa différence, de son dysfonctionnement : « My shirt gets damp and sweat stains begin seeping through the fabric. I feel like people are staring at me sweating and judging me for having unruly body that perspires so wantonly, that dares to reveal the costs of its exertion. » (Gay, 2017, p. 18) Quand il démontre son échec à suivre les normes du vivre ensemble, quand il n'arrive pas à camoufler ses fonctions biologiques, le corps gros devient hypervisible. La sueur et les blessures¹⁵¹ deviennent des preuves observables qu'il échappe au dictat de productivité.

Dion met elle aussi en lumière le rapport trouble qu'entretient le corps gros face au regard social lorsqu'elle écrit : « inaperçue ma burka de chair dérange elle est la marque ostensible de la démesure de la perte de contrôle » (2018, p. 33). L'expression¹⁵² qu'elle pille à Arcan ne prend tout son sens que lorsqu'on la considère dans la phrase qui la contient. De fait, la comparaison entre sa chair et le voile intégral qui soustrait les femmes musulmanes au regard souligne l'invisibilité du corps gros qui, par sa différence, arrive à se dérober de la norme sociale. Ce sentiment est évidemment confirmé par l'adjectif « inaperçue » qui pourrait qualifier tant la femme entière qu'uniquement cette « burka de chair ». Cependant, la suite de la phrase vient bousculer la signification et suggérer plutôt une hypervisibilité alors que l'autrice avance que le corps « dérange » et qu'il devient une « marque ostensible ». La

¹⁵¹ « When you're fat, one of your biggest fear is falling while you're alone and needing to call EMTs. It's a fear I have nurtured over the years, and when I broke my ankle that fear finally came true. » (Gay, 2017, p. 276)

¹⁵² On pourrait par ailleurs qualifier la métaphore, qu'elle soit mise de l'avant par Arcan ou par Dion, d'appropriation culturelle.

cohabitation de ces deux métaphores contraires au sein d'une même phrase rappelle les propos de Gay¹⁵³ et travaille à préserver l'ambiguïté du corps gros qui ne saurait appartenir totalement qu'à un seul registre. La grosseur s'inscrit sur une ligne de tension, laquelle charge les corps d'une double signification. Les exemples d'extraits qui prouvent cette double appartenance sont nombreux. Par exemple, Dion écrit : « La grosse blesse le regard elle doit éviter d'être vue se faire discrète » (2018, p. 39). L'invisibilité devient à la fois le devoir impossible du corps gros et une prison de laquelle il ne peut s'échapper : « je suis invisible les gars ne s'intéressent pas à moi mais ça ne m'empêche pas de fabuler sitôt que je crois percevoir le moindre signe un regard une allusion une gentillesse » (Dion, 2018, p. 78).

L'image qui illustre le mieux ce rapport paradoxal au fait de se rendre in/visible est sans doute la comparaison que la protagoniste de *Grosse* tisse entre son corps et celui d'un arbre. Si Precious rapprochait déjà les jambes de sa mère à des troncs d'arbres à cause de leur volume, la métaphore filée par Dion traite directement de ce qui est projeté à la surface de cette chair adipeuse :

Un arbre oui / un arbre sans complexe / ma solidité c'est mon tour de taille je suis pleine débordante généreuse accueillante / j'aime quand on me touche même si on ne peut pas m'enserrer m'entourer complètement / mes racines ont la même dimension que certaines de mes branches on dirait des bras musculeux qui fouillent la terre pour prendre appui en profondeur / c'est là que se trouve la partie immergée de l'arbre celle qu'on ne voit pas l'arbre ne montre pas tout sa nature est indestructible (2018, p. 145).

Ici, le corps, comme l'arbre, est plein, solide, de même qu'il recèle en lui une grande part d'invisible, comme une force cachée qu'il puise de cet ancrage au sol. La métaphore souligne ainsi la tension entre l'intérieur et l'extérieur qui est centrale tant au corps grotesque (*infra*, p. 130) qu'aux corps atypiques (*infra*, p. 177). Lynda Dion met également de l'avant l'idée du corps gros comme quelque chose à remplir, ce besoin se manifestant par une faim incessante :

le problème c'est que je n'ai pas de fond c'est ma mère qui le dit je me dépêche de me servir la première je ne goute pas je suis obsédée j'attends que tout le monde ait terminé pour demander si je peux en prendre encore engloutir vite fait les restants / je ne serai jamais Barbie je le sais déjà je suis grosse de l'intérieur / les autres c'est

¹⁵³ « I am highly visible, but I am regularly treated like I am invisible. My body receives no respect or consideration or care in public spaces. My body is treated like a public space. » (Gay, 2017, p. 208)

ce qu'ils voient lorsqu'ils me regardent de proche ou de loin / je ne cadre pas dans la photo (2018, p. 28-29).

Ce corps sans fond demande à être rempli. Or, la tâche est impossible. On remarque également cette ambivalence entre l'intérieur et l'extérieur du corps lorsque la protagoniste affirme qu'elle est « grosse de l'intérieur », se comparant à Barbie, laquelle représente l'image plastique, fabriquée et inaccessible que véhicule la norme corporelle. Elle affirme que cette grosseur intérieure est cependant visible, que tout le monde peut la voir. À la fois interne et externe, invisible et spectaculaire, la grosseur affecte la mise en image du personnage comme le regard porté sur elle. Cette image d'une carcasse vide, sans fond, est souvent accompagnée de son contraire, soit celle d'un corps trop plein qu'on doit purger, prouvant encore une fois l'ambiguïté de la figure : « me vider de ma chair faire sortir le pus me trancher la peau du ventre trouver une manière d'en finir » (Dion, 2018, p. 15). Sous sa plume, la grosseur intérieure devient purulente, une substance que la protagoniste voudrait expulser en se mutilant.

Ainsi, on comprend l'importance du regard ainsi que de l'ambiguïté entre l'intériorisation et l'extériorisation de l'atypie dans la définition de la grosseur. Je le rappelle, le diagnostic d'obésité se base principalement sur une observation visuelle et sur la certitude que l'apparence (externe) donne une indication sur la santé (interne) d'un individu. À travers le corpus analysé, on remarque que, même lorsque le discours n'est pas médiatisé par le point de vue d'un autre personnage et que la description est rapportée en focalisation interne, celle-ci passe souvent par un dispositif visuel tel que la photographie (« je ne cadre pas dans la photo » [Dion, 2018, p. 29]), la télévision ou le miroir. Ce faisant, le regard social s'additionne au regard que les personnages portent sur elleux-mêmes, le chargeant des connotations négatives associées au gras : « Pour la première fois, je n'ai pas le choix de prendre la mesure exacte de mes dégoutants débordements dans la glace. » (Bertrand, 2016, p. 37). Il arrive souvent, suivant ce mécanisme, que la perception visuelle médiatisée par un appareil ou un outil transforme l'image qu'avaient d'elleux-mêmes les protagonistes : « I searched my reflection with new eyes, with new knowledge. Uncontrollably wavy auburn hair. A long nose. Big things. Small boobs. Yep. Definitely Duff [Designated Ugly Fat Friend] material. How have I not known? » (Keplinger, 2011, p. 12). On retrouve également cette mise en abîme de l'image chez Roxanne Gay lorsqu'elle raconte la séance de photographie qui accompagne un article portant sur la sortie de *Bad Feminist* dans le *New York Times*. Devant la caméra, elle formule cette pensée

terrifiante : « then my truth, my fatness, is amplified. » (2017, p. 312) L'emploi de tels dispositifs exhibe l'aspect spectaculaire de la grosseur et force le personnage à se percevoir tel qu'il est mis en relation avec une collectivité, à appréhender son corps de l'extérieur, comme s'il lui était étranger.

Le regard est par ailleurs un des éléments qui marquent le plus l'expérience de la grosseur. Un renversement qui se produit dans certains des romans permet de mesurer l'emprise que peut avoir sur le protagoniste tous ces discours – insultes et surnoms péjoratifs (*infra*, p. 207) – qui tentent d'écrire son corps, au sens de Certeau, en projetant sur lui des dimensions qui ne lui correspondent pas. Le regard participe à la construction du corps social des protagonistes, comme l'exprime si bien cet extrait de *Fat Kid Rules the World*, roman pour adolescent·e·s américain : « I feel my body growing larger as they stare. » (Going, 2003, p. 47) Tous ces yeux sur lui amplifient les proportions du corps. Bien entendu, le rapport à l'environnement devient également partie prenante de l'expérience de la grosseur. Le regard entraîne une impression de prendre trop d'espace tel que le démontre cette prise de parole d'Émile (*La danse des obèses*) :

Je détonnais. Je détestais cela. Au moins, j'avais de la place pour bouger. [...] je passais à peine entre les tables. Je devais m'entrechoquer sur les gens pour me rendre à ma toute petite place. [...] J'avais passé le repas complet à retenir mon souffle, la graisse de mon ventre à moitié sur la table et à moitié en dessous [...]. (Isabelle, 2014, p. 87)

Ce sentiment qu'Isabelle exprime par le verbe « détonner » est commun à plusieurs protagonistes; Going emploie l'expression « *to fit in* » (2003, p. 17) pour créer un effet de lecture similaire dans plusieurs passages du roman. Cependant, l'expression anglophone traduit mieux ce double sentiment qui habite les personnages gros·se·s, soit celui d'être à la fois différent·e·s et coincé·e·s dans un espace trop petit pour elleux. Cependant, même si c'est le regard qui impose la grosseur – qui la crée ni plus ni moins puisqu'elle passe tant par des dispositifs visuels que par une comparaison –, le fait que celle-ci se manifeste en premier lieu sur un mode spectaculaire la rend difficile à circonscrire. De la même façon, *Hunger* met en scène cette difficulté d'associer un poids particulier avec la grosseur, posant la question de ses limites : « I do not weigh 577 pounds now. I am still very fat, but I weigh about 150 pounds

less than that. » (Gay, 2017, p. 12) Même après un allègement considérable, le qualificatif « *fat* » continue de lui seoir, suggérant qu'il recueille sous son empire des corporéités diverses.

Il n'est pas étonnant que, lorsque donnée en focalisation externe, c'est-à-dire à travers le regard d'un autre personnage, la mesure de poids s'accompagne souvent d'un jugement, et ce, même si elle ne s'exprime pas par un nombre précis. Par exemple, la mère de la protagoniste du récit *Le cœur gros* lui dit : « Eh bien, dis donc, ma chérie, s'est-elle exclamée faussement légère et désinvolte, on dirait que tu as pris quelques kilos ». (Bertrand, 2016, p. 21) Si un kilo est une mesure claire et objective, qui n'est pas sujette à l'interprétation, l'estimation est ici donnée suite à un simple regard qui semble confondre l'aspect spatial de la grosseur, qui résulte de la perception, et celui empiriquement mesurable de la lourdeur. Laideur, lourdeur et grosseur deviennent alors question d'imaginaire et leurs significations sont aussi approximatives que le regard qui les sous-tend.

Ce faisant, la grosseur devient une question d'impression et, surtout, de comparaison. Dans *Push*, la taille de Mama effraie Precious d'abord puisqu'elle représente un avenir possible pour la jeune fille et ensuite parce que Mary devient la preuve visuelle des états liminal et dysfonctionnel du corps de Precious. C'est dans cette perspective qu'elle prend soin de se dissocier du poids de sa mère [« Mama fat black, if I weigh two hundred she weigh three. » (Sapphire, 1996, p. 29)]. Évidemment, l'espace occupé par les protagonistes gros·se·s participe de la représentation de la grosseur sur un mode spectaculaire et soulève la question de la visibilité du corps gras. Le roman *Grosse* de Lynda Dion est séparé en tableaux, lesquels sont associés à nombre de croquis qui représentent une géante, symbolique de la relation que la protagoniste entretient avec son corps. Comme elle l'exprime, ces dessins sont en fait des autoportraits (2018, p. 17). La position du personnage sur la page rend la notion de spatialité littérale en illustrant la relation entre le corps gros et l'espace qu'il emplit :

lentement des formes des personnages sont apparus une femme surdimensionnée au ventre proéminent une ville minuscule sous ses pieds une colline puis des hommes de tout petits hommes apeurés s'enfuyant j'ai marché dans les pas de la géante sans me retourner je l'ai suivie jusque-là (Dion, 2018, p. 16).

La dimension énorme du corps et les proportions du ventre contrastent avec la taille lilliputienne des hommes qui courent à ses pieds; la géante domine l'espace de la page, semant

la terreur au sein de la communauté représentée (*infra*, p. 138). Le corps entier, mais surtout le ventre, est vu comme un danger, un ennemi à enrayer et cette même impression peut être perçue dès la toute première phrase : « J'avais un couteau de boucherie appuyé sur le ventre quand j'ai compris qu'il fallait que je fasse quelque chose. » (Dion, 2018, p. 10) Cette entrée en matière du roman annonce le combat qui sera le centre de la trame narrative, celui qui oppose la protagoniste et son corps comme s'il lui était extérieur.

Hunger met également cette idée de l'avant, quand Gay entreprend de faire la biographie de son corps et non la sienne. Ce faisant, elle retrace les changements qu'il subit, presque malgré elle, et témoigne de sa prise de poids graduelle suite à son départ en pensionnat dans une des meilleures écoles états-uniennes pour le secondaire. Ainsi, écrit-elle « When I went home for that first Thanksgiving holiday, my parents were shocked, as if I were recognizable, and maybe to them, I was. » (Gay, 2017, p. 62) En effet, le regard que ses parents et ses camarades posent sur son corps prime sur sa façon de se voir elle-même. Le poids pris par la jeune femme vient remettre en question, si ce n'est son identité, au moins la conception que ses parents se font d'elle, « a good catholic girl », persona sous laquelle elle se cache. La prise de poids devient la confirmation d'une faute commise, d'une perte de contrôle. À partir de ce moment et pour toute sa vie adulte, ceux-ci lui proposeront plusieurs solutions pour régler son « problem », soit son corps. Il deviendra alors le lieu d'une performance : « At home for breaks, I made a show of dieting and continued eating everything I really wanted to eat, in secret. [...] Of course I lost weight – forty pounds, maybe more. My parents were pleased that I had gotten my body under control. » (Gay, 2017, p. 66) Cette performance se manifeste par une apparente suppression de l'appétit alors qu'elle donne l'impression de suivre religieusement sa diète : manger, ou dans ce cas, se priver de nourriture, devient un geste spectaculaire (« a show »), un tableau lié à une pression sociale.

Si, comme c'est le cas pour la protagoniste de Mona Awad, Roxane Gay considère que s'alimenter devient un spectacle et qu'elle se refuse le droit de manger en public ou du moins de manger certains aliments, Precious se voit, quant à elle, forcée d'ingérer les quantités gargantuesques de nourriture que lui impose sa mère. La nourriture devient, dans ce cas, un outil sur lequel repose l'autorité parentale. Alors que Mary, sa mère, s'attend de la jeune fille non seulement qu'elle cuisine pour elle et qu'elle la serve, elle contrôle également les portions

qui doivent être avalées. Lors d'une scène marquante, elle exige que l'adolescente remplisse leurs deux assiettes, allant jusqu'à la renvoyer si elle juge la portion que Precious s'est servie trop maigre. Celle-ci est alors entraînée dans l'excès. La faim perd son rôle, sa fonction régulatrice, et devient le lieu d'un dérèglement, la preuve d'un corps-machine qui déroge à son programme :

« I'm not hongry, I tell her. [...] I eat 'cause she says eat. I don't taste nothing. [...] So back to the kitchen, git her pies, pile my own plate higher than the first time, know if I don't she just gonna make me go back again. I sit her pies down on the tray. Try not to look at her. Try to watch the white people on TV running on the beach sand. Try not to see grease running down Mama's chin, try not to see her grab whole ham hock wif her hand, try not to see myself doing the same thing. (Sapphire, 1996, p. 20-21)

Bien qu'elle exprime ne pas avoir faim, Precious se voit obligée de manger par sa mère qui la rouera de coups si elle n'obéit pas. Si le corps de Mary Jones est décrit comme étant dysfonctionnel à cause de sa taille, il est encore capable d'engendrer une violence extrême et c'est sans doute une des seules activités qu'il accomplit avec succès. Precious, quant à elle, est encore représentée comme une cavité à remplir et ce contrôle qu'exerce Mary peut être vu comme un prolongement de l'inceste, d'autant plus que, après avoir terminé son assiette gargantuesque, Mary insère une main dans sa propre culotte et une autre dans celle de sa fille. L'image de la mère, noire et immense, qui s'alimente en agressant sa fille, image grossière, voire sauvage, est directement confrontée à une image normative, celle de jeunes célébrités blanches et riches qui exhibent leurs corps minces ou athlétiques sur la plage. Le regard que Precious pose sur ces objets rappelle le poids du regard qui est, selon Fanon, empreint de la suprématie blanche (*infra*, p. 35). Ceci illustre bien le paradoxe que je relève depuis le début de cette thèse, à savoir que le corps normé (blanc, mince, valide) s'efface au profit du corps atypique qui, lui, devient hypervisible. La jeune fille *essaie de regarder* les corps à l'écran en même temps qu'elle *essaie de ne pas voir* sa mère qui dévore le jambon goulûment et surtout, elle *essaie de ne pas voir* à quel point elle lui ressemble. Le corps noir gigantesque de sa mère est impossible à ignorer alors que les corps blancs, qui sont littéralement projetés en arrière-plan de la scène, font office de baromètre : ils permettent aux deux femmes de mesurer leur propre écart face à la norme, leur échec.

L'hypervisibilité entraîne plusieurs conséquences, notamment l'inversion des caractéristiques intérieures et extérieures, ou du moins un brouillage entre les deux catégories. On le remarque particulièrement dans le cas des corps gros, puisque la plupart des protagonistes sont décrit·e·s comme étant vides à l'intérieur, ce qui contraste avec le vocabulaire de l'excès et de la satiété qu'on emploie pour les décrire (*full figure, plus size, ronde, curvy*, bien en chair, etc.). Les métaphores qui évoquent le néant reviennent souvent dans les textes qui expriment la grosseur. Les exemples pullulent et, dans leur accumulation, la force de l'image est décuplée. S'il est impossible de les recenser ici, il m'importe d'en évoquer quelques-uns. Le premier provient du récit de Roxane Gay : « I had (and have?) this void, this cavern of loneliness inside me that I have spent my whole life trying to fill. » (2017, p. 194) Le vide (« *void* ») est effrayant puisqu'il représente l'inconnu. Au fil du texte, ce vide se verra attribuer plusieurs significations par Gay. De la solitude à la faim, du besoin à l'envie, le néant qui la caractérise est irréductiblement protéiforme. Il fait aussi obstacle au confort de la narratrice et, par conséquent, il devient vital de combler cet espace vide qui phagocyte son identité entière : « I was a gaping wound of need ». (Gay, 2017, p. 235) Ce besoin de remplir le vide se transforme en force et pousse la protagoniste à l'action, c'est lui qui entame le processus menant à la dégradation du corps : « I was hollowed out. I was determined to fill the void, and food was what I used to build a shield around what little was left of me. I ate and ate and ate in the hopes that if I made myself big, my body would be safe. » (Gay, 2017, p. 33) L'inversion entre ce qui relève de l'intérieur et de l'extérieur est flagrante. Si la narratrice se tourne vers la nourriture pour remplir le vide intérieur, c'est à l'extérieur que celle-ci s'accumule, constituant ainsi un « bouclier autour du peu qui reste d'elle ». S'exprime autour de cette notion de vide tout le contraire de ce qu'on a pu remarquer en comparant le rapport de corps gros à l'espace (*infra*, p. 200). Si le vide, lui, est immense, la personne est décrite comme étant réduite à peu de chose. Cette scission entre la grosseur du corps et celle de la personne est un autre trope répandu.

L'idée que la graisse cache une autre personne, mince, est centrale à l'industrie de la perte de poids qui se bâtit autour de slogans tels qui sousentendent que le corps gros cache l'identité véritable de ces personnes, une personne mince. La personne grosse est tellement inacceptable, tellement visible, qu'elle ne peut qu'être une enveloppe, un bloc de chair inachevé qui contient en lui un corps présentable. Cette idée est réconfortante et confortable parce qu'elle permet de

penser à un possible retour à la normale. S'il suffit de faire disparaître la graisse pour dévoiler la personne qui se cachait en dessous, la transformation est facile. D'ailleurs, la plupart des émissions de télévision ou des publicités pour les régimes amaigrissants jouent sur cette idée d'une transformation possible lorsqu'ils font disparaître la « before picture » pour dévoiler de façon dramatique la nouvelle silhouette du l'ex-gros·se. Ce n'est pas sans critiquer ce stéréotype que Gay convoque à répétition cette figure qu'elle nomme « (th)inner woman ».

Lynda Dion, quant à elle, reprend l'expression « burka de chair » (2018, p. 33), introduite par Nelly Arcan, pour décrire cette enveloppe ou ce bouclier qui protège sa vraie personne. On perçoit également cette scission à même la narration puisque la protagoniste semble se diviser en deux entités, un « je » qui occupe la place centrale du récit et la géante représentée sur les illustrations qui adopte la troisième personne du singulier : celle-ci devenant un masque qui protège la protagoniste. Cette même préoccupation se retrouve aussi entre les pages du roman *Push* de Sapphire; Precious exprime clairement qu'il y a une inadéquation entre celle qu'elle est à l'intérieur et la façon dont elle est perçue : « I am not Janet Jackson or Madonna on the inside, I always thought I was someone different on the inside. That I was just fat and black and ugly to people on the OUTSIDE. » (Sapphire, 1996, p. 125) Quand son enseignante, Ms Rain, lui donne la chance de se dévoiler par l'écriture, Precious se réinvente et il est intéressant de noter que ce n'est pas son poids que la jeune fille voudrait changer : « Ms Rain say write our fantasy ourselves. How we would be light skinned, thereby treated right and loved by boyz. Light even more important than being skinny; you see light skinned girls that's big an' fat, they got boyfriends. Boyz overlook... » (Sapphire, 1996, p. 113-114). Quand elle se réinvente, se réécrit, Precious imagine d'abord sa peau plus pâle avant de modifier son poids ou sa corpulence. Elle invoque, pour justifier sa décision, que c'est ce qui la rendra désirable aux yeux des garçons. À cet effet, Rachel Alicia Griffin invoque la notion de « colorism » :

I interpret Precious' aforementioned fantasy as an indication of how she defines beauty and what she perceives as relief. When juxtaposed against her physical appearance as a dark woman of size, her parallel movements with the idealized White woman can be further understood via colorism (Hunter, 2005) and sizism (Kwan & Fackler, 2008) in that she fantasizes about having fair skin, Eurocentric features, and a slender frame. Speaking to the impact of Whiteness on perceptions of beauty, Madison (1995) says, « The beauty myth is centered on white women and is therefore a standard of beauty only achievable by and awardable to them » (p. 233). (2013)

Aux intersections de nombreux systèmes d'oppressions, Precious ne conserve que très peu de contrôle sur le regard posé sur elle. Soumise à l'autorité destructrice de ses parents et incapable de modifier leur perception, elle jette son dévolu sur le « male gaze ». Ce faisant, elle hiérarchise son poids et la couleur de peau selon leur potentiel à encourager ou dissuader le désir masculin. Ce regard reproduit la norme et, de façon plus spécifique, les standards de beauté occidentaux qui sont médiatisés par le racisme systémique. Ainsi, la superposition des regards qui rejettent Precious à la marge deviennent comme une prison dont la jeune fille ne peut s'extraire. Ainsi, il n'y a que par le recours à la fantaisie, l'écriture, qu'elle arrive à faire coïncider sa vision intérieure et la surface d'appréhension de son corps, extérieure. La majorité des romans analysés au cours de ce chapitre accomplissent précisément cet exploit, celui de donner aux lectorices l'intérieur du corps, son expérience, comme surface d'appréhension de la grosseur. L'accès à ces perceptions donne un accès inédit au personnage gros puisqu'il contrecarre l'hypervisibilité du corps gros sans invisibiliser ses luttes.

4.8 Propagation et peur : le danger des corps imprévisibles

Quand la chair échappe à la vision dominante, le corps est chargé d'un potentiel transgressif, mais aussi d'une puissance créative. C'est alors que surviennent des moments qui peuvent s'avérer inconfortables, le corps gros est alors présenté comme étant si éloigné de la norme, si dysfonctionnel, qu'il n'est plus envisageable de le ramener à la *normale*; la différence ainsi mise de l'avant ne relève pas de l'attrait ou de l'exotisme, elle est graphique, peu enviable et elle ne se camoufle pas sous une rhétorique qui vise à la rendre acceptable. De plus, lorsque les textes permettent à l'expérience intérieure des protagonistes d'être extériorisée, le registre de langue passe subitement au familier; registre qui est plus proche de l'organique et qui cadre bien avec l'expression d'une réalité qui a quelque chose de vulgaire, de cru. Cet extrait où Émile assume sa grosseur, son corps, en est un parfait exemple :

je me suis fait vulnérable et libre, sans gêne, sans tabou. Sans inhibitions. Je n'ai pas cherché à cacher les imperfections, je n'ai maquillé ni mon visage ni ma peau. Il aurait mes vergetures, mes défauts, mes courbatures. Il aurait ma danse, celle des obèses, celle qu'on ne veut pas voir, celle qu'on cache, celle qu'on fuit. (Isabelle, 2014, p. 204)

Des romans comme celui-ci remettent en question cet interdit de la représentation qu'est le corps gros dans ce qu'il a de grotesque, de triste, de *déqueulasse*, d'imparfait, mais surtout

en ce qu'il est chair vivante. Ces fictions qui forcent à voir le corps gros sont aussi celles qui détiennent le pouvoir d'en changer l'image et la perception. Lorsque l'on s'aventure à le décrire suivant une perspective intérieure, en dehors du simple regard convenu, on dépasse nécessairement le stade des stéréotypes et, par conséquent, on force la rencontre avec ce corps atypique.

Si certains romans arrivent à déjouer le regard normatif en donnant accès au monde intérieur des personnages, d'autres le font en mettant en scène des personnages gros-ses dans l'action, registre de l'organique indirect, diminuant ainsi l'emprise de la description, registre de l'organique direct (Berthelot, 1997; *infra*, p. 163). Émile (Isabelle, 2014) est constamment en tension entre l'activité et la passivité; par la danse, il reconditionne sa relation avec son corps gros, mais il sera aussi recruté comme modèle vivant et deviendra la muse de Jean-Marc, ce qui le maintient dans le rôle d'objet contemplé et désiré. Il se maintiendra en équilibre entre le statut de chose admirée et de sujet actif. Isabelle n'est pas le seul auteur qui fait glisser le corps gros de la contemplation qui le force dans un état passif à un *embodiment*, une expression de l'expérience de la corporéité et de l'action. Troy, le protagoniste de *Fat Kid Rules the Word* (Going, 2003) apprend à jouer de la batterie, Mireille et les autres boudins de son lycée (Beauvais, 2015) décident d'entreprendre une randonnée en vélo jusqu'à Paris. Les romans où les protagonistes investissent une action, une quête qui n'a rien à voir avec leur poids ou leur célibat sont ceux qui transmettent une image plus nuancée et honnête de la grosseur.

En plus d'avoir le potentiel de remettre en cause les lieux communs de la littérature et de la représentation, les corps gros peuvent aussi provoquer des commotions au sein de la diégèse. Le poids de Precious Jones, la protagoniste, est rapidement dévoilé lorsque la narratrice de seize ans raconte une altercation survenue en classe : « But I'm big, five feet nine-ten, I weigh over two hundred pounds. » (Sapphire, 1996, p. 6) La façon dont la scène est présentée indique que ce n'est pas par sa lourdeur que Precious est définie, mais bien par l'espace que la protagoniste occupe. La mesure de poids, ici couplée avec celle de sa taille, sert à montrer l'amplitude du corps de l'adolescente. En fait, toute la scène met de l'avant une Precious qui, graduellement, occupe l'espace : « I say, "Shut up mutherfuckers I'm tryin' to learn something." First they laugh like trying to pull me into fuckin' with Mr Wicher and

disrupting the class. Then I get up 'n say, "Shut up mutherfuckers I'm tryin' to learn something." The coons clowning look confuse, Mr Wicher [the teacher] look confuse. » (Sapphire, 1996, p. 6) C'est d'abord par la voix que Jones tente de prendre sa place. Lors de sa première tentative, elle est ignorée puisque ses pairs tentent de lui faire rejoindre leurs rangs en la liguant contre le professeur. Cependant, c'est contre eux que sa voix s'élève et, une fois qu'elle se lève de sa chaise, domine la classe de sa présence imposante. Plus âgée, plus grande et plus large que ses camarades, Precious est déjà une présence étrange, voire étrangère. Son intervention a l'effet escompté – les élèves se taisent, ceux qui étaient debout se rassoient – et prouve qu'elle n'appartient pas à leur groupe. Le langage qu'elle utilise démontre également qu'elle se sait exclue du groupe puisqu'elle réfère aux autres par des formules comme « kids » et « coons ». De plus, grâce à son intervention, on remarque qu'elle est davantage une force appliquée sur le groupe qu'un membre de celui-ci : « I'm like the polices for Mr Wicher. I keep law and order. » (Sapphire, 1996, p. 6) Ainsi, Precious s'imagine être une force stabilisatrice dans ce système qu'est la classe de monsieur Wicher. Pourtant, loin de créer l'ordre, son intervention est accueillie par de la confusion tant de la part des autres étudiant·e·s que de l'enseignant. Élément étranger, le comportement de Precious est imprévisible et l'espace que prennent soudain son corps et sa voix dans l'espace change complètement la dynamique collective.

La confusion n'est pas la seule réaction à ce soudain changement dans la matérialité de la présence de la jeune fille. De la même façon que la vue de Mary et de son corps massif qui domine le sofa effraie la narratrice, la corpulence de Precious la rend terrifiante aux yeux des autres élèves : « Kids is scared of me. » Sur ce point, le corps de Precious et celui de sa mère se rejoignent, mais là où leur traitement les divise est dans le vocabulaire de l'adiposité. Si la jeune fille emploie le mot « *fat* » pour décrire sa mère, elle préfère l'adjectif « *big* » lorsqu'elle parle d'elle-même. La grosseur de Precious contribue à augmenter sa taille énorme, caractéristique qui sera principalement soulignée tout au long du roman : « I look Mama. This baby fell like a watermelon between my bones getting bigger and my ankles feelin' tight cause they swoled » (Sapphire, 1996, p. 57). Par l'enflure, tant du corps que des membres inférieurs ankylosés, la grosseur force l'inscription toujours plus puissante du corps de Precious dans sa matérialité, sa faillibilité. L'ambiguïté grammaticale de l'écriture de Sapphire contribue à la

complexité de la représentation de ce corps atypique. Ainsi, l'absence de préposition dans la phrase « I look Mama » convoque au moins deux sens possibles que le contexte n'aide pas à départager. La phrase peut simplement signifier « I look *at* Mama » ou encore elle peut sous-entendre « I look *like* Mama », rapprochant le corps de Precious, lequel grossit pendant la gestation, et celui de sa mère.

Nous l'avons vu (*infra*, p. 220), l'appétit des personnages gros·ses modifie le regard posé sur elleux dans les récits, mais il devient aussi le théâtre de la dynamique imprévisible propre au chaos. Cet appétit qu'on attribue au personnages gros·se·s, symptôme d'un manque de contrôle, est à la source de l'association entre la grosseur et l'immaturation; il convoque un caractère incontrôlable. Roxane Gay écrit d'ailleurs dans les premières lignes de *Hunger* qu'il s'agit d'un livre sur les « unruly appetites and bodies » (2018, p. 4). C'est donc dire que les gros·ses abattent les limites, qu'elles les remettent en question et menacent de les dépasser. Un appétit monstrueux s'approche davantage de l'ogre que de l'humain et la peur que provoque la personne ou le personnage gros·se les emprisonne dans une logique de prédation dont la devise serait « Eat or be eaten ». S'élèvent ainsi, autour de la grosseur, un inconfort et une peur bien précise : celle de la propagation.

Malgré qu'elles soit immenses, qu'elles occupent l'espace et qu'elles mettent de l'avant leur lourdeur, les protagonistes expriment presque toutes avoir un vide intérieur, un trou au niveau du ventre. La faim est puissante, elle supplante en intensité bon nombre de sensations corporelles. En ce sens, elle peut devenir dévastatrice et agir comme une motivation à la confrontation de deux pouvoirs par le biais de la prédation. Mais elle peut aussi donner naissance à une énergie créatrice, qu'on pense à l'agriculture, la pâtisserie ou toutes les techniques et outils qui sont mis en usage dans le but de combler la faim (pêche, élevage...). Cependant, dans l'imaginaire occidental, elle est davantage associée à l'animalité, à un sentiment quelque peu primitif. Il y aurait donc ces aliments qu'on consomme par nécessité, par instinct, et des mets qui, plus élaborés, ne relèvent pas du même genre de pratique alimentaire. Faim et gastronomie semblent en effet s'opposer davantage qu'elles ne se rapprochent¹⁵⁴. La vraie faim n'a pas la patience d'assembler des saveurs et des sensations pour

¹⁵⁴ On le voit d'ailleurs dans la distinction qu'on fait entre chef et cuisinière; les premiers, souvent des hommes, participent à l'innovation et à la mise en place d'un savoir culinaire alors que les secondes

en faire une expérience culinaire, elle pousse son hôte à dévorer tant la tension qu'elle provoque est puissante : « I am more than hungry when I am home. I am starving. I am an animal. I am desperate to be fed. » (Gay, 2017, p. 233) Dans ses ramifications, la faim devient protéiforme et, pour la plupart des protagonistes, elle agit comme une force motrice puissante. Qu'il soit plein ou non, le corps gros tel qu'il est donné à voir sous la plume de Gay et Dion a toujours faim et ce simple constat est effrayant. Vide, on a l'impression qu'il pourrait manger à l'infini, plein, qu'il peut exploser à tout moment¹⁵⁵. La faim, surtout excessive, représente en effet un danger constant : « ma faim ne se limite pas qu'à la nourriture je voudrais tout prendre dans ma bouche la remplir avec n'importe quoi mon ventre est très très creux il digère à mesure c'est plein d'espace dedans » (Dion, 2018, p. 26).

L'appétit n'est pas qu'alimentaire; la protagoniste veut tout, a besoin de tout, désire tout. Le corps gros a faim « de spiritualité autant que du reste » (Dion, 2018, p. 194), de « an immediate satisfaction » au « confort » (Gay, 2017, p. 54), même de l'aide¹⁵⁶ (Gay, 2017, p. 65) à la gentillesse¹⁵⁷. Elbeth Probyn affirme d'ailleurs qu'on a tort d'associer à la faim une signification qui ne serait qu'alimentaire :

However, beyond the phenomenological realm, hunger brings with it a swath of symbolic connotations that are central to life as we know it : « strong desires », « cravings », « eagerness », « greed », and « poor », « barren », and then it is closely linked to appetite, desires and inclinations, « a longing after, affinity, eagerly desirous » (*Oxford English Dictionary*). Hunger brings out connotations of human rapaciousness : a visceral questing that operates at the level of food, sex and money. (Probyn, 2000, p. 82-83)

Ce qui est avalé, refoulé vers le plus profond du corps, n'est pas toujours lié au plaisir. Pour Roxanne Gay, s'il faut manger pour se protéger, c'est suite à un viol subi à l'âge de douze ans, tu pendant plus de vingt ans. La vérité viendra rejoindre la nourriture consommée par la jeune femme et se logera, elle aussi, à même le ventre : « So we [girls] just swallow the truth.

cuisinent par nécessité afin de nourrir leurs proches ou d'autres personnes, élèves ou patient·e·s, placées sous leur charge.

¹⁵⁵ « I craved that pleasure and indulged myself as often as I could. I was swallowing my secrets and making my body expand and explode. » (Gay, 2017, p. 61)

¹⁵⁶ « some part of me knew I needed help I was hungry for it. » (Gay, 2017, p. 65)

¹⁵⁷ « She was kind and I was starving for kindness. » (Gay, 2017, p. 237)

We swallowed it, and more often than not, that truth turns rancid. It spreads thought the body like an infection. » (Gay, 2017, p. 45)

Pour Precious, avaler est aussi une façon de cacher la vérité. En la gavant, Mary contrôle ce qui entre dans Precious, évitant par le fait même que ne s'échappent les secrets qu'elle doit porter, l'inceste et la violence bien sûr, mais aussi la vérité sur la fraude que commet sa mère auprès des employés du bureau d'aide sociale. L'abus sexuel qu'elle subit est intimement lié à la nourriture, comme le démontre le vocabulaire employé par Precious qui désigne la semence de son père par les mots « hot sauce » ou les sensations de plaisir ressenties par « my pussy be popping like grease in frying pan » (voir Dagbovie-Mullins, 2011, p. 437-439). Comme le souligne également Ariane Gibeau :

Quand Ms. Rain lui demande, lors de son premier cours, de se présenter et de nommer quelques-uns de ses talents, elle reste d'abord bouche bée en déclarant « qu'elle ne sait rien faire ». Puis, après réflexion, elle affirme : « I can cook » (46). Dans l'invisibilité du trauma, l'identité de Precious se résume à la préparation et à l'ingestion de nourriture. Cette ingestion, outrancière, suggère déjà un débordement, un excès : Precious ne dispose d'aucun contrôle sur son corps. Son corps, au contraire, est *hors de contrôle*. (2012, p. 97. L'autrice souligne.)

Le fait que le corps de Precious arrive à s'élargir jusqu'à tout engloutir, à garder à l'intérieur la semence de son père, cet enfant qui est à fois son frère et son fils, les doigts comme la cyprine de sa mère ainsi qu'une quantité démesurée de nourriture rend, en effet, sa chair imprévisible et incontrôlable : son ventre semble sans limites, « sans fond » comme celui de la protagoniste de Dion (2018, p. 142). La narratrice de *Grosse* exprime, en ces mots, ce qui se tient au centre de son être, dans sa panse : « c'est là le cœur / le noyau craquelé fendu fêlé / la brèche la faille originelle le gouffre sans fond du désir » (Dion, 2018, p. 142). La description que fait Dion est particulièrement riche en significations. Elle donne à voir ce noyau en transformation : d'objet sphérique à la surface lisse et finie, il devient imparfait, sans limite et protéiforme. La polysémie que rend possible le motif du noyau n'est pas à négliger. S'il est la source de la vie végétale, ce qui promet la satiété à venir, dans sa forme dégradée le noyau devient plutôt un symbole ou une métonymie de la faim. Ce noyau qui menace d'imploser peut aussi suggérer le *Big Bang*, d'autant plus que les termes qu'on privilégie pour décrire la « faille originelle » qui s'y glisse semblent faire allusion au chaos cosmique, ce néant sans limites duquel tout provient. Comme c'est le cas pour le chaos originel, ce vide qui creuse les protagonistes devient la source

d'un grand pouvoir autant destructeur que créateur. Destructeur parce qu'il permet de faire disparaître n'importe quoi; créateur parce qu'il permet au corps et à sa chair de devenir source d'énergie en tant qu'il devient *viande*.

Dans ce ventre-néant, la protagoniste de Dion peut disposer de ses ennemies, « les pense-bonne les plus-que-parfaites » (Dion, 2018, p. 28). Elle s'imagine les gaver et les faire cuire dans une marmite géante; elle décrit comment elle les apprêtera en s'imaginant avec fébrilité le goût qu'elles auront, elle se figure qu'elles seront « savoureuses ». Il n'est donc pas étonnant que la Géante, l'alter-égo de la protagoniste représentée par la série de dessins, soit dépeinte comme une figure horrifique, une sorte de Godzilla qui sème le chaos et la destruction et provoque la peur. Même si elle est, règle générale, plus symbolique et diffuse, la peur des individus *obèses* se cristallise autour de l'idée du cannibalisme : « Many people act like fat people are reaching directly into their wallet, the fat of other people a burden on their personal bottom line. » (Gay, 2017, p. 124) Le stéréotype veut que les gros·se·s vampirisent les ressources de la société et la parasitent avec leur appétit sans limite. L'image du cannibale, avance Elspeth Probyn, revient prendre d'assaut l'univers occidental depuis quelques décennies. Si, au Québec, le cas célèbre de Magnotta avait agi comme une vague de choc, il faut avouer que la figure du cannibale est profondément liée à des racines racistes. La première image qui perce est sans doute celle caricaturée de l'Africain en pagne et à la peau d'ébène qui fait cuire un explorateur blanc dans une marmite géante¹⁵⁸.

Cette figure a toutefois été désamorcée par la caricature et ne provoque plus la peur, mais davantage le rire ou le plaisir (déplacé) de la reconnaissance chez le public parmi lequel elle circule. Il y a néanmoins un autre registre du cannibalisme qui connaît une recrudescence dans nos sociétés occidentales et Probyn associe son apparition à la place grandissante qu'occupe la nourriture, de sa préparation à sa consommation, dans le quotidien des individus et l'imaginaire social qui les entoure. Ce nouveau cannibalisme, davantage lié au capitalisme, ne s'est pas encore lesté de son potentiel inquiétant :

¹⁵⁸ On aurait tort de prétendre que le stéréotype de l'Africain cannibale ne circule plus. Par exemple, le parc aquatique Calypso, installé à Ottawa, inaugure en 2013 une attraction qui se nomme « Kongo Expedition » et qui transporte les plaisancier·ère·s à travers d'un chaudron qui rappelle la marmite de ces prétendu·e·s cannibales.

The figure of the cannibal has returned to haunt Western societies, from which, of course, it originally came. In the food pages as well as the business pages of newspapers we now read about restaurant strips being « cannibalised ». Often this refers to the phenomenon whereby fast food outlets eat into each other. (Probyn, 2000, p. 81)

Le cannibalisme, comme le vampirisme avant qu'il ne devienne omniprésent et se réinvente en suivant une trame narrative empruntée à *Roméo et Juliette*, oppose directement le monstre et sa victime (présumée) innocente. Ainsi, lorsque Dion met en scène un cannibalisme fantasmé qui permet à la protagoniste d'exercer une vengeance sur celles que la société (et les garçons) lui préfère, se plaçant de la sorte en position de monstre ou de bourreau à craindre. La protagoniste ne passera toutefois jamais à l'action. *Grosse* s'ouvre d'ailleurs sur l'image percutante du ventre de la protagoniste qu'elle tient elle-même en joug en y appuyant une lame bien aiguisée (Dion, 2018, p. 11). Cette image revient à plusieurs reprises dans le roman : « Le couteau de boucherie encore une fois / enlever du gras autour des organes c'est mieux avant de faire cuire la viande / j'ai fini de jouer il est temps de désosser l'animal. » (Dion, 2018, p. 69) Ainsi, le couteau *de boucherie*, objet métaphorique, joue un rôle primordial dans la perception du corps de la protagoniste, dans sa sémantisation. Dans son interaction avec l'instrument, le personnage devient à la fois bouchère et viande.

Cette double position dans la chaîne alimentaire ramène le corps à l'animalité, forçant encore une fois le corps gros dans une position liminale. Même si le corps devient pour Dion une pièce de viande à découper, ce n'est pas de la chair dont il faut se débarrasser, mais plutôt de tout ce qui est venu colmater cette faille sans fond. Le corps gros, son corps gros, devient quelque chose à « vidanger », entreprise dans laquelle elle investit « toutes [s]es forces » (Dion, 2018, p. 19). En laissant la chair exprimer sa signification la plus sauvage, la plus animale, la protagoniste de Dion s'envisage tranquillement elle aussi, à l'instar des « pense-bonne [des] plus-que-parfaites » (Dion, 2018, p. 28) comme une viande à dévorer. De fait, elle avoue devenir aimable « pas dans le sens de gentille aimable comme dans mangeable acceptable mon existence certifiée sinon qu'est-ce qu'on vaut » (Dion, 2018, p. 148).

Celle qui mange devient ainsi celle qu'on mange. Precious vivra également cette inversion à la naissance de son deuxième enfant : « I feed Abdul. My body is his breakfast. I gotta get something to eat myself. » (Saphire, 2009, p. 48) Entre proie et prédateur, entre active et

passive, entre visible et invisible, entre plein et vide, le corps gros, le corps qui mange de façon atypique, ne peut venir à bout de son ambigüité, condamné qu'il est à constamment se trouver sur le seuil qui sépare ses diverses significations et c'est en ce sens qu'il est imprévisible. De plus, pour raviver la peur qu'il provoque déjà, le discours sur le corps gros l'introduit, depuis un peu plus d'une vingtaine d'années, au sein d'un imaginaire pandémique. Il apparaît ainsi, lorsqu'on convoque l'idée répandue d'une épidémie d'obésité, que les gros·ses ne font pas que parasiter la société qui les nourrit, ielles se propagent :

The Biggest Loser is a show about fat as an enemy that must be destroyed, a contagion that must be eradicated. This is a show about unruly bodies that must be disciplined by any means necessary, so that through discipline, the obese might become more acceptable members of society. (Gay, 2017, p. 128)

Ainsi, la prise de poids et la faim se doivent d'être contrôlées et c'est le discours médical qui devient l'outil par lequel on tente de faire entrer les corps dysfonctionnels dans les rangs. La grosseur a longtemps été associée à une mauvaise santé, mais ce sont les années 2000 qui voient le discours encadrant l'obésité introduire la notion d'épidémie¹⁵⁹ (voir Gay, 2018, p. 122-123).

Pour Robert Ross (2005), et c'est ce que les fictions que j'ai analysées semblent également démontrer, définir l'obésité revient à décider de ce qui est excessif. L'excès, ou ce qu'on définit comme excessif, devient alors une pathologie, une épidémie, quelque chose qu'on doit combattre. Si, en effet, le corps malade se lit, se voit et s'interprète comme de nombreux chercheurs ont su le faire, le corps contagieux, lui, est imperceptible. La contagion, qu'elle soit accidentelle ou volontaire, est difficile à prévoir; toute précaution se prend à l'aveuglette et relève souvent de la paranoïa. Par contre, après la manifestation du premier symptôme chez l'infecté, il est possible d'étudier son parcours afin d'identifier les zones de contagions

¹⁵⁹ À ces fins, il me faut soulever l'aspect autocratique de l'augmentation des cas d'obésité. C'est cet aspect nécessairement arbitraire qu'un grand nombre de chercheurs, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du champ médical, reprochent au discours sur l'obésité. En 1998, les médecins abaissent l'indice de masse corporelle nécessaire pour être considéré obèse. C'est donc dire que du jour au lendemain, des milliers de personnes se réveillent obèses, donc malades. Pour ajouter à l'aspect arbitraire du diagnostic d'obésité, le seuil limite de l'IMC considéré normal varie selon les pays. Quelques années plus tard, on s'inquiète de l'augmentation du nombre de cas d'obésité et on parle soudainement d'épidémie d'obésité. La notion d'épidémie, comme plusieurs bouleversements scientifiques, a eu une grande influence sur la littérature. Vers la fin du vingtième siècle, grâce aux avancements de la médecine moderne, les grandes maladies pandémiques sont, pour la plupart, éliminées et la peur qu'elles ont pu causer semble quitter l'imaginaire occidental (Humphreys, 2002, p. 845).

potentielles. La propagation d'une pandémie se fait en suivant une dynamique non linéaire et imprévisible, ce qui en fait un système chaotique. Ainsi, comme tout système chaotique, l'épidémie est sensible à sa situation initiale, c'est-à-dire le parcours du patient 0. Même s'il est impossible de prévoir la manière dont une maladie se propagera, les épidémiologistes travaillent précisément à retrouver le point de départ afin de repérer les répétitions dans la distribution et tenter d'isoler les individus porteurs.

Un extrait du roman d'Isabelle met de l'avant cette peur, plutôt ridicule, de la contagion. L'idée de l'obésité comme maladie entre en jeu dans la fiction, mais seulement de façon symbolique ou métaphorique, comme le démontre cette citation de *La danse des obèses* : « Ceux [...] qui détournent le regard [...], comme s'ils risquaient d'attraper mon obésité. » (Isabelle, 2014, p. 217) Le portrait qui en est fait est celui d'un stigma, d'un défaut social. La perspective représente alors la norme ici intériorisée par le protagoniste, le dictat de minceur qui s'est déplacé depuis une consigne médicale vers une obligation sociale qui conserve néanmoins une référence à la contagion. De l'appétit incontrôlable à la notion d'épidémie en passant par le sous-entendu du cannibalisme, les comportements des personnages gros·ses sont impossibles à prévoir et leurs corps renferment un potentiel chaotique.

En ce sens, la grille de lecture inspirée du chaos rappelle que ni la représentation des corps atypiques, ni leur réception au sein de la communauté romanesque n'est fixe, mais ce dynamisme doit être vu comme une force de la représentation et non pas une faiblesse. En mettant de l'avant un vocabulaire de la grosseur qui s'éloigne de l'esthétisme et s'exprime davantage de l'intérieur que de l'extérieur, on constate qu'il est possible d'investir la grosseur d'un nouveau sens, comme le fait cet extrait de *Fat Kid Rules the World* : « I am a participant. [...] My body swells until I fell the room. I'm not fat. I'm enormous, I look at the crowd and think for the first time "I could be bigger. I could even be bigger." » (Going, 2003, p. 94) La grosseur perd sa connotation négative pour même revêtir un sens positif; enfin, Troy se sent inclus dans le monde, il assume la place qu'il y prend. Ce détournement du processus sémiotique permettra aussi aux auteurices de revisiter la signification des insultes en neutralisant leur pouvoir dégradant¹⁶⁰. Évidemment, les limites du corpus étudié ne me

¹⁶⁰ Cette stratégie est d'ailleurs partie prenante de nombre de mouvements se battant pour le droit d'une minorité opprimée. Si la communauté LGBTQIA2+ a su récupérer le terme queer, certain·e·s

permettent pas d'établir comme exclusives ces catégories qui ont trait au vocabulaire employé pour représenter le corps gros dans la fiction. Je peux néanmoins constater qu'on peint fréquemment la grosseur comme un échec. La plupart des œuvres du corpus secondaire rencontré au fil de ce chapitre demeurent très normatives et la grosseur y est présentée négativement. Ainsi, nous l'avons vu, au discours médical qui tente de prendre en main le corps gros s'ajoute – ou se substitue – un discours social qui fait du terme « gros·se » une injure, preuve que le discours médical a investi l'imaginaire social jusqu'à dicter les standards de beauté. Si les héros et héroïnes des romans sont présenté·e·s comme gros·ses, rarement rencontre-t-on un personnage « obèse », surtout un personnage « obèse » qui le demeure jusqu'à la fin du roman et échappe à la trame narrative stéréotypée de la perte de poids rendant les personnages gros·ses désirables.

Les textes qui mettent de l'avant la perte de poids comme une transformation positive sont loin de promouvoir l'acceptation des corps, mais ils appellent davantage à l'identification. En effet, il est plus facile, pour les lectrices minces, de s'identifier à un personnage qui tente, même avec difficulté, de se maintenir dans la norme que de les forcer à sympathiser avec un personnage insolemment hors-norme et atypique. Cependant, d'autres textes (Isabelle, Sapphire, Gay et Dion) osent aller au-delà des stéréotypes avec des personnages gros·ses qui sont à la fois imprévisibles, dysfonctionnels et liminaux et qui, par conséquent, échappent à l'appréhension collective tant au sein de la diégèse qu'à l'extérieur de ces limites. De tels cas de figure parcourent aussi le corpus qui sera analysé dans le chapitre suivant, lequel examine encore une fois la représentation du ventre. Les ventres qui font l'objet de cette prochaine analyse ne sont pas atypiques à cause de la prééminence, mais bien parce qu'ils restent vides. Les similitudes dans leur traitement romanesque demeurent nombreuses. Ces corps sont aussi mobilisés par une faim sans limite : il s'agit des corps stériles.

protagonistes arrivent à désamorcer les insultes reçues, comme le démontre cette conversation entre Mireille et sa mère concernant sa nomination lors du concours annuel de boudin à l'occasion duquel un garçon populaire accorde les titres boudin d'or, boudin d'argent et boudin de bronze aux filles les plus laides de l'école : « — “je ne comprends pas pourquoi vous vous entêtez à revendiquer le nom de boudins”, s'offusque Maman. “C'est un mot horrible.” — “On le rendra beau, tu vas voir. Ou au pire, on le rendra puissant.” » (Beauvais, 2015, p. 95). Sans surprise, ces filles sont aussi les plus grosses élèves de l'école, mais elles s'approprièrent ce sobriquet, allant jusqu'à financer leur voyage à vélo en vendant des boudins tout au long de leur trajet.

CHAPITRE V

LE VENTRE VIDE : LA MATRICE ARIDE OU LE VENTRE-TOMBEAU

Quand Chaïdana ouvrit la lettre de Patatra, elle lut sur une feuille bleue des mots rouges : « Madame, vous n'êtes plus ma mère. » Elle prit un morceau de papier blanc, passa trois fois la main et le stylo qui devaient écrire entre ses jambes, parla à haute voix tout en écrivant ce qui suit : « Sois maudit comme les terres du désert, deviens donc la porte des malédictions d'en-bas et celles d'en-haut, je te retire l'odeur de mes jambes pour que le diable te possède, qu'il fasse la plus horrible nuit dans ta viande. »

Sony Labou Tansi, *La vie et demie*

L'appétit qui meut les corps gros et la sexualité partagent un vocabulaire et un imaginaire. C'est suivant cette intuition que nous entrons dans l'analyse des corps romanesques infertiles¹⁶¹ au moyen de la grille d'appréhension inspirée du chaos. Ainsi, seront mis à profit, dans un premier temps, les romans québécois *Clinique* écrit par Martine Batanian (2008) et *Le ventre en tête* de Marie Auger/Mario Girard¹⁶² (1996) ainsi que le premier roman de la camerounaise Hemley Boum, *Le clan des femmes* (2010). Seront aussi conviés, dans un second temps, *The Handmaid's Tale* (Atwood, 1985) et *Le livre d'Emma* de Marie-Célie Agnant (2004). Avant de me lancer dans l'analyse des corps stériles, j'explorerai brièvement le rapport et les significations qui cimentent l'association entre le ventre et la sexualité féminine par un détour du côté de la littérature érotique (Beyala, 2003; Miano, 2014, 2015).

¹⁶¹ Le présent chapitre met de l'avant plusieurs protagonistes féminines qui, malgré leurs nombreuses tentatives, ne parviennent pas à faire l'expérience de la grossesse et de la maternité. Ainsi, bien que je fasse référence au corps et à la reproduction, toutes les femmes ne partagent pas la même anatomie et toutes les personnes qui sont en mesure d'enfanter ne sont pas des femmes.

¹⁶² Marie Auger est le pseudonyme féminin de l'auteur Mario Girard, choisi pour la proximité phonétique du diminutif Mario G. J'utiliserai sans discrimination et comme s'ils étaient synonymes les appellations « Marie Auger », « Mario G » et Mario Girard pour désigner l'auteur de *Le ventre en tête*, bien qu'il soit possible de distinguer la création « Marie Auger », du créateur Mario Girard ou « Mario G ». À cet effet, voir Saint-Martin (2001, 2007).

5.1 Le désir et l'appétit sexuel comme une promesse de fertilité

Comme nous l'avons vu, l'appétit ne se limite pas à la nourriture. Liés tous deux à un instinct primal, animal, le désir sexuel et la faim semblent, dans leur expression extrême, transformer l'être humain en une bête sauvage et incontrôlable. Dans les imaginaires, ces deux désirs sont indissociables d'une certaine agression encadrée par la loi du plus fort. Les deux gestes, donc, celui de manger et celui de s'engager dans une relation sexuelle, partagent une dynamique et un vocabulaire et vont jusqu'à se confondre l'un dans l'autre. Les rapproche également le constat qu'ils sont tous deux essentiels à la vie, qu'il s'agisse de son maintien ou de sa création. Dans le cas de *Precious*, la proximité de ces actes s'imisce dans le texte puisque les viols incestueux suivent souvent les repas :

Eating, first 'cause she make me, beat me if I don't, then eating hoping pain in my neck back go away. [...] I feel Mama's hand between my legs, moving up my thigh. Her hand stop, she getting ready to pinch me if I move. I just lay still still, keep my eyes close. I can tell Mama's other hand between her legs now 'cause the smell fill room. Mama can't fit into bathtub no more. Go sleep, go sleep, go to sleep, I tells myself. Mama's hand creepy spider, up my legs, in my pussy. (Sapphire, 1996, p. 21)

Non seulement ces événements se succèdent souvent directement les uns aux autres, la chronologie faisant la preuve de leur proximité, mais le vocabulaire privilégié par l'autrice pour décrire la jouissance de *Precious* est infecté par un imaginaire lié à la nourriture (*infra*, p. 229; Dagbovie-Mullins, 2011). Cette contamination qui se produit dans le roman de Sapphire, bien qu'elle soit investie d'un sens unique au niveau de la diégèse, s'insère dans une tendance plus générale, soit celle de réduire la sexualité féminine au ventre, et ce, même lorsqu'il est question de plaisir et non de reproduction. Cette tendance se manifeste à la croisée des imaginaires du Nord et du Sud.

Dans les constructions occidentales comme afrocaribéenne de la sexualité, celles que des autrices comme Calixthe Beyala s'affairent alors à mettre à sang, la femme est un réceptacle; c'est dans le ventre qu'elle recueille et préserve la semence de l'homme. C'est dans le ventre qu'on voit (ou qu'on ne voit pas) les traces de la sexualité. Par conséquent, c'est par celui-ci qu'on l'appréhende et qu'on la lit. Le contrôle des grossesses apparaît également comme une tentative de contrôle de la sexualité comme si les deux étaient synonymes, ou tout au moins un symptôme l'un de l'autre. De la même façon, la justice reproductive est intimement liée à la

sexualité et aux luttes féministes, comme en Pologne en octobre 2020¹⁶³. L'émergence du motif du désir et la mise en récit du corps érotique provoquent d'abord un bouleversement des discours socioculturels patriarcaux sur le corps et lui confèrent ainsi un grand potentiel symbolique. En effet, une fois que le langage s'évertue à mettre le corps sexuel en action, celui-ci acquiert une force de signifier au-delà de son fonctionnement biologique qu'il déborde, qu'il dépasse et met à mal. Le corps érotique devient un lieu de résistance, surtout dans un contexte (post)colonial parce qu'il permet la réappropriation de soi en tant que conquérant·e et non comme un territoire conquis à travers la mise de l'avant d'une agentivité non *acceptable* au sein de l'espace public occidental, soit un espace blanc.

S'il va sans dire que *Femme nue, femme noire* – roman que Beyala (2003) qualifie de premier roman érotique africain – bouleverse les codes des écritures subsahariennes et caribéennes francophones, il ne faut pas penser que le Nord se soit libéré de cette pudeur liée à la sexualité. Les rires nerveux de Thierry Ardisson et de ses autres invités sur le plateau de l'émission française *Tout le monde en parle* (Ardisson, 2003), leur besoin de se moquer des passages les plus subversifs du roman de Beyala, prouvent qu'il y a encore un malaise à parler librement de la sexualité, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'une femme noire qui en parle sans détour et surtout sans regard pour les normes genrées ou raciales. Malgré la multiplication des publications qui, à l'image de l'œuvre de Beyala, abordent une sexualité de plus en plus décomplexée, on n'utilise que très rarement des termes anatomiques. Comme le souligne Augustine Asaah :

malgré sa facture par endroits « pornographique », *Femme nue, femme noire*, tout comme *Femme noire* [(Senghor, 1956)], s'étaye souvent sur l'euphémisme pour peindre l'acte sexuel. Dans ce cadre, la folie sublime, voire l'animalité raffinée, quêtée par Fofa, débouche sur une véritable sacralisation de la sexualité. (2007, p. 122).

Il n'est donc pas étonnant, quand, en 2014 et 2015 Léonora Miano publie, aux éditions Mémoire d'encrier à Montréal, deux anthologies sur les thèmes du désir et du plaisir, de voir que les auteurices privilégient également la métaphore à un langage cru et direct. Dans la

¹⁶³ Les manifestantes pour le droit à l'avortement à Varsovie se sont d'ailleurs réapproprié l'uniforme distribué aux *handmaid's* dans le roman d'Atwood (1985) et la série éponyme (2017-) qui en découle pour en faire un symbole de la justice reproductive.

représentation du corps sexué, on se cantonne souvent à l'usage d'un seul mot : ventre. Françoise Naudillon (2004, p. 80-81) questionne cette tendance à réduire le corps féminin racisé à un ventre qui demeure un lieu de violence. Cette violence qui se joue dans le ventre de la femme noire n'est pas indépendante de la représentation de la stérilité ou de la figure de la mère matricide. Cette seconde est d'ailleurs plus fréquente dans les littératures subsaharienne et antillaise, j'y reviendrai.

La métaphore de la viande, semblable à celle qui colore la langue sonyenne ou encore les textes qui mettent en scène des protagonistes gros·ses avec un appétit débordant (*infra*, p. 231), parcourt bon nombre de récits et confirme, une fois de plus, ce lien qui existe entre la nourriture et le sexe. Le corps gros comme le corps féminin au sein de nombre de ces nouvelles sont, littéralement, donnés en pâté et deviennent une chair à consommer, « un gouffre de viande » (Delmaire, dans Miano, 2014, p. 163), un repas copieux et voluptueux. Insa Sané écrit : « Le mets des dieux était chaud et moite. Cette fois, ni ma conscience ni les tétanies de Marie-Paule ne m'empêchaient de savourer sa chair. Lorsque je fus repu, un étrange malaise s'est emparé moi. La nausée » (dans Miano, 2014, p. 21). Elpseth Probyn reconnaît ce lien qui se tisse entre la sexualité et la consommation de nourriture. Ainsi, elle formule cette question : « If oral sex isn't sex, is it eating? » (2000, p. 59) Les deux gestes pouvant mener au plaisir et à l'abandon de soi, les sensations qui lient les deux pratiques finissent par en brouiller les frontières.

Pourtant, dans les nouvelles présentées par Miano, la métaphore de la viande ne se limite pas à la description du sexe oral et ne semble pas uniquement liée au plaisir que peut procurer la nourriture. S'installe ainsi l'idée de la chair, le ventre, comme s'il s'agissait d'une matière inerte, idée qui teinte aussi le rapport entre l'imaginaire et la fertilité féminine qui apparaît comme une entreprise passive, allant de soi. On utilise, par exemple, des termes de boucherie pour décrire la pénétration vaginale : « Ton pantalon aux chevilles, tu étais couché sur elle, la dépeçant à grands coups de reins. » (Sané, dans Miano, 2014, p. 20) Il semble que les auteurs soient incapables de faire table rase du rapport au corps qui domine la littérature subsaharienne et continue de lier corps et violence. La personne objet de désir, parfois la femme, parfois l'homme, est vue comme une « proie » à chasser, une « prise » (Sané, dans Miano, 2014, p. 23). Un vocabulaire animalier et primal traverse bon nombre d'œuvres et le désir est présenté sous son aspect pulsionnel, à l'instar d'une agression ou d'une attaque, rappelant celui du cannibale

étudié ci-dessus : « Elles fondirent sur lui comme une meute de chiennes, un essaim de truies. Il recula sous la ruade. » (Sunjata, dans Miano, 2014, p. 124) Dans cette nouvelle de Sunjata, un groupe de vieilles femmes avilies par le désir ainsi que leur proie, un jeune prostitué, sont décrit·e·s en termes animaliers. Si l'on confère aux dames un rôle d'agresseuses, le jeune homme est placé en position de victime, renversant une certaine idée de genre préconçu. Malgré la possibilité d'une inversion avec lequel joueront certain·e·s auteurices, l'emploi de cet imaginaire de la violence place le corps dans des rapports déjà pensés par la littérature subsaharienne.

Un autre registre langagier traverse les deux recueils et réduit également le corps à une matière : il s'agit d'un imaginaire géologique¹⁶⁴. Les femmes dégagent, par exemple, « une odeur de terre mouillée » (Yémy, dans Miano, 2014, p. 76), elles ont un « ventre de glaise » (Yémy, dans Miano, 2014, p. 77) rappelant cette association commune entre la femme, fertile, et la terre (*mother earth*). Cette association entre le corps et la terre est reproduite à maintes reprises au sein de textes qui abordent l'infertilité, et ce, peu importe leur provenance.

Dans le même ordre d'idées, le corps féminin est décrit en empruntant à un champ lexical qui convoque la nature, ce qui n'est pas sans rappeler l'idée encore très répandue qu'il existe une nature féminine. On le décrit aussi comme une terre à explorer, un continent inconnu dont l'homme prend possession : « un monde sauvage, complexe, indomptable qu'il me fallait posséder, ou du moins cerner, grimper au sommet de la montagne pour pouvoir me dire que j'avais réussi. » (Awumey, dans Miano, 2014, p. 107) Parfois, le corps féminin prend l'allure d'une œuvre d'art, un objet fragile à admirer qui n'est pas sans rappeler l'essentialisation de la beauté féminine dans le poème *Femme noire* de Léopold Sédar Senghor (1956). Ce n'est que très rarement qu'on nomme la chair féminine par son nom, la majorité des auteurices privilégie

¹⁶⁴ Déjà présent dans les récits de *Première nuit*, il donne le ton à *Volcaniques*, la deuxième anthologie. Dans *Première Nuit*, les corps « craquent » (Bissiala, dans Miano, 2014, p. 42) et s'effritent (Sunjata, dans Miano, 2014, p. 166). Ainsi, si Miano (2015) choisit la figure du volcan pour introduire le plaisir au féminin, elle n'est pas la première. En 2003, Beyala disait de *Femme nue*, *Femme noire* que l'écriture en était volcanique. Dans sa nouvelle, Julien Mabilia Bissila décrit le sexe féminin comme une « fente brulante » (dans Miano, 2014, p. 43), un « volcan », et Edem Awumey dit de la femme qu'elle a une « nature volcanique » (dans Miano, 2014, p. 102). Ainsi, la figure volcanique symbolise la puissance, l'ardeur et l'impétuosité. Pour Miano, le volcan convoque une certaine androgynie, à la fois symbole phallique dont les éruptions ne sont pas sans rappeler l'éjaculation, le volcan est aussi un creux, une « vulve abyssale » (2015, p. 120).

un vocabulaire floral ou encore fruitier; on parle de bourgeons, de mangues, de mures, d'abricots. Ne dit-on pas d'ailleurs des fruits qu'ils ont une chair tendre et juteuse? Ne pourrait-on pas dire une chose similaire du corps féminin? Une fois de plus, le corps féminin est ramené à quelque chose qui se consomme, se mange et se féconde. Le ventre est présenté comme l'organe essentiel de la femme : « Les milliers de picotements qui lui mitraillaient les lèvres, les muqueuses, le clitoris, le ventre et le bas-ventre. » (Sunjata, dans Miano, 2014, p. 137) La description des organes féminins prend l'allure d'une cartographie : on décrit l'itinéraire du plaisir qui prend d'assaut le corps féminin et dont la destination finale demeure le ventre. Le corps féminin, même dans sa fonction érogène, semble indissociable de sa fonction reproductive.

5.2 Infertilité : le ventre laissé vide

Du fait de l'association entre grossesse et sexualité qui sévit tant dans les imaginaires du Nord que ceux du Sud, le droit à l'avortement, lequel est directement lié à l'émancipation de la sexualité féminine, devient un des enjeux centraux aux luttes féministes. Pourtant, il serait faux de prétendre à une seule histoire, universelle, de la justice reproductive¹⁶⁵. Comme l'avance Françoise Vergès :

Les féministes en Occident ont analysé le rôle de la reproduction dans l'oppression des femmes par l'État et le capital, Michel Foucault nous a permis de penser le passage, à l'époque moderne, d'un pouvoir qui décide de la mort, et la ritualise, à un pouvoir qui calcule techniquement la vie en termes de population, de santé ou d'intérêt national, et pour lequel la reproduction est devenue une technologie du biopolitique. [...] À ces analyses, les féministes noires, latinas, asiatiques ou africaines ont ajouté un nouveau rapport, entre technologie, biopolitique, impérialisme et racisation des corps. Si l'on analyse toutes les activités humaines de production du vivre, on constate qu'il n'y a pas qu'une seule politique de la reproduction. Historiquement, les femmes non blanches ont effectué le travail invisible du care – nourrices noires des enfants blancs (nénennes de La Réunion), domestiques, lavandières, infirmières... (2017, p. 96-97)

La « politique de la reproduction » et la lutte pour l'autonomisation du corps féminin est en effet multiple et complexe puisque, historiquement, le corps des femmes noires a davantage

¹⁶⁵ « Ce terme créé par des femmes africaines américaines à la suite de la Conférence internationale sur la Population et le Développement qui eut lieu en 1994 au Caire, en Égypte, naît des expériences des femmes racisées. » (Vergès, 2017, p. 118)

subi l'exploitation, tant de la part des hommes que des femmes blanches qui réclamaient simultanément leur propre libération. Vergès rappelle par ailleurs que, s'il y a véritablement eu « dépossession du ventre des femmes » (2017, p. 98), les femmes noires et les femmes blanches ne partagent pas, à cet effet, la même histoire. Elle déplore à juste titre la « cécité » du féminisme blanc occidental. Elle évoque un exemple qui illustre parfaitement la dichotomie qui s'instaure entre les femmes blanches occidentales, françaises le cas échéant, et celles, noires, des (anciennes) colonies. Dans les années 1960, alors que l'avortement est interdit en France continentale malgré que les organisations féministes réclament véhément sa légalisation, des milliers de femmes vivant à l'île de la Réunion, département français d'outre-mer, qui devaient subir des chirurgies mineures sont également avortées sans qu'elles y aient consenti. Ces actes cruels, bien qu'ils relèvent d'une histoire « locale », rejoignent également

une histoire qui s'inscrit dans le champ plus large de la gestion du ventre des femmes noires, de la réorganisation du travail et du capital, du démantèlement des industries, de l'organisation de nouvelles migrations du Sud vers le Nord et des politiques de contrôle des naissances dans le tiers-monde. (Vergès, 2017, p. 118)

Si le féminisme occidental voudrait y voir deux manifestations du contrôle patriarcal exercé sur le corps féminin pour le bénéfice de l'État, l'instrumentalisation des ventres ne peut pas être considérée de façon indifférenciée du racisme et du colonialisme inhérent aux sociétés blanches puisque « les politiques de reproduction sont adaptées aux besoins de la ligne de couleur dans l'organisation de la main-d'œuvre : le ventre des femmes a été racialisé » (Vergès, 2017, p. 10). Il n'y a pas, en effet, que le corps de la femme noire ou racisée qui se charge d'une autre signification, les naissances non-blanches sont aussi envisagées sous un autre regard puisqu'elles deviennent d'une part un danger pour l'hégémonie occidentale, mais aussi une force de travail à exploiter pour la maintenir en place :

En outre, craignant des soulèvements dans le contexte global de la décolonisation, les experts chargés du plan proposent deux politiques : le contrôle des naissances et l'organisation de l'émigration par l'État. Des mesures les mettent finalement en œuvre dans les années 1960, et une opinion idéologique s'impose peu à peu comme une vérité : les femmes non blanches font trop d'enfants et sont la cause du sous-développement et de la misère. (Vergès, 2017, p. 10)

Puisqu'elles sont perçues comme une entrave à la civilisation et au bon développement des sociétés occidentales, les femmes noires, leur ventre, deviennent une zone de l'application des

pouvoirs patriarcaux et racistes. Il devient légitime, pour les institutions blanches, l'institution médicale le cas échéant, d'en prendre le contrôle. Le hasard veut qu'un des médecins qui a coordonné la pratique des avortements non consentis et illégaux à l'île de la Réunion se nomme Moreau, comme le célèbre personnage de H. G. Wells (*infra*, p. 145). Vergès compare en ces termes les deux homonymes :

Wells, critique envers l'Angleterre victorienne impérialiste et fasciné par la Révolution russe, était aussi un partisan de l'eugénisme racial et de classe. Sa nouvelle dénonçait l'hubris, mais plaidait pour une sélection eugéniste. Le docteur Moreau du XX^e siècle, qui ciblait le corps de femmes pauvres et non blanches, créa une « Maison de souffrance » à l'île de La Réunion. La volonté de puissance des médecins s'exprima dans leur désir d'intervenir directement sur le corps des femmes pour les punir d'avoir osé être mères d'enfants dont le nombre menaçait à leurs yeux l'ordre social et racial de l'île. Dans la nouvelle de Wells, les créatures mutilées du docteur Moreau se faisaient justice en le tuant. Mais le docteur Moreau de La Réunion, « L'avorteur des tropiques » comme le nomma L'Express, n'avait rien à craindre! Il ne fut pas condamné. (2017, p. 56)

Les deux docteurs Moreau s'imposent impunément en figure d'autorité, faisant des corps atypiques, qu'ils soient réels ou imaginaires, le terrain de l'avancement des savoirs. Les corps des femmes noires en particulier se posent ici comme un matériau, une terre vierge sur laquelle se permettent d'agir les puissances occidentales, ce qui n'est pas sans rappeler la réflexion d'Édouard Glissant quant aux sciences directionnelles (*infra*, p. 120). En exposant ce qu'il nomme une science de la conquête, il rappelle que ce sont les pays du *tiers-monde* qui en font les frais, ceux-ci devenant des lieux de dépossession asservis à la science conquérante comme des ressources à piller. Cette science enquérante, qui cherche précisément à transgresser les frontières et les limites et que pratique le docteur Moreau, nécessite l'asservissement des femmes de l'île de la Réunion; la somme des ventres, ainsi contrôlée, devient un laboratoire. Bien que ce cas soit, comme l'avance Vergès, « local » (2017, p. 10), il soulève la tendance à la dépossession du ventre des femmes, surtout de celui des femmes noires. Malgré qu'il faille éviter de réfléchir selon un regard universel à l'histoire de la justice reproductive, cette image du ventre féminin devenu laboratoire traverse les imaginaires.

Si on restreint les naissances dans les communautés du Sud, on tente de les multiplier dans celles du Nord. La procréation assistée et ses méthodes sont un symptôme du contrôle du ventre; ces mesures, parfois extrêmes, soulignent l'impératif de procréation qui pèse encore sur

les femmes. Selon les expert·e·s, la stigmatisation vécue par ceux qui ne peuvent pas se reproduire est telle qu'elles plaident pour que l'infertilité soit traitée comme un handicap. Les recherches qui abondent en ce sens se penchent presque exclusivement sur l'infertilité féminine et sont issues de l'Occident, prouvant l'importance que prend, encore de nos jours, la maternité dans l'identité féminine :

Despite a myriad of cultural and social changes in role expectations for women in the 20th century, pregnancy and motherhood retain their priority over other roles for women in the U.S. today (May, 1995; McQuillan, Greil, White and Jacob, 2003). The persistence of the social and cultural value of motherhood in the U.S. along with the advancement of assistive reproductive technologies creates a double-bind for women who struggle with infertility (Russo, 1976; Zucker, 1999; Greil, 2002; McQuillan *et al.*, 2003; Loftus, 2004; Sternke, 2005). By this I mean that there is social pressure to become a mother, a biological mother, at any cost with little support and relatively low odds of success. (Sternke, 2010, p. 1)

C'est la stigmatisation qui résulte de cette pression sociale qui pousse certain·e·s chercheur·se·s à rapprocher l'infertilité et la stérilité des notions d'handicap ou de déficience (*impairment*) en faisant d'abord usage du cadre légal :

In lawsuits that attempt to construct infertility as a disability, individuals with a relatively invisible but stigmatizing condition (infertility) are requesting to be formally acknowledged by society as disabled. This provides a seemingly paradoxical situation given the generally negative connotation of disability in our society. (Sternke et Abrahamson, 2014, p. 4)

Pour Elizabeth A. Sternke, la reconnaissance de l'infertilité comme un handicap entraîne deux bénéfices principaux : la diminution du tabou et de la détresse liés à la condition et l'accessibilité aux traitements médicaux qui visent à la contourner. Par contre, la question de la légitimité de cette association relève d'enjeux complexes. Celle qui s'intéresse au contexte états-unien avance à cet effet :

[...] in order to be considered a disability as defined by the ADA, a condition must interfere with a major life activity. In stating the broad influence that infertility has on individuals is one way in which to form the argument that the disruption of human sexual reproduction constitutes interference with a major life activity. (Sternke, 2010, p. 116)

Se basant sur le modèle social du handicap (*infra*, p. 51) Sternke et d'autres expert·e·s avancent que, comme la reproduction est perçue à la fois comme une fonction biologique vitale et

comme une activité constituante de la vie, les femmes qui sont incapables d'en faire l'expérience à cause de leur corps déficient ne peuvent, par conséquent, mener une vie dite normale. Leur corps limite l'accès au parcours typique d'un individu, parcours duquel elles sont exclues. Autrement dit, elles évoluent dans un monde qui est conçu pour les femmes fertiles et les mères et, face à cette pression sociale, leur incapacité à enfanter devient un handicap. Cette vision de l'infertilité comme une déficience est partagée par Khetarpal et Singh qui utilisent la cause biologique de l'infertilité pour appuyer cette association :

Medically, infertility, in most cases, is considered to be the result of a physical impairment or a genetic abnormality. Socially, couples are incapable of their reproductive or parental roles. On social level, infertility in most cultures remains associated with social stigma and taboo just like the social model of disability. Couples who are unable to reproduce may be looked down upon due to social stigmatisation. (2012, p. 334)

Cependant, les chercheur·se·s qui défendent la thèse de l'infertilité comme handicap ne s'inscrivent pas directement dans le champ des *disability studies*, bien qu'ielles en convoquent l'appareil théorique et le cadre méthodologique. Ainsi, malgré la médicalisation des enjeux liés à la fertilité, les théoricien·ne·s des *disability studies* ne s'entendent pas pour poser ce même regard sur l'infertilité et la stérilité. Bien évidemment, ceux-ci s'intéressent aux divers progrès techniques qui facilitent la reproduction et la procréation, mais leur perspective diamétralement opposée à celle des chercheur·se·s en sciences de la santé que j'ai exposée ci-haut. S'ielles ne mettent pas de l'avant l'infertilité et son traitement comme un enjeu relevant des études sur le handicap, leurs recherches examinent plutôt l'avortement sélectif et le dépistage prénatal.

Technology has also delivered a rapidly expanding panoply of reproductive choices. Reliable and inexpensive birth control, infertility treatments, and safe and legal abortion have greatly enhanced women's ability to control the circumstances of mothering. The prenatal diagnosis of disabling conditions in fetuses is surely part of this technological modernity. (Ginsburg et Rapp, dans Davis, 2013, p. 191)

Bien que Ginsburg et Rapp mettent de l'avant une vision assez nuancée, l'avortement sélectif, comme les appareils tels que l'implant cochléaire qui visent à effacer la déficience plutôt que de faciliter l'intégration de l'individu handicapé dans la société, est mal vu dans la communauté

des études sur le handicap¹⁶⁶. En effet, à cause de l'aspect identitaire fort qui prévaut désormais dans le champ des *disability studies*, il serait étonnant que l'infertilité soit acceptée en son sein comme un handicap. Je le rappelle, le but avoué des expert·e·s comme Sternke est de donner accès aux femmes infertiles à des traitements qui renverseraient leur condition, c'est-à-dire qui élimineraient le handicap. Ainsi, si l'appartenance de l'infertilité à la notion de handicap est disputée, il n'en demeure pas moins que celle-ci est présentée, tant dans la société que dans les textes qui font l'objet d'une analyse au cours de ce chapitre, comme un dysfonctionnement.

5.3 Les matrices dysfonctionnelles : ces ventres qui donnent la mort

Telle qu'elle est envisagée dans les récits soumis à mon examen, tout comme c'est le cas dans son acceptation populaire également, l'infertilité est mise de l'avant comme un échec. En ce qui a trait à l'étymologie déjà, le terme s'établit en opposition avec la fertilité qui serait la condition normale de l'être humain. Il n'est donc guère étonnant que cette impossibilité de procréer soit présentée, dans les textes qui en font un enjeu, comme un échec personnel qui incombe surtout aux femmes.

Soline, la protagoniste de *Clinique* porte sa stérilité comme une faute personnelle, laquelle lui génère beaucoup de culpabilité. « Je ne me suis pas encore pardonné de ne pas être capable de faire un enfant » (Batanian, 2014, p. 10), affirme-t-elle comme si la procréation relevait d'une banale compétence qu'elle n'avait jamais réussi à acquérir, comme si « faire un enfant » était comparable à apprendre une troisième langue ou jouer d'un instrument de musique. Ce blâme, Soline le portera seule et elle ne le dirigera jamais vers son mari, Mirhan. Elle s'imagine même qu'il la quittera pour une femme fertile et qu'il aura raison de le faire. Dans la littérature

¹⁶⁶ Voir à cet effet « Abortion and Disability : Who should and Should not Inhabit the World? » : « Yet we see nothing wrong, and indeed hail as progress, tests that enable us to try to avoid having children who have disabilities or are said to have a tendency to acquire a specific disease or disability later in life. The scientists and physicians who develop and implement these tests believe they are reducing human suffering. This justification seems more appropriate for speed limits, seat-belt laws, and laws to further occupational safety and health than for tests to avoid the existence of certain kinds of people. When it comes to women or to racial or ethnic groups, we insist that it is discriminatory to judge individuals on the basis of their group affiliation. But we lump people with disabilities as though all disabilities were the same and always devastating and as though all people who have one were alike. » (Hubbard, dans Davis, 2013, p. 74)

comme dans l'imaginaire social, le poids de l'infertilité pèse plus lourd sur les épaules féminines.

Cette idée de l'infertilité comme dysfonctionnement n'est ni nouvelle, ni exclusive à l'imaginaire du Nord. Dès que nous est présentée Salimata, l'épouse de Fama, un des personnages principaux du roman *Les soleils des indépendances*, elle est inscrite dans un dysfonctionnement. Fama, en faisant sa prière à la mosquée, se met à penser au corps de sa femme : « ses fesses rondes et basses, son dos, ses seins, ses hanches et son bas-ventre lisse, à son odeur de goyave » (Kourouma, 1970, p. 28). Pourtant une idée vient gâcher les pensées agréables, objectifiantes, qu'il entretient au sujet de son épouse :

Allah pardonne Fama de s'être trop emporté par l'évocation des douceurs de Salimata : mais tout cela pour rappeler que la tranquillité et la paix fuiront toujours le cœur et l'esprit de Fama tant que Salimata séchera de la stérilité, tant que l'enfant ne germera pas. Allah! fais, fais donc que Salimata se féconde! (Kourouma, 1970, p. 28)

Le premier portrait que Kourouma fait de Salimata révèle et critique d'emblée les normes qui pèsent sur le corps des femmes africaines à l'ère des indépendances : il leur faut être séduisantes et fertiles et Salimata ne répond, au grand malheur de Fama, qu'au premier des deux critères. Dans de rares moments, Fama contemple l'idée qu'il soit lui-même infertile, mais, rapidement, il rejette entièrement le blâme sur sa femme qui, seule, sera tenue responsable d'entreprendre des démarches auprès des marabouts pour lever la malédiction¹⁶⁷. Par contre, la notion d'échec, dans le contexte afrocaribéen, dépasse l'échelle individuelle puisque

[d]ans l'Afrique traditionnelle, la stérilité était une tare sociale qui affectait profondément la personnalité de l'individu. La femme stérile ou l'homme impuissant ne transmettant pas la vie qu'ils avaient reçue n'enrichissaient pas leur communauté. Ils étaient perçus comme des éléments passifs pour le clan, des symboles d'échec social et ontologique. (Ezembé, 2003, p. 105)

L'infertilité du couple est effectivement présentée comme une malédiction dans la majorité des textes afrocaribéens, même contemporains. Le blâme est jeté sur les protagonistes et on cherche

¹⁶⁷ « Pourquoi Salimata demeurerait-elle toujours stérile? Quelle malédiction la talonnait-elle? » (Kourouma, 1970, p. 28)

à punir les femmes coupables de stérilité au même titre que les femmes matricides. On retrouve ce motif dans *La palabre stérile* (1968) de Guy Menga alors que Louata et Vouata sont respectivement battue et chassée. Les fausses couches vécues par la mère du protagoniste du premier roman de Tierno Monénembo (1979), *Les crapauds-brousse*, lui apportent son lot de mépris. La thématique n'est que secondaire à l'intrigue dans ces romans des indépendances et il faudra attendre la montée de la littérature féminine pour qu'elle constitue un enjeu plus central :

De nombreuses romancières feront de la stérilité l'un de leurs thèmes romanesques dominants. Elles prennent la défense de la femme frappée de ce mal et dénoncent la société africaine prisonnière des traditions qui provoquent l'humiliation de la femme stérile et le mépris dont elle est la cible. (Hoffmann, 2013, p. 463)

Dans ces œuvres, par contre, on peut penser à celles d'Angèle Rawiri, Thérèse Kuoh-Moukoury, Kacou Oklomin, du côté anglophone, à Buchi Emecheta, on met l'accent sur la position de subalterne de la femme plutôt qu'on représente, dans ce qu'il a d'organique son corps. La figure de l'épouse stérile se métamorphose, dans le contexte antillais, par la mise en scène de personnages infanticides (Marie Sol, 2008). La femme qui n'occupe pas un rôle traditionnel, soit celui de mère ou d'épouse, est vue comme une menace et elle devient une figure mortifère, « une mangeuse d'hommes » (Tumba, 2008). Les femmes qui refusent la maternité dans la littérature afrocaribéenne francophone entre 1970 et 1990 le font souvent en allant à leur propre perte. À cet effet, Hoffmann recense nombre d'exemples de personnages féminins qui décèdent suite à l'interruption d'une grossesse, ce qu'elle associe à la figure de la femme-victime ou de la femme assassinée (2013, p. 460-461). Elle rappelle le sort d'Irène, protagoniste du roman *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe Beyala, terrassée par un « avortement mal-mené (1987, p. 460) » ou celui d'Arlette dans *Chauves-souris* de Bernard Nanga (1980) qui tente de provoquer une fausse couche pour mettre fin à sa grossesse sous les pressions de son amant, un homme politique qui désire éviter le scandale que la naissance d'un enfant illégitime provoquerait. Des romancières comme Beyala poussent l'audace jusqu'à représenter le refus de la maternité comme un geste transgressif, une revendication contre le pouvoir patriarcal qui restreint le lieu d'action du féminin (Cazenave, 1996, p. 158). Les femmes qu'elle met en scène, surtout dans ses premiers romans, font partie de ce que Hoffmann nomme des « mères-dévorantes », ces matriarches qui vampirisent la vie de leur progéniture,

surtout de leurs filles. Naudillon, pour sa part, utilise l'expression « matrice dévoreuse de vie » ou encore celle de « ventre hostile à la vie » (2005, p. 80) pour désigner la présence de femmes infanticides dans les textes des femmes caribéennes, notamment Gisèle Pineau et Marie-Célie Agnant. Les exemples recensés par Naudillon, comme ceux examinés par Isaac Bazié (2013), concernent davantage des grossesses non désirées et c'est ce refus conscient de la maternité, donc du rôle féminin traditionnel qui provoque une onde de choc. Plus qu'un dérèglement biologique qui empêche les personnages d'avoir un enfant, la littérature afrocaribéenne va jusqu'à mettre en scène un ventre qui tue, faisant dire à Naudillon que « le corps de la femme noire se définit par son ventre-tombeau » (2005, p. 80). Cette expression de ventre-tombeau, que Naudillon lie avec la cale des bateaux négriers, traduit bien les transformations qu'a subies le personnage féminin depuis les débuts de la littérature coloniale; en se soustrayant à la maternité, par la violence qui plus est, le personnage féminin devient monstrueux, inhumain.

La mère infanticide est centrale au roman de Marie-Célie Agnant, écrivaine québécoise d'origine haïtienne; Emma, une femme antillaise internée à Montréal pour le meurtre de sa fille. Dans *Le livre d'Emma*, la maternité problématique, voire meurtrière, est transmise de mère en fille comme une filiation, comme l'est aussi le traumatisme de l'esclavage. Bien qu'Emma et Fifie mettent au monde une enfant chacune, une fille, le ventre est néanmoins le lieu d'un échec dans le récit. D'emblée, les circonstances de la naissance d'Emma semblent annoncer son geste criminel tellement son entrée dans la vie est liée à la mort : « Le matin où mes sœurs et moi nous sommes libérées de l'utérus de Fifie, cette même aube bleuâtre s'étend sur les montagnes qui ensèrent Grand-Lagon. Nous sommes cinq, d'un seul coup cinq enfants, cinq filles mort-nées. Quel combat Fifie a dû livrer pour nous arracher d'elle? » (Agnant, 2019, p. 55) Le ventre de Fifie donne la mort plus qu'il ne donne la vie et Emma, qui a bel et bien survécu, se considère elle-même comme une enfant « mort-née ». Loin de mettre de l'avant l'idée d'un départ, d'un renouveau, l'accouchement signifie plutôt la fin, comme en témoignent les mots « arracher » et « combat ». Le ventre se présente ici comme une prison, un organe dysfonctionnel transmis de génération en génération. Adamowicz-Hariasz le rappelle, la mère d'Emma est elle aussi présentée comme le résultat d'une grossesse échouée :

Fifie, née des parents noirs mais, par un hasard génétique (une « insulte » que le ventre de sa mère vomissait après qu'une de ses aïeules « avait été saillie par quelque

démon blanc en chaleur » [p. 121]), avec la peau dorée et cheveux jaunes (p. 114), refuse le moindre geste de tendresse ou parole quelconque à Emma. (2010, p. 157)

Contrairement au cas de Soline ou de Marie, la raison de ces grossesses ratées est connue : le trauma de l'esclavage et du colonialisme, de même que leur violence, s'inscrivent à même le corps. Le ventre d'Emma est habité par sa naissance d'enfant « mort-née », par le rejet de sa mère et le trauma intergénérationnel alors que la violence s'écrit à même sa chair. Adamowicz-Hariasz soulève d'ailleurs les moments où Mattie, une cousine de sa grand-mère Kilima, tresse les cheveux d'Emma :

Malgré ses treize ans, Emma doit se mettre sur les genoux de Mattie qui insiste à natter ses cheveux même lorsqu'ils sont parfaits. Mattie défait chaque soir ses tresses, « les roule entre le pouce et l'index avant de les tresser à nouveau » (p. 131). Les séances de coiffure sont un rituel qui précède la nuit et s'accompagnent obligatoirement des leçons d'histoire de ses ancêtres. Se servant de ses doigts pour tresser les cheveux, Mattie y enlace l'histoire et en inscrit les images dans le corps même d'Emma. (2010, p. 159)

Ce faisant, Mattie trace l'histoire de ses aïeules et le trauma intergénérationnel à même son corps, l'empoisonnant. Ainsi teintée, Emma ne peut pas, elle non plus, porter et donner la vie. C'est d'ailleurs lors d'une de ces séances que Mattie annonce à la jeune fille : « [...] tu es la dernière de la lignée des filles et petites-filles de Kilima. Fifie, ta mère, est l'avant-dernière et toi, la dernière. Après toi, ne viendra personne. » (Agnant, 2019, p. 132) Ainsi, bien qu'elle donne naissance à une fille, Emma ne peut que, à l'instar de sa mère, donner la mort. Tuer sa fille et se tuer elle-même apparaît comme la seule façon de mettre fin aux souffrances de sa lignée maudite, dysfonctionnelle.

Bien que *Clinique* reflète un tout autre contexte socioculturel, l'infertilité constitue, encore une fois, un dysfonctionnement qui relève de la responsabilité des femmes, que cette faute soit exprimée directement ou intériorisée. Dans le cas de Soline, l'échec semble double. Si la protagoniste ressent une grande culpabilité, elle n'échappe pas au sentiment que son corps, lui aussi, échoue, qu'il la trahit. À l'urgence de l'hôpital, aux prises avec d'incroyables douleurs, elle affirme : « Mon corps n'a pas semblé apprécier les injections de Puregon. [...] Il y a une arme dans mon ventre qui se retourne contre moi. » (Batanian, 2014, p. 23) Le corps semble agir, ou plutôt réagir, de façon indépendante, s'opposant au désir de celle qui le possède comme s'il était une entité à part entière; le « ventre » et le « moi » contre lequel il se retourne semblant

si distincts l'un de l'autre. Il y a donc une ambiguïté certaine qui se glisse dans le discours de Soline sur son infertilité, elle en est parfois la cause – la capacité d'enfanter devenant une compétence qu'elle aurait dû développer –, parfois la victime.

L'échec qu'est l'infertilité n'est pas un événement unique. Une fois qu'elle est découverte, la stérilité entraîne les personnages dans un long et tortueux parcours, qu'il soit celui du deuil ou de la prise en charge médicale. Pour Soline, ce sera les deux. Tout au long de ce parcours, le sentiment d'échec est constamment réactivé :

Nous en sommes au quatorzième mois d'essai. Ce matin, je me suis levée tôt et en silence. J'ai marché doucement vers la fenêtre : un cardinal et sa compagne se tenaient côte à côte sur notre vieil arbre mort. J'ai cru que c'était un signe, mon cœur s'est emballé. Je me suis vue revenir vers Mirhan pour le réveiller brusquement, joyeusement. J'avais trois jours de retard. Dans la salle de bain, j'ai déballé un test de grossesse. Pris une grande respiration et regardé le test : « Pas enceinte. » Mirhan a cogné à la porte. « Ça va, là-dedans ? » J'ai tout jeté, tout nettoyé, comme s'il ne s'était rien passé. Mes mains tremblaient. (Batanian, 2014, p. 7-8)

Le fonctionnement cyclique des menstruations, dont le retard correspond toujours à un nouvel espoir et dont le retour représente un nouvel échec, n'amoindrit pas le sentiment écrasant qui accompagne chaque opportunité où l'infécondité est confirmée. Chaque cycle menstruel, comme chaque test de grossesse négatif, ajoute à l'impression d'échouer et le sentiment d'être prisonnière d'un corps qui ne fonctionne pas est constamment ravivé, comme le prouve le tremblement qui envahit les mains de Soline dans ce moment de silence. L'infécondité entraîne aussi une honte, un tabou. Cet échec que représente le test de grossesse négatif, Soline préfère le taire, le porter seule. L'affect réaliste et la forme ressemblant à celle du témoignage dont se pare le récit de Soline le font entrer dans le domaine de la tragédie personnelle. Il n'est pas non plus innocent que l'oiseau aperçu par la protagoniste soit un cardinal puisque, comme j'en ferai la preuve, la couleur rouge devient, dans ce roman comme dans d'autres, un symbole de l'infertilité.

L'accumulation des métaphores et des images convoquées par « Mario G. » dans *Le ventre en tête* resémantise sans cesse le drame vécu par la protagoniste. Dans ce contexte, quoiqu'omniprésente, la stérilité est difficilement réductible à quelques caractéristiques puisqu'elle change constamment de visage. Une des images récurrentes employées par Girard

pour mettre en scène l'infertilité est la comparaison entre le corps de Marie et une voiture : « Si je ne suis qu'une carcasse d'acier sans âme, au moins je veux avoir des roues et un moteur. J'ai des trompes de Fallope comme tuyaux d'échappement. Je veux carburer pour transporter. Avoir du monde dedans, peu importe où [...] » (Auger, 1996, p. 28) Le parallèle qui s'établit ainsi entre l'automobile et le corps de Marie rend claire son impression d'un corps qui ne remplit pas ses principales fonctions. Comme la voiture qui ne peut transporter des passagers, Marie se demande à quoi un corps vide peut bien servir. Le dysfonctionnement est perçu comme quelque chose de mécanique. Une pièce n'accomplit pas son rôle et rend le moteur entier inopérant; il s'agit ici des trompes de Fallope qui ne feraient que laisser échapper les ovules hors du corps-carcasse. La métaphore de la pénétration sexuelle se superpose à cette idée du corps dysfonctionnel. Si ce n'est pas un fœtus qui lui permet « d'avoir du monde en dedans », Marie entreprend de se remplir en multipliant les relations sexuelles¹⁶⁸. Au fil du roman, elle convoque une image si négative de son impossibilité à enfanter qu'elle devient comparable aux plus grandes catastrophes planétaires :

Je suis l'Éthiopie et la Somalie réunies. J'ai faim. Je n'ai pas une faim de loup, j'ai une faim d'enfant. Mon ventre crie famille. J'ai des millions de spermatozoïdes qui chaque jour crèvent de faim dans mon ventre malgré l'aide internationale. C'est la guerre civile dans mon ventre et l'intervention militaire, je l'ai dans le cul. J'ai la zone occupée par l'armée. Mais rien n'y fait, je crève de faim. C'est la guerre et ce sont les bombardements qui sont nourris. Je vais mourir. Je pense à l'enfant que je n'ai pas et ça me fait mourir. Je vais mourir et c'est vrai. La vérité sort de la bouche des canons lorsqu'on n'a pas d'enfant. (Auger, 1996, p. 64)

Encore une fois, la faim et le désir font ici adéquation, l'auteur va jusqu'à lier l'absence de progéniture et la famine en manipulant la célèbre expression « Mon ventre crie famine » pour qu'elle se lise désormais « Mon ventre crie famille. » Le désir d'enfant prend, dans cette métaphore, des proportions monstres lorsque les échelles individuelle et planétaire se brouillent jusqu'à se confondre. Devant l'échec d'enfanter, son ventre devient le centre du monde, le lieu de tous les maux. L'ambiguïté qui était présente dans le roman de Batanian n'est pas reproduite

¹⁶⁸ L'auteur emploie par ailleurs la même métaphore mécanique lorsqu'il souligne que les relations sexuelles fréquentes dans lesquelles s'engage Marie devraient, si ce n'était de ce corps qui échoue, aboutir à une grossesse : « J'aurais voulu faire partie de ces femmes qui se font prendre, de ces femmes qui ont un accident et qui se ramassent avec un bébé. J'ai de la difficulté à croire qu'une femme puisse avoir un enfant tout simplement par accident. Je suis impliquée tous les jours dans le carambolage monstre qu'est la prostitution, mais pas la moindre bosse... » (Auger, 1996, p. 61)

dans celui de Girard : Marie n'entretient pas de culpabilité devant son infertilité, elle est simplement posée comme victime. Si Marie souffre bien évidemment de ce dysfonctionnement qui l'empêche d'accéder à la maternité, elle convoque, par le monologue intérieur, de nombreuses images qui la placent dans une position de martyr : des canons aux bombardements, de l'armée à la famine. Son ventre, cette zone de guerre, devient le centre du monde et tout y converge.

Si la stérilité arrive souvent, du moins dans l'imaginaire occidental, à être soustraite au regard, à être vécue comme un échec ou une tragédie personnelle, comme le démontrent les cas de Soline et de Marie, il ne peut en être de même dans l'univers dystopique envisagé par Margaret Atwood dans *The Handmaid's Tale* (1985). Dans cette fiction, comme dans la très populaire série télévisuelle (2017 -), qui imagine un futur proche dans la république de Gilead, un état totalitaire devenu indépendant des États-Unis auquel il appartenait au préalable, la population féminine¹⁶⁹ est aux prises avec un taux d'infécondité sans précédent à cause des changements climatiques. L'infertilité y est considérée comme un problème qui affecte uniquement la population féminine puisque la loi décrète que les hommes (« *Masters* ») ne peuvent pas être responsables de l'infertilité de leur couple. Atwood, par l'exagération, critique la facilité avec laquelle on blâme une femme pour l'infécondité d'un couple cisgenre et hétérosexuel et on absout son partenaire masculin de toute responsabilité. Pour remédier à la stérilité, les « *Masters* » et les « *Wives* » doivent faire appel à une « *Handmaid* », soit une femme fertile qui est violée et forcée de porter un enfant qu'on lui arrachera pour remettre à ses bourreaux. Le roman suit le parcours de la narratrice, Offred¹⁷⁰ qui partage la maison du commandant de Gilead et de sa femme dans le but de leur donner un enfant. La simple cohabitation d'une femme fertile et d'une femme infertile crée rapidement une tension, comme le révèle la jeune « *handmaid* » :

¹⁶⁹ Comme le souligne Christabelle Sethna : « Many men in the Republic of Gilead are also infertile but this knowledge is deliberately subjugated. As Offred explains, there is no such thing as a sterile man anymore, not officially. There are only women who are fruitful and women who are barren, that's the law (Atwood, 2014/1985, p. 68). After her indoctrination Offred begins to perceive her own body as polluted, containing "hazards, warped proteins, bad crystals jagged as glass" (Atwood, 2014/1985, p. 129). » (2020, p. 2)

¹⁷⁰ Offred signifie littéralement « celle de Fred » (*Of Fred*), son maître. Toutes les *handmaids* portent le nom de leurs maîtres.

Maybe it's just something to keep the Wives busy, to give them a sense of purpose. But I envy the Commander's Wife, her knitting. It's good to have small goals that can be easily attained. What does she envy me? / She doesn't speak to me, unless she can't avoid it. I am a reproach to her; and a necessity. (Atwood, 1985, p. 14)

L'échec n'est plus personnel, il est social, systématisé. Si Offred envie la liberté de la femme du commandant, représentée ici par le fait qu'elle a le loisir de s'adonner au tricot, elle se demande : « What does she envy me? » La question, bien que rhétorique, met en lumière deux réponses, deux évidences. Ce qu'elle lui envie, c'est évidemment sa fertilité. Le prouve la phrase suivante où Offred affirme que sa simple présence est un rappel constant de l'échec de l'épouse, de son infécondité (« I am a reproach to her »). Mais une autre réponse est également tout aussi vraie que la première : elle ne lui envie rien. Comment pourrait-elle lui envier sa servitude?

Ce qui rend le sentiment d'échec – de dysfonctionnement – encore plus cuisant dans les fictions qui traitent de l'infertilité, c'est que la différence entre l'infertilité et son contraire s'exprime sur un mode spectaculaire. Si la stérilité peut sembler invisible, elle se mesure sur le mode des signes par l'absence, non pas l'absence de la fertilité, mais l'absence de grossesse. Ainsi, l'écart entre la femme enceinte et la protagoniste infertile est tellement évident que les deux figures sont complètement irréconciliables. J'ai réuni les manifestations spectaculaires de l'infertilité selon deux motifs : l'absence notoire de rondeur et l'importance que prend la couleur rouge. J'y reviendrai.

5.4 Entre ventre et vulve : une anatomie liminale

Dans le cas de la représentation du corps infertile, il est possible de remarquer un brouillage, une zone d'indétermination dans la façon de référer à l'anatomie, c'est-à-dire cette imprécision déjà soulevée et qui dénote la confusion sémantique entre le ventre féminin et son sexe. Ce glissement place le corps féminin en quête de maternité dans une position liminale, d'abord, en affectant la description anatomique. De plus, la confusion affecte aussi les actions des protagonistes; le désir obsessionnel et toujours inabouti de maternité peut mener certaines protagonistes à des pratiques jugées dépravées, les approchant de l'animalité.

Dans le roman *Clinique*, Martine Batanian met en scène le parcours de Soline, une jeune enseignante qui rêve de devenir mère. Celle-ci subit de nombreux traitements médicaux dans

le but de tomber enceinte, mais ceux-ci se soldent toujours par un échec. Lorsqu'elle se réveille en pleine nuit, aux prises avec des douleurs qui sont des conséquences néfastes des traitements hormonaux dont elle est la cible, elle se rend aux urgences pour de « fortes douleurs au bas-ventre » (2014, p. 21). Dans la salle d'attente, elle discute avec un jeune prisonnier qui est accompagné de policiers. Quand il lui demande pourquoi elle est là, elle répond :

« Éclatement d'un kyste ou torsion de l'ovaire. J'ai mal ici. » — Toi, pourquoi tu es à l'urgence? / — J'ai mal ici, dit-il en me montrant son sexe. / Les policiers s'esclaffent. Ils me regardent en levant les yeux au ciel et déplacent le prisonnier plus loin. [...] Lorsque son nom est appelé, il me salue et me souhaite bonne chance en pointant mon ventre. (2014, p. 23)

La première confusion à noter est la réciprocité dans la conversation, perceptible grâce la répétition du « j'ai mal ici » qui apparaît deux fois, de même que dans le geste de pointer une partie du corps plutôt que de la nommer. La conversation glisse, lorsque le prisonnier entreprend de se moquer du mal de Soline, du ventre (« ovaire ») au sexe, avant de revenir au ventre. Le parallélisme de la scène lie les deux organes – sexe et ventre – entre eux, plaçant le corps dans une position liminale. Le fait que Soline tente de pointer sur la surface de son corps un organe interne participe par ailleurs à la confusion et au désordre; le corps infertile se pose, en effet, sur le seuil entre l'intérieur et l'extérieur, du visible et de l'invisible.

Girard pousse la difficulté de lisibilité du corps féminin en quête de maternité encore plus loin dans son roman *Le ventre en tête* (1996) alors qu'il nous livre un texte qui déborde de métaphores. La proximité, voire l'interchangeabilité, des organes génitaux et du ventre parcourt l'ensemble du récit¹⁷¹; la protagoniste, Marie, qui en est aussi la narratrice, usant souvent des termes de façon indifférenciée dans ce long monologue intérieur. La description du corps, laquelle est donnée largement par le biais de métaphores, de comparaisons et d'objets métonymique (Berthelot, 1997), occupe une place considérable dans ce roman qui exprime le mal-être lié à l'impossibilité d'enfanter. Le ventre, cet organe qui devrait être une matrice, est souvent inscrit dans une métaphore filée et un registre langagier qui évoquent la mer (mère) :

¹⁷¹ Comme le rappelle Boisclair, le titre du roman de Girard fait « écho » à un texte de Noëlle Châtelet, *La tête en bas* qui, « [d]'entrée de jeu, [...] suggère une anomalie dans la conformation physique, en mettant l'accent sur quelque chose – la tête – qui n'est pas à sa place habituelle, en haut. » (2008, p. 64)

Je suis un véritable aquarium. Mon ventre est en verre comme pour la fécondation in vitro. Aucune algue gluante en moi. Peut-être un récif corallien, quelques coquillages, c'est tout. J'ai la vie dure. Mais pas moindre algue qui ondule. L'algue, c'est la nourriture primordiale, le premier maillon de la chaîne. Sans algue, pas de vraie vie. Je désire avoir une toute petite ulve pour nourrir la vie sous toutes ses formes. Je voudrais pouvoir écrire que j'ai une ulve, sans qu'on croie que c'est une faute de frappe. L'ulve, c'est une algue qu'on appelle aussi laitue de mer. Mais moi j'ai une salade de maman comme on dit une vulve à toutes les sauces donnant sur un vagin à muqueuse amuse-queue si vous préférez. Si j'avais une ulve au lieu d'une vulve, j'aurais du vrai plancton en suspension en moi, signe incontestable de vie. (Auger, 1996, p. 24)

D'emblée, l'extrait présente le ventre comme un réceptacle, une matrice (« aquarium ») qui n'attend qu'à recevoir la vie, soit-elle introduite par fertilisation in vitro ou par le biais d'une ulve, d'une algue. La mention de l'ulve brouille déjà la lisibilité du texte, et par conséquent, du corps qui est décrit en plus d'associer la protagoniste à l'ordre végétal. « Mario G » soulève que le mot « ulve » lui-même entraîne presque systématiquement une erreur à la lecture – « Je voudrais pouvoir écrire que j'ai une ulve, sans qu'on croie que c'est une faute de frappe. » – surtout puisque le mot vulve est donné à lire un peu plus loin. Ainsi, l'extrait cité joue de la proximité, tant en ce qui a trait au sens qu'à ce qui relève de la position dans le texte, de trois termes, soit « ventre », « vulve » et « ulve ». Un glissement sémantique se produit et l'algue devient ce qui permet de rendre complètement imperceptible la transition entre l'emploi du mot « ventre », qui est d'abord l'objet de la description, et l'apparition du mot « vulve ». Les deux organes servent aussi le même rôle, celui d'accueillir et de créer la vie. La confusion anatomique atteint son paroxysme lorsque la narratrice attribue à la vulve la fonction de « nourrir la vie sous toutes ses formes », lui associant un fonctionnement qui ressemble davantage à celui du placenta qui devrait se trouver dans l'utérus, dans le ventre. Une autre signification émerge aussi, la vulve qu'on mange ne renvoie-t-elle pas à une pratique sexuelle qui échappe justement à la procréation? Cette idée du ventre, du corps, qui ne serait qu'un aquarium est exprimée à plusieurs reprises dans le texte et, lorsqu'elle réapparaît, elle n'est pas sans amplifier la confusion anatomique entre la vulve, l'ouverture vaginale et le ventre :

Je suis un aquarium. J'insère le sonar dans mon ventre pour détecter la vie. Je plante le bathyscaphe entre mes jambes comme une batte qui se cache et je me branle. Mais rien. Pas de plaisir, pas de vie. [...] J'insère le sonar dans mon ventre et tout ce que je vois, c'est le relief monotone d'un abysse où se cache, j'en suis sûre, une murène automate qui dévore toute espèce de vie. (Auger, 1996, p. 116)

Encore une fois, « Mario G. » dépeint un corps dont l'anatomie est liminale. Le ventre de la protagoniste est une cavité (« un abysse ») auquel on accède « entre [l]es jambes ». Non seulement le sens attribué aux termes anatomiques est brouillé par la répétition de la périphrase « *J'insère le sonar dans mon ventre* » (je souligne), qui fait la preuve du rapport métonymique qui se consolide entre le ventre et, ici, l'ouverture vaginale, mais le sens est également affecté par l'inscription d'une signification phallique suggérée par les termes « batte », « murène » et l'expression « je me branle ». L'accumulation des significations, l'androgynéité de l'image de même que la confusion qui règne lors des descriptions du féminin non maternel provoque une crise de la lisibilité du corps. L'ambiguïté qui entoure le vocabulaire décrivant l'anatomie de Marie est amplifiée par sa conception de la sexualité et de la fertilisation :

Je voudrais me faire faire un bébé avec plaisir. Je voudrais qu'on me demande de faire l'amour pour que je dise « oui avec plaisir », comme pour rendre service. Je sens que si je me fais inséminer, je vais jouir. L'orgasme vaginal sera pour moi un signal de maternité. (Auger, 1996, p. 64)

L'orgasme et la fertilisation se superposent pour ne faire qu'un. Tout le personnage de Marie s'écrit par ailleurs sur la ligne entre la figure de la vierge Marie, la mère modèle et celle de la femme hypersexualisée qu'on ne veut pas voir devenir mère.

De toutes les protagonistes, c'est sans doute Emma qui est placée dans la position la plus liminale. Dès sa naissance, elle apparaît comme une créature monstrueuse :

Il y a, dans la chambre de Fifie, face au lit sur lequel elle git, inconsciente, dans une mare de liquide noirâtre et gluant, une grande armoire en acajou dépoli, au ventre rebondi comme la panse d'un animal qui s'apprête à crever. Mon cri, la force de mon cri fait craquer le bois qui répand sur le sol une armée de termites affolées. Et, moi, malgré mon apparence de têtard crevé – c'est ainsi qu'on me décrit –, je sais déjà tout cela, car je suis venue au monde portant sur mon crâne mou cinq coiffes, la mienne plus celle de mes quatre sœurs. (Agnant, 2019, p. 57)

C'est dans cette mare de liquide noir que naît Emma, celle qu'on rapproche de l'animalité en la décrivant comme un têtard crevé. Si l'infertilité relève généralement du domaine de l'invisible, Emma apparaît comme une créature plus qu'humaine. Celle dont *le cri fait craquer le bois* et qui porte en elle cinq vies ne peut qu'investir une position liminale.

Il n'est pas étonnant que le corps infertile soulève des difficultés dans son appréhension, considérant qu'il est toujours à la limite, comme l'est le corps gros, entre le visible et l'invisible, le maternel et le sexuel, l'humain et l'animal. L'infertilité pose aussi des questions quant aux limites de la féminité; la femme infertile est-elle vraiment une femme? Son dysfonctionnement participe de dynamiques intimes comme collectives. Si on ressent, en effet, la pression sociale mise sur les femmes afin qu'elle se conforme à l'exigence de la maternité, ce n'est pas nécessairement par le regard que celle-ci se communique, comme c'était le cas pour le corps gros. En effet, la sexualité, comme la planification familiale, s'inscrit habituellement dans la sphère privée. De plus, bien qu'il y ait médicalisation du corps infertile, ce n'est pas, contrairement aux corps intersexués et au corps gros, à la normalisation de l'apparence que celle-ci s'attarde.

5.5 Voir rouge : une absence spectaculaire

La rondeur du ventre devient rapidement un signe de cette fertilité à laquelle les protagonistes aspirent, symbole de leur désir de maternité. Soline illustre comment la grossesse s'exprime sur un mode spectaculaire : « Sur l'une des pages figurait un dessin d'une femme enceinte. Un jour, j'ai encerclé le ventre et j'ai écrit au crayon de plomb (bien que je sache que Mirhan déteste que j'écrive dans ses livres) : "je veux ça". » (Batanian, 2014, p. 7) Il n'y a aucune ambiguïté possible; la femme enceinte, celle dont Soline encercle le ventre rond, est repérable au premier coup d'œil. C'est justement cette rondeur qui marque l'écart abyssal qui s'ouvre entre elle et ses congénères stériles. Lors d'un passage narré par l'échographiste de Soline, Batanian évoque la grossesse des autres comme quelque chose d'immédiatement perceptible pour la protagoniste :

Dès qu'elle m'a vue, dans la salle d'attente, elle a fermé les yeux. Elle ne voulait pas me suivre. Son mari ne savait pas quoi faire. Il lui a serré la main, chuchoté quelques mots à l'oreille et ils se sont levés ensemble. Je suis enceinte. Les patientes, parfois, perdent pied en me voyant. Je suis enceinte et je ne sais pas où me mettre. Ma grossesse ne fait que commencer, mon ventre est minuscule, mais ces femmes qui désirent avoir un enfant depuis des années ont une sensibilité impressionnante. (Batanian, 2008, p. 113)

Même ce minuscule renflement est remarqué d'emblée par Soline et est tout de suite interprété comme une menace ou, comme l'est la présence de Offred pour la femme du commandant, un

reproche. C'est évidemment l'intense envie qu'entretient Soline qui rend l'enflure du ventre hypervisible et qui la charge d'une signification négative, devenant une entrave à son propre bonheur ou encore une injure. Dans un monde spéculatif comme celui auquel Atwood donne naissance avec *The Handmaid's Tale*, la grossesse d'une *handmaid* est encore hypervisible, mais pas nécessairement liée à une connotation négative :

One of the [Handmaids] is vastly pregnant; her belly, under her loose garment, swells triumphantly. There is a shifting in the room, a murmur, an escape of breath; despite ourselves we turn our heads, blatantly, to see better; our fingers itch to touch her. She's a magic presence to us, an object of envy and desire, we covet her. She's a flag on a hilltop, showing us what can still be done : we too can be saved. (1985, p. 29)

Vue à travers le regard de ses congénères, soit les autres *handmaids*, elle apparaît comme une preuve de leur fertilité collective, un drapeau au sommet d'une colline qui confirme qu'elle n'est pas inaccessible. Contrairement à l'échographiste de Soline qui exerçait sur elle un effet répulsif, Ofglen, puisque c'est le nom qu'elle porte, se transforme en un pôle magnétique. Tous les regards, toutes les conversations, la plupart des doigts sont pointés en sa direction et elle ne pourrait pas incarner davantage l'hypervisible, le spectaculaire. Pour Offred, elle est d'abord une présence magique, bien qu'elle fasse aussi objet d'envie. Par contre, le regard qu'elle porte sur elle bascule rapidement. Soudainement, Offred avance qu'elle se donne en spectacle : « She's come to display herself » (Atwood, 1985, p. 30), pense-t-elle. La remarque sous-entend qu'une certaine compétition règne, provoquant une jalousie. D'ailleurs, lorsque Offred compare Ofglen et son accompagnatrice, elle est forcée de constater que les autres femmes semblent frêles et rétrécies. Dans ce monde où la fertilité est marchandisée et instrumentalisée, la grossesse devient le modèle à atteindre et, comme pour la grosseur, c'est par la comparaison qu'on distingue les femmes fertiles de celles qui donnent l'impression de ne pas l'être :

I past the pregnant woman and her partner, who beside her looks spindly, shrunken; as we all do. The pregnant woman's belly is like a huge fruit. Humongous, word of my childhood. Her hands rest on it as if to defend it, or as if they're gathering something from it, warmth and strength. [...] Janine looks at me, then, and around the corners of her mouth there is the trace of a smirk. She glances down to where my own belly lies flat under my red robe, and the wings cover her face. (Atwood, 1985, p. 30)

La rondeur devient le symbole de ce qui est fertile, et ce, même au-delà du ventre. La courbe a le pouvoir d'investir n'importe quel organe et de devenir un signe de maternité, comme le

souligne ce passage de *Clinique* : « Je n'ai pas envie d'entendre vos voix parce que j'entendrais votre joie. Vos cordes vocales sont pleines et rondes quand vous êtes heureuses et votre bonheur de mère câline et capucine me casse le corps. » (Batanian, 2014, p. 9) Ces deux courtes phrases sont lourdes en implications. D'abord, si la maternité peut s'immiscer dans les cordes vocales pour les rendre « pleines et rondes », l'infertilité peut, elle aussi, s'attaquer à des organes qui ne sont normalement pas impliqués dans le processus de création. L'oxymore qui se crée lorsque Soline implique que la rondeur, le « bonheur de mère câline », peut lui « briser le corps ».

Contrairement à Soline, la seule rondeur qui compte pour Marie, la protagoniste du roman *Le ventre en tête*, est celle du ventre : « Mon vagin, ma tête, mes seins, tout est rond, sauf mon ventre. » (Auger, 1996, p. 88) Dans les premières pages, Marie fait usage du mensonge pour pallier l'absence de ce ventre rond qui pourrait, dans d'autres circonstances, suggérer une grossesse et il faudra une vingtaine de pages avant qu'elle avoue avoir trompé les lectureuses :

Ce n'est pas vrai, je ne suis pas grosse. Je ne suis même pas un autobus. Si vous saviez par contre à quel point je désire prendre des proportions, devenir énorme, monstrueuse, surmultipliée. Je suis prête à tout pour doubler le volume de mes seins et tripler celui de mon ventre... Mon ventre est plat. [...]. Je suis pleine d'eau et je veux un bébé qui fait de la plongée. Je voudrais être la mer et la terre comme on est le père et la mère. Être parentale comme continentale pour que mon bébé nage en moi et longe mes côtes à l'intérieur. Je veux un bébé dans mon ventre. (Auger, 1996, p. 28)

Pour Marie, le désir d'un enfant, celui de la grossesse et de la rondeur du ventre se superposent et s'enchevêtrent jusqu'à ne faire qu'un¹⁷². Comme si imiter la forme de la femme enceinte équivalait à véritablement porter la vie en soi. Ce qui importe le plus pour elle, c'est de remplir son corps vide, de porter quelque chose en elle afin de déjouer son infertilité. Pour jouer à être mère, faire semblant, elle se rabat sur un bloc de béton qu'elle traite comme un bébé. Peu de temps après, il ne lui suffit plus de le promener dans une poussette, elle voudrait qu'il soit en

¹⁷² Lori Saint Martin écrit à ce sujet : « When Marie writes, “Je suis un véritable aquarium. Mon ventre est en verre comme pour la fécondation in vitro” (p. 24), we see at work a voyeuristic fantasy of “opening” the female body to see the secrets that lie within, especially since, elsewhere, Marie says she hates the fact that pregnancy can at first be hidden : “toutes les femmes enceintes sont des hypocrites, surtout les premiers mois, quand elles grossissent et que c'est imperceptible” (p. 168). A transparent, docile femininity that does not combat or resist : what could be more satisfying? »(2001, p. 35)

elle : « Je suis couchée sur le dos. Je tiens mon bloc de ciment à bout de bras et je le laisse tomber sur mon ventre plat comme une eau calme. J'aurais voulu qu'il coule en moi comme on coule du béton, mais non. » (Auger, 1996, p. 88)

Dans un autre extrait, elle essaie de l'introduire par voie vaginale. Les procédés et les termes employés, « qu'il coule en moi », peignent l'événement comme s'il s'agissait d'une première tentative d'insémination. Devant cet échec, Marie jette son dévolu sur d'autres *fœtus* à implanter. Elle tentera, par la suite, de s'engrosser en insérant plusieurs objets en elle, dont le pénis de Joseph¹⁷³, son copain. Après l'avoir amputé de son sexe, elle l'introduit en elle avant de coudre ensemble ses lèvres vaginales pour l'y préserver : « Je fais une hémorragie. Une grosse. Je suis gonflée. Je fais presque une grossesse. Je suis gonflée dans tous les sens du terme. Je suis complètement ronde. Je suis folle, je suis foule, je suis pleine. Je ne suis pas du monde, je suis un ballon. » (Auger, 1996, p. 103) L'illusion ne durera qu'un certain temps avant que la rondeur cesse de la combler. Une *presque grossesse* ne suffira plus à combler Marie qui devra, en plus, expulser la chair maintenant nécrosée et infectée. Le prochain fœtus sur lequel elle jettera son dévolu en est un littéral. Elle enlèvera l'enfant à naître du ventre de son amie Catherine avant de tenter de l'insérer en elle :

Je fixe son petit corps sur une baïonnette que je me plante entre les jambes et je pousse pour qu'elle me défonce l'utérus et le reste. Je l'enfonce, je m'en traverse et lorsque l'extrémité pénètre la cavité vitale, y logeant mon enfant, je plonge une épée dans ma poitrine, faisant de nos deux cœurs un gros nœud. (Auger, 1996, p. 174)

Ce geste, qu'elle appelle un « avortement inversé » (p. 175), au lieu de la remplir, provoque un vide qui dépasse tout ce qu'elle n'a jamais ressenti. La baïonnette qui la transperce, comme la réalisation qu'elle ne portera jamais la vie en elle, la tue. Dans sa quête de rondeur, de vie, elle est devenue meurtrière. Pour Soline, ce qui importe, c'est le bonheur qu'amène la grossesse, celui qui lui échappe, soit de fonder une famille. Imiter la forme de la grossesse est plutôt une torture qui lui rappelle sa stérilité. Lors du *baby shower* de sa sœur, les femmes doivent se déguiser en femmes enceintes en glissant un ballon sous leur chandail. Lorsque Soline refuse

¹⁷³ Marie et Joseph, l'intertexte biblique n'est pas à négliger.

de jouer, de déjouer son infertilité, on l'accuse de « gâcher le bonheur de sa sœur » avec son amertume (Batanian, 2008, p. 14).

Si la rondeur, et la plénitude qu'elle convoque, est le premier signe qu'investissent les récits de l'infertilité, la couleur rouge est le second. Des toutes les œuvres étudiées, c'est sans doute *The Handmaid's Tale* qui le met à profit de façon plus spectaculaire, plus systématique :

I get up out of the chair, advance my feet into the sunlight, in their red shoes, flat-heeled to save the spine and not for dancing. The red gloves are lying on the bed. I pick them up, pull them onto my hands, finger by finger. Everything except the wings around my face is red: the colour of blood, which defines us. (Atwood, 1985, p. 7)

Ces femmes fertiles, ces *handmaids*, sont complètement resémantisées, reprogrammées par les autorités de Gilead qui contrôlent leur parole en forçant l'adhésion d'un langage ritualisé (« Blessed be the fruit /– May the Lord open ») et leur image en leur imposant un uniforme (« *their red shoes* »). Ce contrôle a pour but de fixer l'identité des *handmaids*, de les réduire à leur fonction. La manipulation qui les entoure relève pratiquement de l'image de marque : elles deviennent ainsi un outil, un produit appartenant à un commandant et à son épouse, dont l'apparence rappelle l'unique rôle : agir en tant que matrice. Si une *handmaid* s'avère *défectueuse*, elle est remplacée par un meilleur modèle, sans histoire. La couleur rouge dans le roman d'Atwood participe à transformer les femmes fertiles en dispositifs, à les transformer en « sisters dipped in blood » (Atwood, 1985, p. 9).

Dans la plupart des récits d'infertilité, l'apparition du rouge n'est pas vue comme un signe positif. Dans le roman *Le clan des femmes* de la Camerounaise Hemley Boum, le rouge signale aussi le début de la période fertile de la protagoniste Sarah. Lorsque Sarah épouse, à l'âge de neuf ans, un ami de son grand-père, elle trouve sa place au sein de la communauté d'épouses de son nouveau mari qui, comme le veut la tradition, est polygame. L'intrusion du rouge marque ici l'entrée de la fillette trop hâtive dans les préoccupations adultes :

Première Épouse contenait mal sa fureur. Tous les matins, elle me voyait laver mon linge taché de sang et secouait la tête. Cela ne peut pas durer, marmonnait-elle. Mais cela dura quand même deux ans. Bien sûr le Vieux ne m'appelait pas toutes les nuits, cela aurait créé des dissensions dans la concession, avec les autres épouses. Mais il m'appelait bien plus souvent qu'à mon tour. Et lorsqu'il ne me faisait pas venir, je dormais chez Première Épouse. (Boum, 2010, p. 25)

Dans une société africaine, notamment une société traditionnelle comme celle que présente Boum, l'infertilité est tout autrement envisagée. L'extrait exprime d'abord cette dimension collective dans laquelle s'inscrivent les enjeux de la stérilité, la sexualité et la reproduction dans le champ littéraire et le contexte socioculturel de l'Afrique subsaharienne en mettant en scène le regard furieux de la doyenne des femmes de son mari, celle qu'elle surnomme « Première Épouse ». J'y reviendrai dans la sous-section suivante qui s'intéressera au regard social, mais il faut noter également que le sang menstruel constitue un grand tabou qui échappe habituellement à la représentation. Plus encore, « [l]ors de ses règles, la femme est isolée de toute activité, car elle devient impure. C'est pour cette raison qu'elle ne peut avoir de relations sexuelles pendant cette période-là. » (Hauffman, 2013, p. 462) Chez les Dogons, comme le rappelle Louis-Vincent Thomas, le sang menstruel est tellement démonisé, tellement associé à la mort, qu'il en emprunte la couleur et devient « le sang noir qui a refusé la vie » (1982, p.65).

La signification du sang, de ces taches rouges, changera au fil du roman d'Hemley Boom. D'abord, ces taches sont ce qui rend possible la perméabilité entre le domaine du privé et du public, révélant au grand jour que la petite épouse a été initiée à la sexualité. Ces premiers saignements sont le symbole que Sarah, non sans douleur, a été arrachée au monde de l'enfance. La couleur rouge, le sang, devient ensuite, grâce au commentaire de la narratrice externe, liée à une première fausse couche à l'âge de onze ans.

Dans la majorité des récits, la couleur rouge représente les menstruations et donc la confirmation du dysfonctionnement, de l'échec du corps. Cette couleur chaude, à la signification porteuse, est renommée « Angry red » par Batanian. « C'est la couleur des toiles d'endométriose dans mon utérus », affirme Soline (Batanian, 2014, p. 13). Comme dans d'autres récits d'infertilité, elle a souvent recours à l'antithèse et à l'oxymore. Si le sang menstruel est « chaud, doux, comme une caresse qui chatouille, énerve, rend folle » (Batanian, 2014, p. 13), il provoque aussi, par le moyen de la gradation, une réaction négative chez la narratrice. L'ambiguïté est alimentée par l'émotion qu'elle associe à la couleur, soit la colère, et par le fait que le rouge évoque, sans détour, la cause médicale (endométriose) de son infertilité.

Pour Marie, la narratrice de Girard, le rouge est encore le symbole de quelque chose d'inévitable, mais de désagréable. Elle avance : « Rouge, c'est la couleur de la violence. » (Auger, 1996, p. 53) Si elle ne choisit pas de le lier à la colère, c'est sans doute puisque Marie, contrairement à Soline, n'entretient pas de sentiment de culpabilité ni n'a l'impression que son corps la trahit. Elle se voit davantage comme une victime, son corps sous attaque, image qui est renforcée par son utilisation de la couleur rouge :

Depuis que je suis une pute, je m'habille en cuir rouge comme il se doit. Je déteste la couleur rouge, mais je me fais violence. Je porte de la maroquinerie rouge comme des cerises au marasquin. Mes jupes sont rouges, ma sacoche est rouge, mes souliers sont rouges, je mets du rouge à lèvres rouge et des boucles d'oreilles rouges. Je mets du rouge et le cœur me lève. Je me fais violence. (Auger, 1996, p. 53)

Dans sa situation, le rouge, couleur associée au travail du sexe (*red light*), apparaît comme une évidence et, malgré son dédain pour la couleur, Marie s'impose un uniforme qui l'éloigne de l'imaginaire biblique. Loin d'être sainte et vierge, elle joue à merveille son rôle de prostituée en s'efforçant de s'investir corps et âme dans cette couleur qui lui rappelle son échec : « Rouge, ça veut dire menstruations, ça veut dire que je renverse. Mes menstruations, c'est une maladie incurable. C'est une maladie qui va finir par me tuer. Quand je suis menstruée, je suis vraiment malade. Je vomis. » (Auger, 1996, p. 64)

5.6 La grossesse et le regard collectif : une confirmation de la féminité

Dans son monologue humoristique *The weight of it all*, présenté au Festival Fringe de Toronto du 4 au 13 juillet 2019, Gillian Bartolucci expose ses problèmes de fertilité par le biais d'une comparaison plutôt réussie qui associe son corps stérile à une cafetière qui ne fait pas de café. Dans son numéro, elle se met en scène retournant sa cafetière, une Keurig défectueuse, au magasin. Cette machine, dit-elle, ne fait pas de café, or c'est sa seule fonction. Le parallèle est puissant; le corps féminin aurait, lui aussi, une seule fonction, soit celle de porter un enfant. À la fin du monologue, où elle essaie de trouver d'autres utilités à la machine Keurig, elle décide de repartir avec cette dernière, de lui donner une autre chance et on comprend que c'est à son corps qu'elle tente de pardonner.

L'infertilité est un dysfonctionnement, le corps échappant à son fonctionnement normal. Par contre, il convient d'examiner les conséquences de cet échec; il empêche celle à qui la

grossesse échappe d'accéder à la catégorie « femme ». Le dysfonctionnement est donc la cause directe d'une (auto)exclusion, donc d'un écart qui propulse les personnages dans une position liminaire. Le roman d'Atwood reprend aussi cette idée puisque les femmes infertiles sont désignées, dans la nouvelle société qu'est Gilead, par l'appellation « Unwomen » (1985, p. 10), prouvant que le corps ainsi représenté en marge des corps typiques est le résultat d'un regard social. Ces « unwomen » qui ne peuvent devenir mères, qui ne sont pas non plus des épouses (« wives »), ne sont pourtant pas des hommes, mais leur infertilité les empêche d'être perçues comme des femmes.

La stérilité, ou plutôt l'absence de grossesse, devient un facteur de comparaison des femmes entre elles dans la totalité des romans étudiés, en plus d'agir comme une exigence de l'appartenance au genre. Pour Auger, la fertilité apparaît aussi comme une condition de la féminité alors qu'elle avance : « Je suis bandante et je n'ai pas le moindre bébé. Ce n'est pas juste. Je connais des femmes qui ne sont même pas belles, qui ne mettent jamais de rouge à lèvres, jamais de talons hauts et qui ont des enfants quand même. Je n'y comprends rien. » (Auger, 1996, p. 58)

Elle exprime ainsi le sentiment d'injustice qui l'habite tout en faisant de la beauté, de la désirabilité et de la féminité performée, un amalgame. Au-delà d'une simple perspective individuelle, Girard met en scène la féminité en tant qu'institution régie par le regard social :

L'enceinteté, c'est le plus haut grade de l'état-major sacerdotal féminin. Ce sont des généraux religieux qui intronisent ces femmes en leur introduisant le sexe comme un sceptre. Tous les hommes qui pratiquent sans devenir papa sont des papes en puissance. Et un pape, c'est de la racine de pimp. (Auger, 1996, p. 39)

Sous la plume de Girard, la féminité devient une grande organisation semblable, et peut-être soumise, au clergé; elle est divisée selon une hiérarchie et divisée en rangs. Bien que cette constitution particulière de la condition féminine soit directement issue de l'esprit de Marie et qu'elle soit, par conséquent, altérée par son propre désir individuel de porter un enfant, ce classement des individus, des femmes, selon leur fertilité est bel et bien le résultat d'un regard collectif posé sur les protagonistes. C'est en additionnant le regard des autres, la pression qu'elle ressent en tant que femme sans enfant dans une société donnée et ses aspirations personnelles que Marie produit cette échelle, cette gradation de la féminité en mettant de

l'avant la comparaison avec l'institution religieuse. Elle prouve que l'infertilité se joue dans un espace qui n'est jamais tout à fait individuel. Selon les cultures qui la mettent en scène, la stérilité prend une importance plus ou moins collective. Dans la plupart des récits issus du Québec, elle devient, comme je l'ai démontré, un échec individuel, une faute personnelle. Cependant, il est impossible de nier qu'un regard social se construit tout de même à travers ses œuvres, même si les diverses institutions qui en sont responsables se manifestent en sourdine.

Lors du *baby shower* de sa sœur, Soline, visiblement bouleversée, reste à l'écart des autres invité·e·s. Son beau-frère, le père de l'enfant à naître, la rejoint et lui tient ce discours pour la reconforter :

« Soline, ton tour va venir et un jour, tu le sauras : la conception d'un enfant, c'est ce qu'il y a de plus beau », me dit-il, les yeux humides. « Une femme n'est jamais aussi belle que lorsqu'elle est enceinte. L'enfant, c'est ce qui donne un sens à tout. » Quelqu'un ouvre la télévision. Y défilent des images d'un mariage princier. Le commentateur s'indigne de la maigreur de la mariée et s'inquiète pour sa fertilité. (Batanian, 2014, p. 14)

Ce court extrait met en scène deux regards, le premier étant celui du beau-frère qui contribue à placer la fertilité comme l'apogée de la féminité. En effet, il n'est pas question, dans son intervention, de parentalité, mais bien de la « conception d'un enfant » et de la grossesse, lesquelles sont associées à une autre qualité typiquement féminine : la beauté. Le deuxième regard incombe au journaliste qui commente le corps de la mariée qu'on imagine être Kate Middleton. Un peu comme c'est le cas pour l'obésité, la stérilité devient un diagnostic que peuvent distribuer, à vue, toutes celles qui le désirent en se basant, non pas sur une expertise, mais plutôt sur nombre d'idées préconçues qui circulent quant à la santé reproductive des femmes. De plus, dans le cas du mariage princier, la fertilité du couple, donc de l'épouse, devient une préoccupation collective, voire nationale, puisqu'elle concerne la lignée royale et ses héritiers potentiels. Ainsi, même si ce sont les préoccupations individuelles de Soline qui sont mises au premier plan, les forces sociales surgissent en filigrane par l'apparition de telles anecdotes qui, si elles semblent banales, insèrent le récit dans une dynamique collective.

Cette entrée dans une dynamique collective passe surtout par des éléments qui sont extérieurs à la protagoniste, à l'exception d'un moment particulièrement fort où Soline convoque elle-même une communauté de femmes stériles :

Lorsque le médecin nous a annoncé qu'il était possible que je ne puisse pas avoir d'enfants, mes ongles se sont enfoncés sous son bureau. Un jour, lorsqu'on changera le mobilier, on retournera cette table et on verra la trace de la douleur des femmes. On ne pense pas à encadrer cette douleur pour décorer la salle d'attente. On préférera encore les petits bébés-poussins d'Anne Geddes. (Batanian, 2014, p. 36)

En associant la douleur de toutes ces femmes ayant reçu un avis médical semblable à celui qu'elle se souvient avoir reçu, Soline crée une communauté imaginaire en marge de la norme. En additionnant les marques laissées par les femmes sur leur environnement, elle contrecarre la solitude à laquelle elle se sent condamnée de même qu'elle réproouve le fait que la société, désignée par ce « on », tente de cacher le destin de ces femmes infertiles au profit d'images qui signifient le bonheur et la candeur associés à la parentalité, soit les célèbres clichés de la photographe australienne.

Si les œuvres québécoises¹⁷⁴ et américaines mettent en scène une quête individuelle qui convoque, en arrière-plan, des dynamiques collectives ou sociétales, l'infertilité revêt d'emblée une signification collective dans la littérature afrocaribéenne. Pour Emma, par exemple, l'infertilité, ou le « ventre-tombeau » pour reprendre l'expression de Naudillon, est transmise de mère en fille.

5.7 La stérilité : écart et exclusion

Si elle est souvent perçue comme une réaffirmation du poids des normes genrées et de la domination patriarcale, la grossesse rend possible une resémantisation du corps féminin racisé selon Bazié (2013, p. 171). Il établit un lien privilégié entre l'écriture de la réclusion et le corps féminin en gestation dans les littératures francophones, ce qui permet d'exprimer, encore qu'il soit question d'une expérience de l'isolement, la création d'une collectivité :

En excluant l'homme dans la positivation de l'expérience solitaire à même le corps de la femme, cette rhétorique de la violence dans l'enceinte est une tentative de dire autrement le chaos collectif. Ce qui se construit au fil du récit [*Matins de couvre-feu* de Tanella Boni (2005)] est une appropriation de la grossesse qui passe par une autre appropriation, celle de la mémoire et de la souffrance des autres femmes. (Bazié, 2013, p. 171)

¹⁷⁴ J'exclus de la généralisation *The Handmaid's Tale* puisque le caractère dystopique de l'œuvre l'insère plus directement et ouvertement dans une critique des dynamiques sociales.

Bien qu'elle soit une expérience personnelle, même vécue en isolement, la grossesse, dans l'univers romanesque, a le potentiel d'inscrire la femme dans une collectivité. D'abord, elle peut lui permettre d'intégrer les catégories féminines traditionnelles de mère et d'épouse, mais une autre collectivité se découpe en marge de l'expérience normative. Cette communauté alternative, celle des « mangeuses d'hommes », réunit celles qui osent refuser le contrat social et ressemble à ce groupe d'« unwomen » qui peuplent les « colonies » dans le roman d'Atwood (1985). Quand Offred est placée chez son maître et qu'elle tarde à tomber enceinte, elle s'inquiète du sort qui lui sera réservé si elle n'accomplissait pas son devoir :

Offred has good reason to worry; Handmaids who do not become pregnant are banished to the Colonies. Some of these lands are reserved for agriculture. Others are sites for burning dead bodies or cleaning up toxic waste and radiation spills where Unwomen and infertile Handmaids are worked to death. (Sethna, 2020, p. 3)

Dans *Le clan des femmes* d'Hemley Boum (2010), la maturation et la fertilité du corps de la protagoniste participent de son intégration au sein d'une communauté. Sa première intégration à une collectivité s'effectue lorsqu'elle rejoint le clan des épouses après son mariage. Son développement social a ici préséance sur son développement biologique puisque son mariage la propulse dans le camp des femmes, des adultes même si son corps, encore prépubère, n'est pas adapté aux activités d'épouse, c'est-à-dire les relations sexuelles. Entre l'enfance et l'âge adulte elle ne pourra intégrer pleinement la communauté des épouses en se voyant assigner sa propre case (habitation), mais elle doit néanmoins veiller à ses obligations conjugales, soit de se rendre disponible pour coucher avec son mari. Tout au début du roman, Sarah s'adresse d'ailleurs à son mari en l'appelant « Père » (Boum, 2010, p. 19). Pour elle, il n'y a pas d'autre façon de s'adresser à un homme de cet âge alors qu'elle est toujours une enfant, mais son mari s'y oppose immédiatement : « Il prit ma main et la posa sur son sexe. /– Ne m'appelle plus Père, ajouta-t-il, je suis ton époux maintenant. » (Boum, 2010, p. 20) La jeune fille lui obéit, mais la position d'épouse est inconfortable. Couchée à ses côtés, elle a la sensation d'avoir une « famille d'asticots » (Boum, 2010, p. 20) sous la peau. Si l'intérêt que lui porte le vieil homme crée de la jalousie chez d'autres épouses qui voient leur temps auprès du patriarche diminué, c'est plutôt de la colère que ressent Première épouse, soit la plus vieille de ses co-épouses. Celle-ci, selon la tradition, décide de prendre Sarah à sa charge comme on le ferait avec une enfant. Enfant de jour et femme de nuit, Sarah est dans une position ambiguë puisque, bien

qu'elle se conforme au rôle qu'on lui a attribué, son corps demeure le lieu d'une résistance, le montre le sang qui tache les draps suite aux relations sexuelles.

À onze ans, un an après ses premières menstruations, elle tombe enceinte pour la première fois. Toutefois, elle ne comprend pas immédiatement ce qui se produit avec son corps. Après quatre mois de grossesse, Sarah n'a toujours pas réalisé son état; ce sont les autres épouses qui remarquent le changement de son corps. La nouvelle n'est pas reçue de la même façon par toutes :

Le regard aigu de Première Épouse me prit au dépourvu. Il faut que tu manges davantage me dit-elle, je me demande comment cet enfant sortira de ton ventre, tu as un corps d'enfant. L'enfant sort par où il est entré, lança une épouse dans un éclat de rire. J'avoue que moi j'étais heureuse. Un enfant à moi, peut-être qu'alors j'aurai ma propre case-cuisine, peut-être qu'alors je cesserai d'être le jouet du Vieux pour devenir une épouse comme les autres. (Boum, 2010, p. 25)

La réaction de Première Épouse, qui entretient un rapport maternel avec Sarah, témoigne de son inquiétude; le corps à peine pubère de la jeune fille n'est pas adapté à la grossesse et à l'accouchement. Ses craintes s'avèrent fondées puisque Sarah ne porte pas l'enfant à terme. Pour les autres épouses, comme pour Sarah elle-même, ni l'âge de la jeune épouse ni le développement de son corps ne soulèvent quelque désarroi. Les coépouses, plutôt indifférentes au sort de la protagoniste, y reconnaissent un destin normal, probablement semblable au leur. En témoigne la boutade lancée quant à l'incrédulité de Première Épouse; elles sont convaincues que la grossesse de Sarah n'a rien d'extraordinaire. La principale intéressée accueille même la nouvelle avec joie, car la venue au monde d'un enfant mettra fin à l'ambiguïté de sa position dans la famille. En devenant mère, elle sera une épouse à part entière. Elle assumera les mêmes responsabilités et jouira des mêmes traitements que les autres femmes. Elle intégrerait à part entière ce *clan des femmes* et quitterait officiellement le monde des enfants.

Cependant, quelques mois plus tard, Sarah *perd*¹⁷⁵ l'enfant à naître. Alors qu'elle travaille au champ, du sang commence à couler entre ses cuisses. Aidée par Première épouse, elle expulse le fœtus mort et puis, souffrante, dort toute la journée durant. Si la nouvelle d'une

¹⁷⁵ Le verbe lui-même, fréquemment utilisé pour signaler la fausse couche, renvoie à la culpabilité des femmes qui doivent faire face aux accusations que peut provoquer l'événement en plus de la souffrance émotionnelle et physique qu'il entraîne.

grossesse à l'âge d'onze ans n'avait pas fait sourciller les coépouses, celle de la fausse couche provoque une véritable onde de choc. Les rumeurs selon lesquelles Sarah est une sorcière commencent à circuler : « J'avais vendu mon enfant pour devenir l'épouse préférée, comme si quiconque aurait pu vouloir devenir la préférée de ce vieux porc. Je l'avais donné en sacrifice aux génies de la forêt, j'étais une mangeuse d'enfants, une buveuse de grossesse. » (Boum, 2010, p. 27) La perte du fœtus, réaction physiologique involontaire, est perçue comme un geste délibéré et Sarah rejoint la catégorie de personnages que Hoffmann désigne comme celle des « mangeuses d'hommes ». Dans l'imaginaire social de l'Afrique traditionnelle, celui que reproduit Boum pour mieux le critiquer, la perte de l'enfant est l'entière responsabilité de Sarah. Ainsi, non seulement se considère-t-elle comme un échec, mais elle voit sa chance d'être acceptée comme une *femme normale* s'évanouir.

À partir de ce moment, les femmes éviteront de fréquenter la petite, ne leur annonceront pas leur grossesse, que ce soit pour l'épargner ou encore parce qu'elles craignent que le même malheur ne les affecte. Sarah épouse, après la mort du vieillard, un homme pour qui elle éprouve un amour réciproque, mais elle demeure, depuis cette première fausse couche, stérile. Devant cette incapacité à concevoir, Sarah, selon la coutume, décide de consulter une guérisseuse. Son mari, quant à lui, s'il avait succombé au poids de la tradition, aurait dû prendre une seconde épouse afin de s'assurer une descendance. Cet homme doux et aimant s'y oppose, comme il demande également à sa femme de ne pas entreprendre le long périple qui la mènera jusqu'à la guérisseuse pygmée en lui assurant que, comme ils s'aiment, il ne leur est pas nécessaire d'avoir un enfant à tout prix. Sarah, elle, ressent davantage le besoin de se conformer à la tradition et continue de voir cet enfant comme la seule façon de véritablement devenir femme : « Non, toi tu ne comprends pas, si je n'ai pas d'enfants, je ne suis rien. Si je ne te donne pas d'enfants, ton amour n'est que du gaspillage. C'est plus important que nous, c'est plus fort que moi. » (Boum, 2010, p. 97)

Cette idée qu'une femme sans enfant est du gaspillage circule dans la littérature depuis des générations et est souvent exprimée par le biais de métaphores exploitant, comme le font les nouvelles érotiques réunies par Miano (2014, 2015), un vocabulaire minéral. Contrairement à la femme féconde qui est associée à la terre-mère, les femmes stériles sont décrites comme une terre s'étant asséchée. Kourouma écrit que « Salimata séchera de la stérilité » (1969, p. 27),

alors que le mari aux prises avec une épouse infertile s'écrie, dans l'œuvre de Monénembo : « Je croyais avoir pris femme, voilà que c'est une pierre qui me tombe dessus » (1979, p. 27). Dans *The Joys of Motherhood* (1979), Buchi Emecheta donne la parole à un mari qui se console du départ de sa femme en se disant : « she's barren as the desert » (1979, p. 39). Cette notion traverse d'ailleurs le seul corpus afrocaribéen. La protagoniste de Mario Girard associe son désir de fertilité à l'image d'une terre féconde : « Étendue sur le dos, j'imbibe la terre. Je veux devenir de la terre. » (1996, p. 116) Dans l'univers dystopique créé par Atwood, Offred reprend l'idée d'un gaspillage en affirmant que son intégration dans le système des *handmaids* sert un idéal de productivité. « I am not being wasted » (1987, p. 7), affirme celle dont le nom signifie, à une lettre près, celle qui est donnée.

C'est donc pour combattre ce qu'on perçoit comme un gaspillage de ressources que se multiplient les guérisseur·ses de tout acabit, et ce, peu importe la provenance du corpus. Lors de la rencontre de Sarah avec la guérisseuse pygmée, cette dernière lui avoue : « Je vois beaucoup de femmes comme toi, qu'un premier accouchement trop précoce a rendues peu fécondes. Aucune plante de ma connaissance ne peut t'aider. » (Boum, 2010, p. 108) Même si la stérilité de Sarah, qui s'est étendue sur plus de deux décennies, apparaît à la guérisseuse comme une situation normale, même commune, l'exclusion dont elle a été victime toute sa vie démontre que, dans l'imaginaire, c'est la maternité qui demeure la seule norme, la seule façon d'accéder au statut de femme à part entière. Comme l'affirme d'ailleurs Sternke quand elle tente de faire de l'infertilité un handicap : « This circumstance leads women with infertility to feel stigmatized in a variety of ways. Their adult life course is not progressing as expected and, therefore, they are not fulfilling personal and social gender expectations. » (2010, p. 1)

Bien que l'infertilité soit représentée comme un défaut individuel, un défaut féminin même, le nombre et la diversité des personnages qui prétendent la contrôler ou la guérir font la preuve que cet échec est pris en charge dans une visée sociale et collective. Avec *Clinique*, Batanian explore toutes les tentatives de Soline de se défaire de sa stérilité en étant médiatisée, comme le titre l'indique, par la perspective de nombre d'expert·e·s. Des hôpitaux canadiens aux cliniques arméniennes en passant par les centres de médecine douce, nommément l'acupuncture, Soline accumule les traitements. Quand rien ne fonctionne, elle se laisse aller à

la superstition : « La pomme grenade est un symbole de fertilité, je l'avais mise sur ma table de chevet en priant. » (Batanian, 2014, p. 36)

Elle fréquente également un groupe de soutien pour les femmes qui, comme elle, n'arrivent pas à concevoir. C'est dans ce contexte qu'elle assiste à la conférence d'une femme qui prétend avoir trouvé la solution pour mettre fin à ses problèmes de fertilité. La nutritionniste demande à ces femmes d'adopter certains comportements si elles désirent réellement tomber enceintes : « — Faites-vous vraiment tout ce que vous pouvez pour cultiver votre fertilité et pour éviter les fausses couches? nous a-t-elle demandé. Elle n'en était pas convaincue. » (Batanian, 2014, p. 26) Dans l'imaginaire social, occidental ou afrocaribéen, traditionnel ou hyper contemporain, le destin féminin est tellement lié à la maternité que, pour qu'une femme n'y accède pas, il faut que ce soit sa faute, que le refus de la maternité, celui qui bouleverse la littérature africaine dans les années 1980, soit volontaire.

5.8 Attendre l'inattendu

Toutes les personnages rencontrées au fil de ce chapitre suivent une trajectoire imprévisible puisque leur corps, leur biologie ne leur permet pas de réaliser leur désirs ou encore de se soumettre à ce qui attendu d'elles. En témoignent tant les médecins vus par Soline et la guérisseuse consultée par Sarah que les crimes commis par Marie et Emma. Le refus du corps stérile de se soumettre à ce qu'on attend d'un corps fertile l'intègre dans une dynamique chaotique, ce que j'ai démontré en prouvant qu'il provoque une impression d'échec, laquelle apparaît suivant une dynamique individuelle ou sociale selon les contextes représentés. Le corps stérile acquiert alors une des caractéristiques principales des systèmes chaotiques : l'imprévisibilité. À travers l'exemple de *Clinique*, je montrerai que l'imprévisibilité affecte le vocabulaire choisi pour mettre en scène la stérilité, de même qu'elle provoque une modification des procédés narratifs. Pour tomber enceinte, Soline consulte un acupuncteur. Dans un extrait qui fait usage du discours rapporté indirect, celui-ci lui assure que :

[s]a méthode pouvait traiter, entre autres : l'infertilité inexplicquée, l'absence ou l'irrégularité des règles, le syndrome des ovaires polykystiques, les anomalies spermatiques, l'endométriase, les fausses couches à répétition, les dérèglements hormonaux et l'anovulation. (Batanian, 2014, p. 45)

Le vocabulaire privilégié par Batanian, qui travaille à reproduire le discours tenu par ceux qui veulent la prendre en charge, montre que l'infertilité étant une divergence au cours normal du corps et de la vie féminine vient comme quelque chose d'imprévisible, en constant décalage. Déjà, l'infertilité est « inexplicquée », les règles « irrégulières », le sperme « anormal », les hormones « dérégées ». Le corps infertile est désordonné, il fonctionne selon un mode aléatoire que ni les médecines (alternatives ou traditionnelles), ni la personne touchée n'arrivent à percer complètement à jour; il est impossible d'en prévoir la trajectoire.

Cette difficulté à appréhender le corps stérile affecte également les procédés narratifs qui témoignent alors d'une certaine tension ou même d'un suspense lors de passages qui ne semblent pas s'y prêter. On peut le constater, par exemple, quand Mirhan assure la narration : « À notre retour, Soline est tombée enceinte. Elle est maintenant à l'hôpital. Elle n'est pas à l'étage des nouvelles mamans. » (Batanian, 2014, p. 55) En annonçant la fausse couche de cette façon, Batanian manipule les attentes de son lectorat. De fait, plutôt que d'annoncer la nouvelle directement, elle fait miroiter la possibilité que la grossesse se soit déroulée sans embuches. On imagine donc, avant de lire la toute dernière phrase, les dernières semaines de la grossesse où le couple prépare l'arrivée du poupon, semaines vécues dans l'attente de ce moment où ils devront se rendre à l'hôpital pour l'accouchement. Mais la précision finale déroute le processus imaginaire des lectrices et révèle le sens véritable de la seconde phrase. La dernière phrase clôt d'ailleurs un chapitre entier et agit à la façon d'une chute; la réalisation est brutale et inattendue. Même si le récit de Soline met en scène ses difficultés de procréation, l'espoir d'une résolution heureuse accompagne les lectrices au fil de la lecture.

Un autre épisode fait la preuve d'une rupture, ou du moins d'une perturbation, dans le déploiement de l'action narrative, soit celui d'une visite au théâtre. Soline met en scène son amour du théâtre, même si elle avoue rêver au jour où elle devra demander de se faire rembourser ses billets puisqu'elle pourrait accoucher à tout moment¹⁷⁶. Le futur dans lequel

¹⁷⁶ « Chaque année, au moment de m'abonner à la nouvelle saison théâtrale, je me dis qu'il est possible que j'aie à demander un remboursement : "Je suis désolée, je ne peux me permettre d'aller au théâtre ce soir-là, il est possible que j'accouche d'une journée à l'autre." Ou encore : "Désolée, je viens tout juste de donner naissance à mon premier enfant, je dois rester auprès de lui." Bien sûr, je pourrais retourner mes billets de théâtre sans dire un mot, mais je m'imagine comme toutes les autres : empressée de mentionner ma grossesse et mon bébé à la première occasion. » (Batanian, 2014, p. 27)

elle se projette met presque systématiquement en scène une grossesse ou un accouchement, si bien qu'elle nous convainc que le récit se dirige vers la fondation d'une famille. Pourtant, la scène qui suit immédiatement cette rêverie concernant l'achat de billets de théâtre est celle d'une fausse couche qui survient alors qu'elle assiste à une représentation :

Mais ce soir, nous allons au théâtre et je suis enceinte. La pièce est commencée depuis un bon trois quarts d'heure. [...] J'ai des crampes soudaines et de plus en plus douloureuses, et une drôle de sensation entre les jambes. (Batanian, 2014, p. 28-29)

D'emblée, par l'usage de la conjonction de coordination « mais », l'extrait introduit l'idée d'un renversement, d'une opposition, de même qu'il annonce le changement d'état qui adviendra au fil de la scène. La grossesse est d'abord présente dans les rêveries de la protagoniste comme une projection, ensuite dans sa réalité, mais, avant la fin de l'extrait, Soline ne pourra plus dire qu'elle est enceinte. Les crampes, qu'on décrit d'ailleurs comme « soudaines », font office d'élément déclencheur. La trajectoire narrative est, par conséquent, déviée. Elles provoquent une totale bifurcation de l'action et du ton du chapitre qui, jusque-là, étaient teintés d'espoir et de légèreté.

Les sensations forcent évidemment Soline à quitter la salle : « Je me lève, mon mari se lève, "Pardon, pardon, pardon." Toute la rangée se lève pour nous laisser sortir, en se demandant sûrement qui sont ces incultes qui décrochent après si peu de temps. » (Batanian, 2014, p. 28) Les crampes et les autres sensations liées à la fausse couche occasionnent une véritable onde de choc. On distingue nettement un effet d'entraînement, le bouleversement dépasse le corps de Soline; il contamine, à la manière d'une épidémie, son mari, « [t]oute la rangée », voire toute la salle. Après avoir constaté que ses crampes sont accompagnées d'un important saignement¹⁷⁷, Mirhan et Soline quittent le théâtre en direction de l'hôpital. Par contre, le caractère imprévisible du corps, exprimé par la fausse couche, fait toujours ressentir ses effets lorsque les deux personnages cherchent en vain leur voiture dans le stationnement souterrain : « J'ai parfois l'impression que ma vie est comme le stationnement de ce théâtre — mais qui donc l'a conçu et pourrait m'en donner la clé? » (Batanian, 2014, p. 28-29) Le

¹⁷⁷ Comme c'est, nous l'avons vu, le cas pour de nombreuses fictions, la couleur rouge convoque à elle seule, par son potentiel métonymique, l'importance de la situation en suggérant la fausse couche et le sang : « Rouge. Beaucoup de rouge. » (Batanian, 2014, p. 29)

bouleversement que représente la stérilité provoque ainsi une perte de repères qui affecte tant le vocabulaire que les mécanismes narratifs.

Comme le corps gros, le corps féminin infertile est perçu par les institutions comme un problème auquel il faut trouver une solution. En témoigne le plaidoyer mis de l'avant par les expert·e·s en infertilité qui tentent de la faire accepter comme un handicap. Ce positionnement de l'infertilité demeure délicat puisque les techniques et les technologies qui sont employées pour contrer cette incapacité du corps sont celles aussi perçues comme une attaque contre la communauté des *disability studies*. Toujours est-il que l'infécondité est présentée comme un dysfonctionnement tant dans les imaginaires du Nord que ceux du Sud, bien qu'il faille se souvenir, comme le rappelle Françoise Vergès, que l'histoire de la justice reproductive ne peut ignorer que le ventre des femmes noires a été racialisé. Les fictions confirment qu'il y a bel et bien deux politiques de la reproduction. Malgré que l'enjeu soit intégré à une dynamique collective en sourdine, les romans issus de l'imaginaire occidental représentent l'infertilité comme une faute personnelle alors que ceux de Boum et d'Agnant en font un mal collectif, voire héréditaire. La liminalité des corps infertiles se dévoile tant par la description anatomique, par l'appartenance contestée des protagonistes infertiles à la catégorie « femme », que par leur attitude envers la sexualité. De plus, puisqu'elle se pose sur le seuil entre l'intérieur et l'extérieur du corps, la stérilité appartient d'emblée à l'entre-deux. Celle-ci s'exprime néanmoins sur un mode spectaculaire, et ce, principalement autour de deux images : la rondeur et la couleur rouge. Ainsi, puisque la grossesse apparaît comme une condition de l'appartenance au genre féminin dans certains romans, le corps est pris en charge par diverses institutions qui soulignent le regard collectif posé sur les protagonistes, un regard qui confirme que, tant qu'elles ne seront pas mère, elles seront laissées à l'écart, exclues. Finalement, le caractère imprévisible et incontrôlable de ces protagonistes féminines qui, par leur biologie défaillante, échappent au parcours féminin typique, va jusqu'à affecter la trame narrative du roman de Batanian. *Le livre d'Emma* prouve d'ailleurs que même lorsque la grossesse est menée à terme, elle n'est pas nécessairement viable. Ainsi, même fertile, lorsqu'il enfante, le corps féminin est soumis à la pression sociale puisqu'il faut que l'enfant soit *normal*. Par conséquent, l'atypie d'un nouveau-né est souvent associée à une faute maternelle; nous le

verrons dans le chapitre suivant, consacré à l'analyse des corps atypiques puisque intersexués ou ambigus dans le genre.

CHAPITRE VI

SEXES ET ORGANES GÉNITAUX AMBIGUS : UNE IDENTITÉ NON-BINAIRE DIFFICILEMENT ACCEPTABLE

Elle a expliqué la pensée binaire en dessinant au tableau pénis et vagin dans toute leur complémentarité. Je n'étais pas d'accord. Je veux dire que tout est une question de perspective. De creux et de monts. Je voyais le vagin dans son pénis, le pénis dans son vagin.

Des organes interchangeable.

Catherine Voyer-Léger, *Prendre corps*

Ce chapitre sera consacré aux corps qui sont intrinsèquement atypiques à cause de leur appartenance trouble aux catégories genrées binaires¹⁷⁸. Les récits analysés mettent en scène deux types de personnages. Pour les premier·ère·s, les personnages intersex(ué)es, la différence est biologique et médiatisée par l'institution médicale. C'est principalement dans le roman canadien *Annabel* écrit par Kathleen Winter (2010) et dans le roman américain de Jeffrey Eugenides (2003), *Middlesex*, que cette figure sera analysée, puis, accessoirement au sein des romans québécois *La Mue de l'hermaphrodite* de Karoline Georges (2001) et *Une belle famille* (Cloutier, 2016). Pour les second·e·s, la différence est immatérielle, causée par la socialisation ou la spiritualité. L'étude de ce type de personnage se concentrera d'abord sur la mise en scène dans *L'enfant de sable* du Marocain Tahar Ben Jelloun (1985) et dans le roman nigérian *Freshwater* d'Akwaeke Ewezi (2018), de même, de façon complémentaire, que dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy (1998) et *Wives of Bath* de Susan Swan (1993). Bien que chacun des textes du corpus étudié dans le cadre de ce chapitre ne s'inscrive

¹⁷⁸ Une partie du contenu de ce chapitre a été publiée dans l'ouvrage *Québequeer* (Boisclair, Landry et Poirier Girard, 2020) voir (Lafleur, 2020).

pas nécessairement dans une perspective queer, ils présentent un corps atypique qui fait écho à ces théories.

6.1 L'intersexualité en théorie : un discours en tension?

La montée des théories queer a su recadrer les discours que les féminismes posaient sur la corporéité en s'éloignant de la matérialité afin de déconstruire les catégories genrées (*infra*, p. 41). En effet, les penseurs queer supposent que le corps ne donne aucune indication quant au genre d'un individu, lequel ne serait pas lié à la chair mais bien à une vérité immatérielle; l'association automatique entre les organes génitaux, le sexe et le genre est, dès lors, réfutée. Parce qu'il ne correspond pas au cadre bicatégorique élaboré pour saisir les corps, les classer et les rendre intelligibles (Butler, 2004, p. 213-214), le corps intersexué est un corps queer¹⁷⁹ qui fait éclater le présupposé d'une binarité biologique.

Si les dernières décennies ont vu se multiplier les champs théoriques et les domaines de recherche, surtout pour ce qui est des questions de la diversité sexuelle, les discours critiques qui se penchent sur la notion d'intersexualité trouvent difficilement une place bien à eux. On peut compter ceux-ci au sein de ce que Patricia Elliot (2016) nomme les zones contestées par les études trans-¹⁸⁰, féministes et queer. S'il est impératif de remettre en question l'inclusion

¹⁷⁹ Il faut toutefois distinguer le corps queer et le sujet queer. Tous les individus intersexués ne se considèrent pas comme appartenant à la communauté queer ni ne rejettent la binarité des genres/sexes. Voire, certains préfèrent subir des chirurgies esthétiques qui *normalisent* l'apparence et la fonction de leur appareil génital, ce qui ne les empêche pas de se revendiquer comme sujets queers. Par ailleurs, bien que le mouvement queer privilégie les identités qui brouillent les limites du genre, celles-ci étant perçues comme plus radicales ou plus revendicatrices, il faut se garder de condamner la validité de ces individus qui décident de se conformer à la norme genrée et acceptent les rôles genrés sans les déconstruire. Une véritable liberté vis-à-vis du genre, principalement de sa structure binaire, n'est pas contingente à la destruction de ces normes, à ce qu'on nomme *genderfuck*. Elle est également liée à la reconnaissance de la validité des parcours et des attitudes individuelles par rapport à ces structures. Ainsi, on se doit de considérer qu'un individu (intersexué) qui privilégie une performance binaire ou un bimorphisme sexuel ne fragilise pas les positions du mouvement queer quant à la liberté de genre, mais renforce plutôt l'idée de l'autodétermination et de l'auto-identification.

¹⁸⁰ Ainsi coupé de sa terminaison, le terme « trans- » fait référence tant aux identités « transgenre » que « transsexuelles ». À cet effet, voir Stryker, Currah et Moore (2008). Patricia Collins affirme par ailleurs que « [t]his umbrella term [trans- or transgendered] is normally understood to include [...] intersexed persons and other who do not identify as men or women. » (2016, p. 1)

tacite¹⁸¹ de la spécificité de l'intersexualité dans les théories trans¹⁸², l'importance de ces dernières dans la refonte de l'opposition genre/sexe, la contestation de l'équivalence entre l'anatomie et le genre, de même que la réflexion autour des chirurgies et autres modifications corporelles en font un champ de forte convergence avec les paradigmes de l'intersexualité. Si d'un côté les réflexions transgenres ou queer mettent l'accent sur les mécanismes de résistance à l'hétérocissexisme, l'importance d'être inintelligible (Halberstam, 2011), et qualifient les individus trans- de « gender outlaw » (Bornstein, 1994, 132), les enjeux liés aux identités transsexuelles peuvent parfois être incompatibles avec les idéaux queer :

Prosser (1998, p. 59) claim[s] that some aspect of transsexual experience are « irreconcilable to queer » aspects that include : « the importance of flesh to self; the difference between sex and gender identity; the desire to pass as “really gendered” in the world without trouble; perhaps above all a particular experience of the body that can't simply transcend ... the literal ». (Elliot, 2016, p. 37)

Ainsi, la propension de la théorie queer à déconstruire le corps et son joug sur l'identité sexuelle peut s'avérer bouleversante pour des personnes intersex(ué)es ou trans- pour qui l'expérience de la chair devient contingente au bien-être. Le refus d'une assignation de genre est souvent perçu, à tort, comme une résistance face au binarisme sexuel alors qu'il peut représenter un simple changement de position au sein de celui-ci (Elliott, 2016, p. 36). Forcer un rapport de résistance au binarisme sexuel revient à écraser la spécificité de toute une communauté. De plus, il faut comprendre que bon nombre de personnes transsexuelles ou intersexuées

«I do not make sense of their lives in lesbian/gay terms », and have little interest in questions of identity or in cultural analysis of gender, Thus queer and/or trans feminist theorist like Butler and Halberstam and Bornstein and Stone are accused of misappropriating their own projects of criticizing the sex/gender binary. (Namaste, 1994, cité dans Elliot, 2016, p. 35)

Les études féministes ont aussi fait de l'intersexualité un de leurs sujets d'intérêt, non pas sans faire l'objet de critiques. La sociologue Janik Bastien-Charlebois dénonce la façon dont

¹⁸¹ L'inclusion automatique pose un danger d'invisibilisation : les préjudices que subissent les personnes trans-, queer ou encore les femmes sont soulignés par l'existence d'un terme les désignant (transphobie, homophobie, biphobie, sexisme, etc.). Or ce n'est pas le cas pour la communauté intersex(ué)e.

¹⁸² D'ailleurs, l'inclusion du I dans l'acronyme 2SLGBTQIA+ est contestée par certain·e·s militant·e·s intersexes. Voir Pagonis (2016).

les études féministes mettent à profit l'intersexualité; les personnes intersex(ué)es, traitées comme des objets d'étude, deviennent la preuve de la construction sociale du genre (2014). Pourtant, faire l'impasse sur l'intersexualité dans l'élaboration ou l'enseignement du féminisme – comme c'est le cas pour la théorie queer – constituerait une grave erreur. Par ailleurs, il nous semble possible de convoquer le phénomène biologique et social sans instrumentaliser les individus. Il faut toutefois reconnaître qu'il existe un temps pour l'intégration de la problématique au sein de disciplines connexes comme le féminisme ou le queer et un temps pour reconnaître la spécificité des obstacles et des enjeux intersex(ué)es.

S'il n'est pas étonnant que l'intersexuation, de son rapport particulier à la notion de genre, ait attiré l'attention des études queer, la portée de la réflexion des études critiques sur le handicap (*critical disability studies*) s'avère également pertinente :

There is a need to wrest intersex management away from the medical domain. And there is good reason to address intersex principally through a critical disability studies apparatus that may hold in abeyance the commonsense attitudes that not only fail to provide well-being, but which are moving in the face of that failure, to eradicate intersex altogether through the use of invasive prenatal technologies, including selective termination. (Holmes, 2008, p. 170)

Holmes propose ici un appui théorique aux discours intersex(ué)es, qui, sans mettre en péril leur spécificité, propose de tirer profit d'une rhétorique établie pour appuyer le combat militant principal, celui de l'intégrité corporelle et du droit à la vie. La particularité biologique des individus intersex(ué)es étant à la fois mise en danger par l'institution médicale qui pratique encore sur eux des chirurgies non consenties et instrumentalisée par les féminismes, il n'est pas étonnant que le corps intersex(ué)es devienne le point focal tant du militantisme que des divers récits qui les mettent en scène.

À cet effet, voici comment débute un article publié dans le magazine *Châtelaine*, lequel a donné le coup d'envoi à une étude menée pendant plus d'un an auprès d'individus intersex(ué)es au Québec, notamment par le biais d'un documentaire diffusé sur les ondes de Télé-Québec, *Ni fille, ni garçon* (Paris, 2016) : « Un testicule et un ovaire, un pénis et un vagin.¹⁸³ De plus en plus d'enfants naissent avec un sexe à la fois mâle et femelle – jusqu'à 1

¹⁸³ Winter (2007) et George (2001) mettront aussi de l'avant dans leur roman respectif une description presque identique en faisant des organes génitaux le point focal de la description du

sur 200, indiquent des experts, en tenant compte de l'ensemble des "variations du développement sexuel". » (Tremblay 2014) On comprend rapidement quel regard sera porté sur les participant·e·s au reportage, regard qui contribue à la formation de l'imaginaire, par le langage privilégié : c'est d'abord sur le corps, plus particulièrement son appareil génital, qu'on se penchera. Ce n'est qu'après avoir divulgué leur configuration anatomique, génétique ou hormonale que la parole sera donnée aux participant·e·s. Leur condition d'intersex(ué)e et ses spécifications constituent le cadre au travers duquel on accède aux récits de vie, narrations auxquelles on ne s'intéresserait pas sans cette annonce d'une *anomalie* puisqu'on considère l'endosexuation comme la seule configuration normale. Si public et journalistes endosexes et cisgenres portent attention au vécu des personnes intersex(ué)es mises en scène dans le documentaire, c'est d'abord parce qu'une autorité, médicale en l'occurrence, les a étiquetées en tant que telles, ouvrant ainsi la porte à la curiosité.

Le public et les expert·e·s s'intéressent au corps comme à un objet d'étude, avant de s'attarder à l'individu et à sa prise de parole. Ce ne sont pas que les médias de masse qui mettent de l'avant le corps lorsqu'il est temps d'aborder l'intersexualité : il fait également office de champ de bataille du militantisme où l'incorporation (*embodiment*), processus au cœur de la relation du mouvement queer avec le corps, prévaut. Selon cette perspective, le corps, d'abord vu comme un objet à étudier, devient le siège d'une identité et d'une subjectivité. Il permet à l'individu de réclamer et de revendiquer plutôt que d'être observé, examiné et classifié.

« Nous, les intersexuels, on n'est rien. On est pognés entre les deux. J'avais besoin de m'identifier comme fille. C'est l'Y [dans mon génome XXY] qui fout le bordel : j'ai les jambes et le cul d'une femme. C'est en haut que ça se gâte : je suis carrée, j'ai les mains larges, la voix grave », témoigne Kathie Berthiaume (Tremblay, 2014b). C'est donc au cœur de la tension entre la tradition des autorités médicales et l'autodétermination du bien-être¹⁸⁴ et de l'identité

personnage intersex(ué)e, du moins lorsqu'il est d'abord introduit dans la trame narrative, alors que Eugenides (2002) présentera plutôt une intersexuation hormonale, un déficit en 5-alpha réductase, d'abord invisible.

¹⁸⁴« Les processus scientifiques par lesquels les praticiens chercheurs reconnaissent la primauté de l'autodétermination de groupes sociaux dans la définition de "leur propre bien" demeurent donc absents et invisibles, même si plusieurs réflexions universitaires et médicales sur l'orientation des soins tiennent cette autodétermination pour acquise lorsqu'il est question de membres de groupes dominants. » (Bastien-Charlebois, 2016, p. 81).

que se joue le rapport au corps. Passer de ce statut de « rien » auquel fait référence Berthiaume à une reconnaissance qui mène à l'obtention de droits humains fondamentaux – celui très concret, entre autres, du respect de l'intégrité physique : ce genre de combat laisse peu de place à la sublimation. Comment, alors, réfléchir simultanément à la matérialité et à l'imaginaire?

6.2 Narration et mise en récit du parcours intersex(ué)e

En mettant de l'avant son projet *Intersex stories not surgeries*¹⁸⁵, l'activiste américain-e Pidgeon Pagonis propose la mise en récit comme une forme de militantisme qui, par le fait même, permet de porter le débat sur un autre terrain que celui de la corporéité. Cependant, si les témoignages, dont le nombre a augmenté dans les dernières années avec la démocratisation des médias sociaux, donnent aux personnes intersex(ué)es le pouvoir de contrôler le discours qui les concerne et ainsi d'affecter l'imaginaire qui les entourent, il convient de se poser la question de la place qu'occupe la fiction dans ce conglomérat qu'on nomme *stories*. Les histoires vécues et les fictions disposent-elles du même pouvoir? Le modelage qu'on a fait vivre à Pagonis et à bon nombre de jeunes intersex(ué)es dont le corps est passé sous le bistouri dans le but de le *normaliser*, mais aussi de préparer ces enfants à un développement et à un mode de vie hétérocissexiste, trouve son écho dans la fiction. D'ailleurs, ce type de discours porte « des critiques du regard social et du travail des normes » et même « un contre-discours » (Boisclair, 2008, p. 72) qui n'est pas sans rappeler la voix de la communauté intersexe.

Le corpus étudié au cours de ce chapitre met de l'avant le mécanisme du témoignage bien que les voix qui s'élèvent viennent principalement d'auteurices endosexué·e·s et cisgenres. Les protagonistes intersex(ué)es sont plus souvent qu'autrement narrateurices de leur propre récit et sont ainsi placé·e·s dans une position intimiste qui suggère la confiance. Le roman québécois *La Mue de l'hermaphrodite* de Karoline Georges (2001) déploie un imaginaire qui se rapproche de l'expérience scientifique ou même de la science-fiction. Il semble naturel que la critique se joue sur ce même plan et qu'elle soit moins compatible avec des enjeux précis et concrets, voire militants. Ainsi, le potentiel réflexif touche davantage l'écart de l'individu, surtout de son corps, face à l'ordre social et l'acceptation de l'ambiguïté que des enjeux

¹⁸⁵ Pour en apprendre davantage sur le projet, consultez <https://thequeerqueerav.com/tag/intersex-stories-not-surgeries/> ou www.pidgeonismy.name.

directement liés à la communauté intersex(ué)e. Avec l'étude de *L'enfant de sable* du Marocain Tahar Ben Jelloun (1985) et *La petite fille qui aimait trop les allumettes* du Québécois Gaétan Soucy (1998), il s'agira de mettre de l'avant le corps comme un lieu d'inscription du social. Bien que les deux œuvres diffèrent l'une de l'autre, notamment en ce qui a trait au contexte culturel, elles montrent toutes deux une jeune fille élevée comme un jeune garçon sous le décret d'un père autoritaire. Alors que la biologie, elle, n'appelle pas l'ambiguïté du genre, le regard social la crée. D'autres textes, tous nord-américains, comme *Une belle famille* (Cloutier, 2016), *Annabel* de Kathleen Winter (2010) et *Middlesex* de Jeffrey Eugenides (2003) misent davantage sur l'effet de réel afin de mettre en scène les difficultés rencontrées par l'enfant intersex(ué)e ou son parent. Pour compléter le corpus, je porterai également mon étude sur le roman nigérian *Freshwater* d'Akwaeke Ewezi (2018). Dans cette autofiction, c'est en convoquant la notion d'ogbanje, esprits issus de la tradition igbo, que Ewezi raconte sa multiplicité et son refus de la binarité des genres à travers le personnage d'Ada. S'ajoutera à ces textes le roman canadien *Wives of Bath* (Swan, 1993) qui met en scène un personnage qui navigue entre deux identités, soit celle de Paulie et celle de Lewis.

Dans les fictions étudiées ici, il n'existe aucun personnage qu'on affirme, ou qui s'affirme, « intersexe » et même le terme « intersexué-e » n'apparaît qu'à quelques reprises (Cloutier, 2012; Georges, 2001; Eugenides, 2002). Si les deux romans québécois (Cloutier, 2012; Georges, 2001) abordent directement le sujet, ils utilisent le terme « hermaphrodite », terme avec lequel la communauté intersex(ué)e entretient un rapport complexe et parfois traumatique¹⁸⁶. Le terme est également privilégié par Eugenides dans son roman *Middlesex*, bien qu'apparaisse aussi le syntagme « intersexe » lorsque le narrateur fait référence au mouvement militant, qu'il nomme, de façon anachronique¹⁸⁷, l'*Intersex Society of North America* (2002, p. 106), ou afin de désigner une identité collective. Cependant, lorsqu'il est question de se désigner lui-même, il recourt au terme « hermaphrodite », directement hérité du

¹⁸⁶ « The words “hermaphrodite” and “pseudo-hermaphrodite” are stigmatizing and misleading words. Unfortunately, some medical personnel still use them to refer to people with certain intersex conditions, because they still subscribe to an outdated nomenclature that uses gonadal anatomy as the basis of sex classification. [...] some intersex people seek to reclaim the word “hermaphrodite” with pride to reference themselves (much like the words “dyke” and “queer” have been reclaimed by LGBT people) [...]. ». Voir <https://isna.org/faq/hermaphrodite/>.

¹⁸⁷ Voir <https://isna.org/books/middlesex/>.

domaine médical. Cette absence d'un vocabulaire positif dans l'(auto)désignation s'explique sans doute par le fait que le personnage naît en 1960. Eugenides soulève d'ailleurs la connotation négative du terme « hermaphrodite » quand, suite au diagnostic subi par le narrateur, celui-ci se tourne vers le dictionnaire afin de mieux comprendre les termes obscurs qui lui sont lancés pour la première fois :

Following where the trail led [from **hypospadias** to **eunuch**], I finally reached

hermaphrodite -1. One having the sex organs and man the secondary sex characteristics of both male and female 2. Anything comprised of a combination of diverse or dictionary elements. See synonyms at MONSTER.

And that is where I stopped. And looked up, to see if anyone was watching. There it was, monster, in black and white, in a battered dictionary in a great city library. A venerable, old book, the shape and size of a headstone, with yellowing pages that bore marks of the multitudes who had consulted them before me. (Eugenides, 2002, p. 430-431)

La source de laquelle est issue ce synonyme à forte connotation négative, le dictionnaire Webster, vient confirmer la marginalisation subie à travers le regard médical. Autorité en la matière du langage approprié, le dictionnaire cimente l'association entre intersexualité et monstruosité et, ce faisant, décourage la construction d'une identité positive, humaine et complète. Bien que l'absence d'un langage cautionné par les mouvements militants et la recherche universitaire ne signifie pas nécessairement qu'il y ait absence de représentation, le fait qu'on évite le vocabulaire identitaire au profit d'un langage péjoratif accentue « la rareté des scripts permettant aux personnes interserx(ué)es d'identifier leur propre trajectoire comme correspondant à l'expérience intersexe. » (Bastien-Charlebois, 2016, p. 67) Il s'agira au fil de ce chapitre de mettre en relation ces diverses représentations littéraires de l'ambivalence dans les sexes et les genres afin de s'attarder aux discours qui, collectivement, construisent l'imaginaire de l'intersexuation et la cristallisent autour de la figure du corps en mettant à profit des procédés qui bénéficient d'une analyse inspirée du chaos.

6.3 Rater son enfant : la parentalité trouble du nouveau-né intersex(ué)e

La plupart des récits suivent une structure similaire, qu'on pourrait associer au *Bildungsroman* qui met l'accent sur l'évolution du personnage principal à travers les diverses étapes de la vie. Dans la majorité d'entre eux (Ben Jelloun, 1985; Winter, 2010; Cloutier, 2012;

Ewezi, 2018; Eugenides, 2002), la situation initiale se déroule alors que le protagoniste n'est pas encore au monde et c'est sa naissance qui fait office d'élément déclencheur. Le roman de George (2001) s'ouvre au moment de la naissance des protagonistes et, comme la majorité du corpus, on suit le personnage jusqu'à ce qu'il atteigne l'âge adulte.

Jusqu'à très récemment, la naissance d'un enfant intersexué était décrite comme une crise dans la littérature médicale, celle-ci propageant un discours aux tonalités alarmistes qui commence à être remplacé par d'autres moyens plus subtils de faire accepter aux parents une intervention chirurgicale immédiate. Cette entrée dans le monde continue d'être décrite sans équivoque comme une urgence médicale et sociale dans certains documents qui citent et relaient sans discernement les conclusions de publications scientifiques qui ont maintenant plus de quinze ans. La crise dans la clinique doit plutôt être comprise comme un effet des discours reçus et répétés par les (futurs) parents et leur entourage, discours qui échoue à faire de l'enfant intersexué une personne à part entière (Holmes, 2008, p. 170).

Cette impression que la naissance de l'enfant intersex(ué)e correspond à un grand bouleversement s'inscrit à même la représentation romanesque. Le roman *Annabel* suit le destin de Wayne, un enfant intersexué né dans un petit village du Labrador où c'est la tradition pour les hommes de partir à la chasse des mois durant, laissant les femmes à la maison avec les bambins. Dans cette société aux structures traditionnelles, les rôles genrés déterminent le développement et les occupations des individus. Seuls son père Treadway, sa mère Jacinta et Thomasina, une voisine qui agit à titre de sage-femme, connaissent la condition de Wayne. L'enfant est perçu et élevé comme un jeune garçon par tout le village. C'est d'abord Thomasina qui, immédiatement après sa naissance, remarque que le nouveau-né est différent-e : « “As she adjusted the blanket, she quietly moved the one little testicle and saw that the baby also had labia and a vagina. [...]” Then she said, “I’m going to ask the others to leave if it’s all right with you. We have something to talk about.” » (Winter, 2010, p. 16) L'ambiguïté des organes génitaux, caractéristique placée au premier plan de la définition médicale de l'intersexuation, s'exprime sur un mode spectaculaire et provoque une véritable onde de choc : la relation, maintenant trouble, qu'entretiennent les parents avec le bébé se double d'un secret lourd à porter. Dès lors, impossible de nommer un enfant qui est inintelligible face aux diverses catégories sociales. Par conséquent, impossible de le faire sien pour les parents qui ne

reconnaissent pas en lui l'enfant qu'ils ont tant désiré. Thomasina, dès qu'elle pose un regard sur l'anatomie du nouveau-né dans le roman de Winter (2010), met de l'avant l'idée d'un échec qu'elle compare avec la tragique noyade de sa propre fille : « Thomasina knew [...] that something can go wrong, not just with the child in front of you, another woman's child, but with your own child, at anytime, no matter how much you love it. » (Winter, 2010, p. 15) Cette configuration génitale apparaît soudainement dans le monde des possibles alors qu'elle n'était pas envisageable durant la grossesse et est présentée comme un évènement dramatique qui viendrait à peine de survenir, la naissance a *mal tourné* (*something can go wrong*). L'anatomie du nouveau-né devient un dysfonctionnement qu'elle associe à un accident imprévisible pouvant advenir *at anytime* et contre lequel on ne peut le protéger *no matter how much you love it*. Cet imaginaire qui se glisse derrière l'anatomie du personnage intersex(ué)e nous ramène donc aux caractéristiques du corps atypique.

La mère compare également l'état de Wayne avec des anomalies génétiques comme la trisomie, le spinabifida, le fait d'avoir les organes à l'extérieur du corps ou encore celui des jumeaux·elles siamois·e·s en affirmant : « the penis and the one little testicle and the labia and vagina were like this for Jacinta. » (Winter, 2010, p. 23) Jacinta considère que c'est son devoir de mère que d'aimer cet enfant *imparfait*, mais la condition du nouveau-né devient un tabou, un secret honteux que les deux femmes portent seules. Même le père de l'enfant reste d'abord dans l'ombre tellement l'échec semble inavouable :

« Everything all right? » he asked Jacinta on the eighth day, his huge, comforting paw heating her belly down into her skin, her fat, her womb and ovarian tubes, down into the small of her back. [...]

« Everything's perfect. » Jacinta never lied to Treadway. (Winter, 2010, p. 22)

En décrivant la main que Treadway pose sur le ventre de son épouse, au moment où il l'interroge sur l'état du nouveau-né, lie le dysfonctionnement et sa source, l'utérus et les trompes utérines, soit les organes liés à la gestation. Ainsi, l'atypie de l'enfant devient un échec maternel et le choix de Jacinta de porter seule le secret semble aussi suggérer sa culpabilité; si Wayne est imparfait, la mère l'est tout autant.

De la même façon, se crée chez les parents une impression de faillite dans *Une belle famille*. Au sein d'une famille bien connue du Québec, symbole de la réussite économique et

personnelle, un couple donne naissance à Lili-Rose, une « hermaphrodite » (Cloutier, 2012, p. 57). N'exprimant d'abord que les perceptions des parents à la suite de la naissance de leur fille, la trame narrative donne ensuite accès, brièvement et dans les toutes dernières pages, à la réaction de la fillette devenue adulte lorsqu'on lui révèle ce secret. La mise en fiction suggère l'idéation, par le biais de la diégèse, laquelle devient un laboratoire dans lequel on isole des conditions et expérimente sur la composition sociale. Lors d'une discussion avec son mari, Ada s'écrit : « On l'a ratée, Guillaume. [...] Lili-Rose. On l'a ratée. [...] Elle est difforme, Guillaume! [...] Monstrueuse. » (Cloutier, 2012, p. 49) Dans le discours des parents, l'intersexualité est désignée par le couplage « Hermaphrodite, criss! » (Cloutier, 2012, p. 56, p. 110). Elle est associée à un « handicap » (Cloutier, 2012, p. 110), le diagnostic est qualifié de « choc », « troublant » (Cloutier, 2012, p. 110), et la petite de « fuckée » (Cloutier, 2012, p. 56). Comme c'était le cas pour Jacinta, la mère du poupon infère qu'il y a eu une erreur dans le développement du fœtus avant la naissance, erreur dont elle et son conjoint sont responsables et que l'état dans lequel naît l'enfant est insatisfaisant, puisque déjouant les attentes. La naissance de cette enfant lui fait réaliser que quelque chose cloche avec le modèle binaire des sexes et des genres. Lorsqu'une conversation sur la différence entre les garçons et les filles éclate au sein de ses belles-sœurs, la jeune mère est déstabilisée (Cloutier, 2012, p. 84). Elle réalise soudainement la désuétude du modèle binaire des sexes et des genres ainsi que le poids de la stigmatisation des individus qui en divergent. Néanmoins, cette prise de conscience ne pousse aucun des deux parents à agir, à contester les rôles genrés. C'est plutôt une politique du silence qui s'instaure : « À un moment donné, il va falloir le dire [...] qu'elle est née intersexuée¹⁸⁸, Ada. Mais qu'on a réglé ça, qu'elle est une petite fille, maintenant. » (Cloutier, 2012, p. 105) Cette association du corps intersexué à un défaut de développement n'est pas sans rappeler l'erreur catastrophique que constitue également le corps gros et le corps infertile; les trois états deviennent une faute qu'il faut, coute que coute, éviter ou rectifier.

Le terme « réglé », suggère que le *problème*, c'est-à-dire l'ambiguïté sexuelle, est chose du passé : pour les parents la petite est « née intersexuée¹⁸⁹ », mais est devenue fille dès qu'on

¹⁸⁸ Si le terme « intersexuée » apparaît ici – et pour une des rares fois – dans le discours du père de l'enfant, la mère, elle, évite ce terme « neutre », optant davantage pour un vocabulaire péjoratif.

¹⁸⁹ S'il est possible de *naître intersexué.e*, la chose n'est pas nécessairement vraie pour ce qui est de naître intersexe. Bien que le diagnostic médical d'intersexualité tombe souvent dès la venue au monde du nouveau-né, se réclamer d'une identité intersexe est le fruit d'un long parcours marqué par la

lui a retiré « ce qui était de trop » (Cloutier, 2012, p. 112). Poser l'intersexualité comme un état temporaire, une anomalie qu'on peut, selon le discours médical, *traiter* et, par conséquent, *guérir*, c'est d'abord associer l'intersexualité à une erreur qui se doit d'être prise en main et, ensuite, invalider la posture intersexe en tant qu'identité valide et valable. Comme le rappelle Halberstam,

we tend to blame each other or ourselves for the failure of the social structures we inhabit, rather than critiquing the structures (like marriage) themselves. Indeed so committed are we to these cumbersome structures and so lazy are we about coming up with alternatives to them that we bolster our sense of the rightness of heteronormative coupledness by drawing on animal narratives in order to place ourselves back in some primal and « natural » world. (2011, p. 35)

Le développement ambigu, tel qu'envisagé selon le point de vue de celles et ceux qui sont emcombré·e·s de ces structures sociales, est alors perçu comme un échec. À un moment, le père de Lili-Rose s' imagine avec horreur ce qu'elle aurait pu devenir s'ils n'étaient pas intervenus; il voit alors « une adolescente blonde et moustachue » (Cloutier, 2012, p. 112). L'existence même d'un individu comme Lili-Rose devrait suffire à questionner l'appartenance exclusive à la bande des blondes ou à celle des moustachus, mais ce n'est pas le cas. Le corps intersexué est présenté comme un échec de la nature¹⁹⁰ qu'on doit corriger par une intervention chirurgicale et une socialisation sans équivoque.

Dans son roman *Middlesex*, Jeff Eugenides (2002) raconte la vie de Cal/Callie en l'insérant dans une saga familiale qui s'étend sur trois générations. L'idée de la grossesse ratée ou problématique revient à de multiples reprises et l'intersexuation du personnage de Cal apparaît comme la conséquence directe de l'inceste fraternel des grands-parents, Desdemona et Lefty Stephanides. En retraçant le parcours des aïeuls du narrateur depuis la Grèce jusqu'à ce qu'ils s'établissent à Detroit au Michigan, le narrateur ne cesse de souligner les gènes dont

déconstruction, le deuil et la reconstruction de soi. Ainsi, à l'image de la célèbre formule de Beauvoir, on ne naît pas intersexe, on le devient.

¹⁹⁰ « Nature can also be read as an evolutionary mistake in need of correction. So-called “failures of nature” can be used to justify imposing sex reassignment on children who are intersexed, ignoring their experience of self and world. The literature on intersexed demonstrates that when nature fails to produce normatively defined, appropriate genital, medical experts apply judgments about genital appearance to literally impose what they deem the most practical. » (Elliot, 2016, p. 135)

ils sont porteurs et qui mèneront éventuellement à la mutation de son génome¹⁹¹. Ce gène, on le présente d'ailleurs comme une substance illicite que Desdemona et Lefty introduisent clandestinement aux États-Unis. Alors que le bateau qui leur a permis de traverser l'Atlantique arrive à destination, les Stephanides sont examinés par une équipe médicale qui doit ne laisser entrer au pays que les individus en santé. Cal affirme : « I'm the descendant of a smuggling operation, too. Without their knowing, my grandparents, on their way to America, were each carrying a single mutated gene on the fifth chromosome. » (Eugenides, 2002, p. 71) C'est sur ce même bateau que Desdemona et Lefty réécrivent le lien qui les unit; frère et sœur deviennent mari et femme.

Leur mariage représente bien évidemment une transgression, tant sur le plan moral que sur le plan biologique, mais c'est uniquement lorsqu'elle est enceinte que Desdemona entend parler des conséquences possibles de la consanguinité. Dès lors, la grossesse est présentée comme une expérience terrifiante pour la femme qui craint de recevoir, par le biais d'un enfant difforme, la punition de sa faute; elle craint « that the hand of judgement would now fall heavy on her head » (Eugenides, 2002, p. 134), prouvant que l'héritage biologique corrompu et le poids moral de la transgression se fondent l'un dans l'autre. Au terme de sa grossesse, Desdemona se prépare à rencontrer « the creature hidden in her womb » (Eugenides, 2002, p. 123). En apercevant son fils, « Desdemona, with great relief, cried out, "The only hair is on his head." » (Eugenides, 2002, p. 125) Suite aux conversations tenues sur les effets de la consanguinité avec un médecin qui, pourtant, ne se doutait pas de la fraternité des époux, Desdemona s'était convaincue que l'enfant à naître serait couvert de cheveux ou même de pelage de la tête au pied. Le Dr Philobosian, celui qui assistera la naissance de toutes les générations de Stephanides, va même jusqu'à affirmer que les mariages endogames produisent des enfants « [m]utants, all of them. » (Eugenides, 2002, p. 116). L'emploi d'un vocabulaire

¹⁹¹ C'est sur deux générations que les époux sont de même famille, ce qui complique bien l'arbre généalogique du personnage. D'abord, Desdemona marie Lefty, son frère, et donne naissance à deux enfants, Milton et Zoe, puis, Milton épouse Tessie, la fille de Sourmelina qui est, elle, la cousine de Lefty et de Desdemona. Tessie et Milton sont les parents du narrateur : « So to recap : Sourmelina Zizmo (née Papadiamandopoulos) wasn't only my first cousin twice removed. She was also my grand- mother. My father was his own mother's (and father's) nephew. In addition to being my grandparents, Desdemona and Lefty were my great-aunt and great-uncle. My parents would be my second cousins once removed and Chapter Eleven would be my third cousin as well as my brother. » (Eugenides, 2002, p. 211)

lié à ta tératologie et au monstrueux est central au roman d'Eugenides, qui convoque les *Métamorphoses* d'Ovide ainsi que de nombreuses figures de la mythologie grecque¹⁹² comme le Minotaure¹⁹³. Même si Milton échappe à cette apparence monstrueuse, le narrateur a tôt fait de souligner ce gène qui échappe au regard et que partagent Milton et Tessie, ses parents et des cousins éloignés qui sont nés à quelques semaines d'intervalles sous le même toit : « But there was something else I wanted to mention about those babies. Something impossible to see with the naked eye. Look closer. There. That's right : One mutation apiece. » (Eugenides, 2002, p. 125) Ce danger, une menace invisible, de mettre au monde un enfant mutant pend sur les personnages comme une épée de Damoclès, et ce, tout au long du récit.

Après une deuxième grossesse qui la plonge dans la terreur, Desdemona refuse de tenter le destin à nouveau et subit une ligature des trompes de Fallope qui la rend infertile. Cette deuxième génération de la famille Stephanides ne portera comme trace de la mutation ou de l'inceste des parents que ce gène invisible dont les effets ne se manifesteront véritablement qu'une génération plus tard lors de la naissance de Cal. Si ce n'est qu'à la fin de l'adolescence que la condition du narrateur est découverte, sa naissance provoque néanmoins un bouleversement de la diégèse, ce qui semble commun aux personnages étudiés au sein de ce chapitre.

En effet, l'arrivée de Cal au sein de la famille Stephanides est présentée comme la cause de deux changements qui affectent ses grand-parents. La punition divine, le coup du destin que craignait Desdemona, semble frapper quand Cal voit le jour. D'abord, un accident vasculaire cérébral, le premier d'une longue série, frappe Lefty au moment exact de la naissance du narrateur : « Though his mental faculties remained intact, that morning, as I let out my first cry at Women's Hospital, my papou lost the ability to speak. According to Desdemona, my grandfather collapsed right after overturning his coffee cup to read his fortune in the grounds. »

¹⁹² « Sorry if I get a little Homeric at times. That's genetic, too. » admet le narrateur. (Eugenides, 2002, p. 4)

¹⁹³ « In the late autumn of 1923, minotaurs haunted my family. To Desdemona they came in the form of children who couldn't stop bleeding, or who were covered with fur. Zizmo's monster was the well-known one with green eyes. It stared out of the river's darkness while he waited onshore for a shipment of liquor. It leapt up from the roadside to confront him through the Packard's windshield. It rolled over in bed when he got home before sunrise : a green-eyed monster lying next to his young, inscrutable wife, but then Zizmo would blink and the monster would disappear. » (Eugenides, 2002, p. 118)

(Eugenides, 2002, p. 17) Bien que n'étant pas explicitement insérée dans un rapport causal, la naissance est présentée comme une fatalité; la coïncidence parfaite des deux évènements suffit à la charger négativement, d'autant que l'incident interrompt un acte de divination. En plus de déranger la lecture, dans les motifs dessinés par les grains de café, de ce que l'avenir lui réserve, l'accident lui fait perdre la parole. Lefty est, par conséquent, forcé de garder le secret de sa transgression; l'avenir et le passé de la famille Stephanides sont donc suspendus.

La naissance de Cal met également fin à la tradition qui veut que, à l'aide d'une cuillère attachée au bout d'une ficelle, Desdemona prédise immanquablement le genre des enfants à naître pendant la grossesse. Si la cuillère indique à la grand-mère qu'elle aura un second petit-fils, Cal est perçu comme une fille à sa naissance : « My arrival marked the end of her baby-guessing and the start of her husband's long decline. Though the silkworm box reappeared now and then, the spoon was no longer among its treasures. » (Eugenides, 2002, p. 17) Desdemona possède une boîte qu'elle cache dans sa chambre et qui contient tout ce qui la lie avec la Grèce. La cuillère était du nombre des trésors qu'elle abritait jusqu'à ce que la naissance de Cal vienne faire la preuve de son échec¹⁹⁴.

Le roman *Freshwater* (2018), autofiction écrite par l'auteurice nigérian·e Akwaeke Emezi, raconte la naissance d'un enfant habité par des esprits multiples, tant masculins que féminins. La naissance d'Ada, celle qui partagera son corps avec les *ogbanje* et dont on entendra la voix qu'à la toute fin du roman, est d'emblée annoncée comme anormale. Ada a un frère aîné et une sœur cadette, desquels leur mère accouchera sans problème. C'est par contre la naissance de l'enfant médian qui donnera lieu à l'accouchement le plus long et le plus difficile, preuve que l'être qui naît n'est pas comparable au reste de la fratrie. S'ajoute à cette mise à l'écart la description qu'on fait de la petite sœur d'Ada. Les narrateurs de la première partie du roman, les esprits qui l'habitent et qu'on désigne sous l'appellation « We », décrivent Anuli comme étant physiquement semblable à Ada, « but whole, not like us » (Emezi, 2018, p. 10). Ada est donc un enfant raté, incomplet. Alors que le récit s'ouvre, les esprits attendent la naissance de la petite fille qu'ils habitaient durant la gestation. La présence des esprits durant la grossesse est conforme à la tradition igbo et le lien qui les unit avec l'enfant à naître est

¹⁹⁴ À la toute fin du récit, lorsque Desdemona rencontre pour la première fois l'homme que Cal est devenu, elle lui dit : « My spoon was right. » (Eugenides, 2002, p. 527)

fluide : « and so our fetus was fed and we visited, and when we were tired of their world, we left for our own. Back then, we were still free ». (Emezi, 2018, p. 3) Dans sa traduction littérale, *ogbanje* signifie les enfants qui vont et qui viennent¹⁹⁵ (Achebe, 1980, p. 33); c'est donc dire que les enfants qui portent encore en eux ces esprits après la naissance sont considérés comme condamnés à mourir avant d'atteindre l'âge adulte. Comme le veut la tradition igbo, les portes entre le monde des dieux et celui des humains ne devraient s'ouvrir qu'un court instant afin de laisser passer un enfant, puis se refermer avant que les esprits puissent traverser avec lui. Quand Ada naît, les portes restent ouvertes trop longtemps et plusieurs esprits, des *ogbanje*, s'attachent à elle et l'utilisent comme vaisseau. Les esprits qui narrent la naissance de la petite semblent elleux-mêmes surpris·es d'être passé·e·s de l'autre côté et la naissance de cet être multiple devient un accident, « a careless thing » qui aura de graves conséquences : « the main problem was that we were a distinct wee instead of being fully and just her. » (Emezi, 2018, p. 25)

Le récit met à profit – comme c'est le cas pour *L'enfant de sable* (Ben Jelloun, 1985) et *Middlesex* (Eugenides, 2002) – une narration ultérieure et pose un regard rétrospectif sur la vie complète des protagonistes. Les trois récits débutent peu avant la naissance des personnages principaux. Cette posture omnisciente permet de souligner, en toute connaissance du chemin parcouru par le personnage, toutes les différences du nouveau-né comme des signes annonciateurs de sa position liminale. Dans le roman d'Emezi, les narrateurices soulignent le futur atypique du bébé : « it was clear that she (the baby) was going to go mad. » (Emezi, 2018, p. 6) La différence qui habite la jeune enfant rend le contact avec le monde des humain·e·s complexe et dérègle la relation qui devrait s'instaurer naturellement entre la mère et l'enfant :

We realized, later, that she was always a little uncertain when it came to her first daughter, what exactly to do with her, how to soothe such a force. It was understandable; it is always like this with *ogbanje*, it is difficult for their mothers. If we could go back, we would tell Saachi what she realized only many years later that none of the ways she tried to take care of this child would ever feel like enough. (Emezi, 2018, p. 25)

L'idée d'un enfant raté, d'une grossesse endurée en vain, est également présente dans *L'enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun (1985). On dit en effet de la mère du personnage principal, qui

¹⁹⁵ « One who comes repeatedly or one who dies and come again. » (Achebe, 1980, p. 33)

est déjà mère de sept filles, qu'elle ne sera reconnue comme mère que suite à la naissance d'un fils. Le décret du père qui annonce que « l'enfant à naître sera un mâle même si c'est une fille » (Ben Jelloun, 1985, p. 19) empêche la naissance d'une huitième fille, prévient l'entrée dans le monde d'un huitième enfant raté. Par contre, la féminité du personnage d'Ahmed resurgira au fil des années et, si la naissance est considérée comme un succès, son développement, comme celui de plusieurs des personnages étudiés, sera entravé.

6.3.1 Enfant raté, adulte raté

Alors qu'Ahmed est près de la mort, son état trahit le poids du secret qu'il a dû porter : « il n'arrivait plus à maîtriser son corps, ses gestes et la métamorphose que subissait son visage à cause des nombreux tics nerveux qui risquaient de le défigurer. » (Ben Jelloun, 1985, p. 10) La mort représentant une mise à nue, le protagoniste comprend que le voile sera levé sous peu et cette réalisation attaque son corps qui se désagrège, qui, comme son secret, lui échappe. Non seulement la masculinité d'Ahmed se déconstruit, mais son humanité même est mise en danger par les *nombreux tics nerveux qui risquaient de le défigurer*. Sa *métamorphose* ressemble davantage à une déchéance, un déclin. En grandissant, le protagoniste apprend à reconnaître les signes associés à sa féminité comme un échec, une « dégénérescence inadmissible » (Ben Jelloun, 1985, p. 32). Le regard porté sur la féminité dans son univers est tellement ancré en lui qu'il ira jusqu'à affirmer : « Être femme est une infirmité » (Ben Jelloun, 1985, p. 80).

Sans surprise, le développement d'Ada, protagoniste de *Freshwater*, sera affecté par la présence des esprits en elle¹⁹⁶. Contrairement à ce que veut la tradition, elle ne mourra pas avant la puberté même si son caractère se laisse gagner par l'agressivité et la cruauté qui caractérisent les *ogbanje* : « She was violent and, years later, she made even her human mother afraid. » (Emezi, 2018, p. 22) Les esprits qui sont demeurés dans le monde des dieux, que les narratrices nomment « the brothersisters », désirent voir revenir ceux qui partagent le corps de la fillette. Pour qu'une telle chose soit possible, Ada doit mourir. Or, les *ogbanje* qui l'habitent se sont habitués à la vie corporelle et ne tentent pas de l'assassiner. Devant leur inaction, les « brothersisters » mettent en danger Ada et sa famille, si bien qu'on enverra Ada

¹⁹⁶ Bien que *Freshwater* (2018) fasse office d'autofiction et qu'Emezi soit non-binaire, le personnage d'Ada est toujours désigné au féminin dans le roman.

aux États-Unis, loin des siens. Celle qui sera le plus affectée est la plus jeune des sœurs, Anuli, qui sera la victime d'un accident quasi mortel dont sa sœur aurait dû être la cible. De plus, elle devient folle, comme l'avait prédit les *ogbanje* qui assurent la narration (« we »). Elle est corrompue par leur présence : « Earlier, when we said she went mad, we lied. She has always been sane. It's just she was contaminated with us, a grolly parasite with many heads, roaring inside the marble room of her mind. » (Emezi, 2018, p. 41) La contamination agit comme un dysfonctionnement qui ne cesse de croître et qui affecte, de façon rhizomatique et inattendue, Ada et ses proches.

Si l'échec du corps d'Ada est si marqué, c'est parce qu'il y a un écart irréversible entre l'espace occupé par les *ogbanje* et celui qui revient à la jeune fille elle-même. On décrit cet intervalle comme un gouffre, un trou dans le corps et dans l'esprit. De plus, lorsqu'un des esprits masculins qui habitent Ada, Saint Vincent, devient dominant, le corps féminin qui l'abrite ne peut qu'être vu comme un échec. Celui-ci se doit de lui créer un « dream body », soit un corps qu'Ada habite dans le monde des rêves puisque : « hers was simply wrong » (Emezi, 2018, p. 123). Le décalage entre le corps de rêve et le corps de chair sera corrigé par le port de vêtements, la coupe des cheveux ou même l'accès à la chirurgie; j'y reviendrai.

Ce même écart qui se creuse entre Ada et le reste de son monde se trouvait aussi dans le roman de Ben Jelloun. Comme l'affirme le conteur à propos du protagoniste, « [q]uelque chose d'indéfinissable s'interposait entre lui et le reste de la famille. » (Ben Jelloun, 1985, p. 9) La famille d'Ahmed est composée d'une majorité de femmes; Ahmed a sept sœurs, une mère et un père. La distance ne concerne ni son corps qui ressemble à celui de ses sœurs, ni l'appartenance au genre qu'il partage avec son père, mais plutôt sa position divergente qui contrecarre toute similitude ou toute connivence possible.

Le sentiment d'échec qu'avait engendré la naissance de Wayne se perpétue également tout au long de son développement, et s'articule autour de deux axes, l'un touchant au traitement médical et l'autre au développement généré. Même si nous reviendrons plus en détail sur la prise en charge du corps de Wayne par l'appareil médical, il est pertinent de noter que Wayne se croit atteint d'une maladie mystérieuse. Étant laissé dans l'ignorance de sa condition biologique et anatomique puisqu'il subit une opération alors qu'il est encore un bébé, Wayne obéit à ses parents en prenant, chaque jour, un cachet qui a pour but de simuler une production

hormonale masculine typique. Cette intervention médicale journalière, bien que minime, participe à nourrir chez Wayne un imaginaire de l'affliction et de la maladie. Adolescent, lors d'une visite à l'hôpital, il demande à sa mère : « "Is what I have", Wayne said now, "called something?" He did not like to have an ailment for which there was no word. » (Winter, 2010, p. 154) Ce comprimé qu'il doit prendre quotidiennement, doublé du secret qui entoure sa maladie sans nom, scelle la condition de Wayne. Il n'est pas un malade comme les autres, puisqu'après tout, comme le lui dira Thomasiana, sachant qu'il lui est impossible d'à la fois respecter le secret imposé par les parents et de ne pas lui mentir : « "It's not that you're ill." Thomasina looked defeated. » (Winter, 2010, p. 211) Cependant, malgré qu'il ne soit pas réellement malade, Wayne se croit affecté par un mal qui pourrait potentiellement devenir mortel. De plus, cette surveillance médicale constante lui rappelle qu'il n'est pas, non plus, un adolescent parfait, en santé.

L'idée de la maladie, du dysfonctionnement, est indissociable du développement de Wayne dans le *coming-of-age novel* de Wayne, mais son sentiment d'échec lui vient aussi de l'impossibilité de jouer le rôle qu'on lui a attribué contre son gré. Si je montrerai les mécanismes de l'assignation du genre sur le personnage dans la sous-section suivante, il m'apparaît vital de voir, d'abord, comment celle-ci met en lumière l'idée d'un dysfonctionnement, de l'impossible normalité. Lorsqu'il juge que les activités menées par Wayne avec son amie Wally Michelin sont trop féminines, Treadway, son père, décide de détruire, à coup de hache, le pont de bois qui abritait leurs jeux :

In the rain, Treadway walked with his chainsaw towards the bridge. He took the brocade down and folded it to lay beside Jacinta's mending pile. He did not mean to destroy anything. He wanted to dismantle what he saw as a deterrent to his son's normal development. It was no good to have an obsession that made you sedentary as a child when you should be walking, working, traveling by foot over the land, fishing, hunting, learning what the wilderness had to teach a young person. If Wayne dropped his habit of lolling around this bridge with that girl, Treadway told himself, he would enjoy the summer the way a boy should. (Winter, 2010, p. 135)

Alors qu'il détruit le pont, Treadway essaie plutôt de corriger le développement de son fils adolescent, de le masculiniser afin d'éviter que ces habitudes le suivent à l'âge adulte et fasse de lui un homme raté. Wayne devient aussi un fils raté qui ne se conforme pas aux activités de plein air auxquelles s'adonnent la majorité des fils du Labrador. Ainsi, en mettant la hache dans

le repaire où son enfant échappe à la socialisation genrée, Treadway est persuadé que Wayne n'aura d'autres options que de se joindre aux autres garçons, que son fils se développera comme les autres fils, *normalement*. À l'adolescence, le protagoniste de *Middlesex* considère aussi être une fille ratée, un souci pour ses parents puisqu'il ne correspond pas à leurs attentes. Bien que Cal (Callie) ait toujours été un peu en marge, en décalage de la féminité, c'est à sa particularité biologique qu'est associée, tout au long du récit, la notion d'échec.

Lors de la naissance, et ce, jusqu'à l'adolescence, la différence dans l'anatomie du protagoniste passe complètement inaperçue. Cependant, comme le récit est narré de façon ultérieure par Cal, on y trouve plusieurs mentions de son anatomie intersexuée, lesquelles mettent à profit un vocabulaire de l'échec, du dysfonctionnement : « I sometimes think that it was the arresting slightly disturbing quality of my face that distracted everyone's attention from the complications below. » (Eugenides, 2002, p. 218) Le terme « complications » laisse sous-entendre trois idées liées à la notion de chaos. D'abord, le vocable suggère la complexité et écarte la simplicité. Ensuite, on trouve également des inférences à un bouleversement inattendu, une entrave au bon fonctionnement. Finalement, le choix du terme fait la preuve du regard médical porté sur les organes génitaux du protagoniste comme celui-ci est souvent mis de l'avant pour signifier l'apparition d'un nouveau symptôme ou de réactions négatives et inattendues aux suites d'un traitement.

Peu de temps après la découverte de la condition de Cal, ses parents l'amènent à New York afin qu'il soit vu par un spécialiste de la question intersexe, Dr Luce. Après l'évaluation, le médecin prescrit, à tort, une chirurgie visant à féminiser les organes génitaux de Cal. Lorsque l'intervention est présentée aux parents, le père y voit une solution facile afin de mettre fin à l'ambiguïté qui caractérise Cal : « Milton heard the words that were there. He heard "treatment" and "effective". » (Eugenides, 2002, p. 414) Encore une fois, l'intersexuation est présentée comme un problème à régler par le moyen d'un *traitement* qui éradiquerait *efficacement* le dysfonctionnement, c'est-à-dire la différence. Milton déplore également que la particularité biologique de celui qu'il considère comme sa fille n'ait pas été éliminée plus tôt :

« So what did the doctor say? » Milton was asking. « He said Dr. Phil should have noticed when Callie was born », Tessie answered. « This whole thing could have been fixed back then ». And then Milton again : « I can't believe he'd miss something

like that. » (« Like what »? I silently asked the wall, but it didn't specify.) (Eugenides, 2002, p. 403)

L'erreur et l'échec sont ici décuplés. Non seulement leur enfant est anormal – Eugenides utilise souvent, je le rappelle, le terme « mutation » pour décrire l'héritage biologique de Cal – cette anomalie qu'il ne peut nommer – « this whole thing » – aurait dû être détectée et éradiquée dès la naissance. Comme c'est le cas avec *Annabel*, la condition intersexuée représente un tabou, un non-dit, et l'absence d'un vocabulaire descriptif est symptomatique du malaise que cause la différence, surtout lorsqu'elle affecte l'identité.

Avant de subir l'opération *normalisante*, Cal prend la fuite et explique sa décision à ses parents dans une lettre qui leur dévoile, pour la première fois, sa véritable identité genrée :

I know you'll say I'm not a problem, but I know I am. If you want to know why I'm doing this, you should ask Dr. Luce, who is a big liar! I am not a girl. I'm a boy. That's what I found out today. So I'm going where no one knows me. [...] Despite its content, I signed this declaration to my parents : « Callie. » It was the last time I was ever their daughter. (Eugenides, 2002, p. 439)

Cal indique que Dr Luce est un menteur après avoir consulté son dossier médical, dont le médecin gardait le contenu secret. C'est à même les notes du médecin qu'il apprend qu'il est *biologiquement mâle* malgré la présentation plutôt féminine de ses organes génitaux. Cette révélation conforte sa propre conception de lui-même et souligne l'écart, impossible à corriger, qu'il entretient avec l'image que sa famille et sa communauté dans la banlieue de Grosse Pointe au Michigan ont de lui. Essayer de porter cette identité, celle de Callie, ne peut que mener vers l'échec. S'il reste, il ne sera qu'un problème. La fuite représente la dissolution des attentes qu'on pose sur lui et la liberté d'être ce garçon qu'il se sait être depuis un certain temps.

Paulie/Lewis Sykes, est un personnage trans-¹⁹⁷ rencontré dans *Wives of Bath* (Swan, 1993) et dont la soumission à son assignation féminine est également vue comme un échec. En voulant prouver sa masculinité, Sykes assassine le jardinier de l'école qu'il fréquente sous son

¹⁹⁷ Le mot n'est pas présent dans le roman, il s'agit de mon interprétation de l'identité du personnage qui, d'abord présentée sous le nom de Paulie, répète à de nombreuses reprises qu'il est un garçon et non une fille. Pour cette raison, j'emploierai les pronoms masculins et son nom de famille, Sykes, pour le désigner; j'emploierai les prénoms de Paulie et de Lewis uniquement pour faire référence aux deux identités entre lesquelles Sykes navigue.

identité féminine, celle de Paulie, et lui ampute son pénis afin de pouvoir prétendre qu'il s'agit du sien. Son geste violent, sur lequel le roman lève progressivement le voile, le peint comme un personnage problématique et menaçant. Mais cette déviance, ce comportement criminel, est doublé de sa transidentité qui, dans le contexte des années 1960 durant lesquelles se déroule le roman, n'est aussi largement comprise et est considérée comme une maladie mentale. L'avocat de la défense et un psychologue se prononcent sur la santé mentale de Sykes durant son procès :

His LORDSHIP : Is the defendant insane under the definition of the law, Dr. Torval?

DR. TORVAL : That is an interesting point, my lord. I believe the defendant is a schizophrenic severely affected by what Freud calls primary penis envy. It is an early and crucial stage in a girl's development. (Swan, 1993, p. 114)

Déjà, en exprimant qu'il soit possible que Sykes soit atteint de schizophrénie, diagnostic fréquent de l'époque qui est d'ailleurs remis en question aujourd'hui, Dr Torval place Lewis du côté de la maladie, du dysfonctionnement. Il suggère aussi que Sykes souffre d'un retard développemental alors qu'il affirme que Sykes est *sévèrement affecté* par l'envie du phallus. Si celle-ci est considérée comme une étape normale dans le parcours psychique des jeunes filles, le fait que ses effets persistent à l'adolescence sous-entend que Sykes ne s'est pas développé à un rythme normal.

6.4 Un entre-deux biologique

Il convient de revenir sur la différence importante que j'ai soulevé dans le type de personnage dans les œuvres qui sont, ici, soumises à l'examen. Si toutes les fictions mettent de l'avant un personnage dans un positionnement genré ambigu ou liminaire, seulement une partie présente des personnages qui sont biologiquement intersexués. Cependant, celles-ci présentent rarement l'intersexuation comme une identité potentielle, elles révèlent plutôt les difficultés d'évoluer avec un corps qui s'éloigne trop de la norme établie, soit-elle médicale ou sociale. Comme les changements subis par les protagonistes semblent sans précédents, leur développement paraît tellement divergent, ce qui est difficile à imaginer et à comprendre. Leurs corps deviennent complètement imprévisibles, qu'ils aient été opérés ou non. Il s'agira ici d'examiner l'intersexuation biologique à travers les descriptions de la chair. Dans ces romans qui mettent en scène le parcours et l'évolution des personnages intersex(u)és, la représentation du corps est concentrée autour de trois mêmes événements : la naissance ou l'introduction du

personnage dans sa communauté, analysée ci-dessus, de même que les changements liés à la puberté et les interventions médicales.

Halberstam l'a amplement théorisé, l'échec, dans une perspective queer, prend une toute autre signification. Pour l'individu queer, échouer lorsqu'il est confronté au poids des normes hétérocisexistes devient une forme de résistance : « We can also recognize failure as a way of refusing to acquiesce to dominant logics of power and discipline and as a form of critic. » (Halberstam, 2011, p. 88) Après la révélation de sa mère le jour de ses dix-huit ans, Lili-Rose se rend au centre d'achat et réalise pour la première fois qu'elle ne peut répondre aux prédicats de « l'ordre sexué, terriblement stéréotypé de la publicité » (Cloutier, 2012, p. 246). C'est sur l'incertitude de Lili-Rose que nous laisse le roman, dans une position liminale symbolique du parcours à venir, entre le département des vêtements pour hommes et celui destiné aux femmes. L'ambivalence biologique qui la caractérise à la naissance, celle qui a été *réglée* au moyen de chirurgies, est remplacée par une liminalité globale. La liminalité, telle qu'elle est conceptualisée par Turner, devient un outil intéressant : « For Turner, the attributes of liminality or liminal or liminoid personae (threshold people) are necessarily ambiguous, since the condition and these persons elude or slip through the network of classifications that normally locate states and positions in cultural space (Turner 1969, p. 95). » (Kalua, 2009, p. 24) Lili-Rose, à la fin du roman, incarne parfaitement cette persona liminale, puisqu'elle occupe le seuil. Cet entre-deux caractérise généralement un état temporaire, celui qui précède une transition ou un rite de passage. Toutefois, ce choix que fait Cloutier de ne pas résoudre cet entre-deux, de ne pas « prendre de décision d'une façon ou d'une autre » (Cloutier, 2012, p. 38) pour reprendre les mots de Treadway, prolonge la liminalité et force à accepter l'ambiguïté inhérente au personnage de Lili-Rose. L'exemple de Lili-Rose demeure simple et un peu superficiel comme le personnage n'est pas central au récit; d'autres textes mettent de l'avant une relation au corps plus explicite, ce qui explique la place plus importante que je leur donnerai au sein de la présente analyse.

La Mue de l'hermaphrodite (Karoline Georges, 2001) débute par le procès qui force la narratrice, Clarence, à faire le récit de sa vie depuis sa cellule de prison. Quand le juge lui demande si elle plaide coupable ou non, la protagoniste répond : « Je ne plaide rien. Vous décidez de ce qui est bien ou mal, de ce qui est moral ou pas, alors jouez, Sublimité. Orientez

ma destinée, insultez-moi, bannissez-moi, foudroyez-moi de votre Toute-Puissante Sagesse! » (Georges, 2001, p. 12) Le personnage refuse de se soumettre à un système binaire. Le recours à l'imaginaire rend possible la mise en place d'un discours critique radical et d'un refus de l'autorité. Clarence cultive une position qui serait, autrement, socialement insoutenable, mais dont on peut tracer l'origine dans sa biologie liminale; ce positionnement permet en plus de mettre en mots une critique de la curiosité malade qu'on entretient envers la différence¹⁹⁸. La narratrice est « un monstre contemporain », elle se compare à Frankenstein (Georges, 2001, p. 22) et fait part de son « impression d'être une bête de cirque » (Georges, 2001, p. 36). Cette différence, fondamentale, est notable dès la naissance de l'enfant par l'éclat qui s'échappe de l'épiderme de la petite :

Une aura, une lumière autour d'un corps, c'est peut-être dangereux. Ou pire, contagieux. J'ai donc été mise en quarantaine quelques minutes après avoir forcé ma première prison. Tout de suite on s'est mis à m'observer minutieusement. J'étais tellement différente. À première vue, on a cru que j'étais un garçon. Jusqu'à ce qu'on découvre sous mes microscopiques testicules une vulve parfaitement constituée. Ce jour-là, des tas de spécialistes se sont précipités pour m'examiner en détail. Je n'ai déçu personne parce que j'étais pleine d'anomalies. (Georges, 2001, p. 23)

Cette première rencontre avec celle qu'on traitera davantage comme un spécimen scientifique qu'un enfant humain souligne déjà la position liminale du personnage. L'écart entre l'enfant et le reste de la société est exprimé sur un mode spectaculaire; il est capté dès le premier regard posé sur elle et reproduit dans l'attitude adoptée à son endroit. Ni fille, ni garçon. Ni humaine, ni posthumaine. Ni malade, ni *en santé*. La naissance de cet être ouvre une brèche : impossible de l'introduire dans une quelconque catégorie et, puisque nommer, c'est d'abord (re)connaître, impossible de savoir comme le désigner :

J'avais besoin d'un nom. Jusqu'alors j'étais le bébé Lemieux, progéniture de feu Maripol Lemieux et d'un géniteur anonyme. Ce n'était pas convenable. Après un huis clos entre quelques membres disponibles de la direction de l'hôpital et ma tutrice, on

¹⁹⁸ « Personne ne voulait me ressembler, même si on suivait attentivement mon histoire. Je n'étais pas un modèle, qu'un attrait exotique. Seuls les intellectuels fabulaient sur mon cas » (Georges, 2001, p. 33), commente la narratrice qui saisit bien le rapport que la société entretient avec ceux qui sont différents et la distance qui se crée d'emblée envers l'altérité. Ceci remet d'ailleurs en question la possibilité de l'identification au personnage dans le processus de lecture. Le personnage de Clarence n'est pas nécessairement attachant. Contrairement aux romans de Winter ou de Cloutier où le type de personnage favorise un rapport positif avec la lectrice ou le lecteur, on poursuit la lecture du roman de Georges par curiosité ou même par voyeurisme.

a décidé de m'enregistrer sous le nom de Clarence Lemieux. Clarence, ce n'est ni masculin ni féminin. Autre problème de solutionné. (Georges, 2001, p. 26)

On perçoit, dans cet extrait, la même idée qui sous-tend le discours des parents de Lili-Rose, de Wayne et Cal; l'intersexuation est un *problème* et il est nécessaire de l'encadrer afin d'y trouver une *solution*. Contrairement à Lili-Rose, qu'on a affublée de ce prénom doublement féminin, et à Wayne qui hérite du prénom de son grand-père, Clarence se voit attribuer un prénom neutre. Cela institue un prolongement d'un espace-temps queer durant lequel on préserve l'enfant de la socialisation hétéronormative : « A "moment", a "persistent present" or a "queer temporality" that is at once indefinite and virtual but also forceful, resilient and undeniable. » (Halberstam, 2011, p. 11) Cet espace-temps queer instaure une progression autre qui remet en question la logique conventionnelle du développement, de la maturité et de l'âge adulte, et de la responsabilité; non pas un espace-temps symétrique, en phase avec la norme et à l'autorité auxquelles il s'oppose, plutôt un espace-temps désaxé qui déstabilise et fragilise les structures traditionnelles en multipliant les perspectives. Cet espace-temps queer, liminal, s'introduit dans le roman sous la forme du moment entre l'accouchement et la naissance sociale, où il est possible d'observer le développement de l'enfant sans qu'il n'y ait intervention culturelle ou chirurgicale. L'évolution de Clarence n'est donc tributaire ni d'une socialisation masculine ni d'une socialisation féminine, et aucune autorité ne peut imposer de rôle genré sur l'enfant; il s'agit, ni plus ni moins, d'une prolongation de la gestation.

Sans intervention extérieure, c'est le corps qui, lui-même, expulsera l'anatomie sexuée : « Je me suis réveillée avec une douleur au scrotum [...] on a décidé de libérer ma féminité. Exit le pénis. [...] À l'époque je commençais à perdre mes dents de lait. Je me souviens d'avoir fait le lien entre les deux. J'ai pensé que mon pénis était une autre forme de dent de lait, sans plus. » (Georges, 2001, p. 39) Dans l'imaginaire de Clarence, le lien entre l'anatomie sexuée et l'identité est ténu; la perte du phallus n'a ici que très peu d'incidence sur l'enfant qui, sans contact avec ses pairs et, donc, sans base de comparaison, la considère comme une étape normale du développement. Ce moment où Clarence jouit de ce statut de « vraie fille » (Georges, 2001, p. 40) est de courte durée puisque, après s'être attaquée à l'anatomie masculine de l'enfant, la mystérieuse affliction se propage au sexe féminin :

Puis ma vulve a pris une couleur brunâtre. Mon entrecuisses s'est desséché pour devenir une plaie galeuse, purulente; mon clitoris s'est transmuté en kyste

douloureux, intolérable. Pour éviter que l'infection s'étende, on a fait disparaître la région en entier. À dix ans et sept mois, l'être bisexué le plus célèbre du monde s'est transmuté en carcasse asexuée. (Georges, 2001, p. 45)

Ici encore, le motif de l'échec revient. La perte du féminin, contrairement à celle du masculin, est douloureuse et, sans appareil génital, le corps n'est que « carcasse »; celle qui allait sous peu entrer dans l'âge adulte ne mérite plus le titre d'individu humain. Ce faisant, le texte de Georges dénonce une idée préconçue que déplore Holmes : « We must take as obvious the personhood of the intersexed child rather than take as obvious that the personhood of the intersexed child is somehow obscured by the state of the genitals. » (2008, p. 175) De plus, l'asexuation de Clarence pose également la question du désir et du plaisir sexuel, question qui peut soulever certaines tensions entre les discours queer et la problématique plus spécifique de l'intersexuation¹⁹⁹. La citation revient encore à la notion de célébrité, notant la fascination que soulève ce corps hors-norme.

Cet intérêt porté aux particularités des corps intersexués est également représenté dans *Middlesex* (Eugenides, 2002) et *Annabel* (Winter, 2010), et ce, principalement par le biais du discours médical. Lorsque Wayne est hospitalisé et apprend finalement la vérité sur sa biologie, le médecin ne peut cacher son intérêt lorsqu'il lui fait part de son diagnostic : « “A true hermaphrodite” – he said as if the state was a attainment – “is more rare than other forms. It means you have everything boys have and girls too. An almost complete presence of each.” » (Winter, 2002, p. 236) La rareté de son état devant lequel le médecin s'émerveille comme s'il s'agissait d'une réussite fait de lui un objet de curiosité, doublé d'une opportunité d'apprentissage sans précédents. Quand, à l'âge adulte, il retourne à l'hôpital, il est surpris de se voir accueillir par un groupe de médecins et de stagiaires : « Wayne did not expect, when he went to the Grace General Hospital, that the doctors would treat him as a model on which to train their students. He understood it in retrospect, but it did not make it any easier. » (Winter, 2010, p. 367) Le protagoniste de *Middlesex* est aussi utilisé à des fins semblables

¹⁹⁹ « [The] desensitized postsurgical body cannot be accounted for by a queer discourse in which sexual pleasure is a form of hedonistic activism. Consequently, I seek to follow Robert Jensen's recommendation that our task as sexual dissidents “is not necessarily imagining new ways of touching but always being attentive to the ethics and politics of the touch.” [W]e must proceed with careful awareness of how previous touches on intersexed bodies, such as the desensitizing touch of the surgeon, change those bodies and thereby constrain the possibilities for queer critique. » (Morland, 2009, p. 287)

lorsqu'il consulte un médecin ayant acquis une certaine notoriété sur la question de l'intersexuation et du genre :

Specialized readers may have come across me in Dr. Peter Luce's study, « Gender Identity in 5-Alpha-Reductase Pseudohermaphrodites », published in the *Journal of Pediatric Endocrinology* in 1975. Or maybe you've seen my photograph in chapter sixteen of the now sadly outdated *Genetics and Heredity*. That's me on page 578, standing naked beside a height chart with a black box covering my eyes. (Eugenides, 2002, p. 3)

D'abord, cette citation met en lumière un des mécanismes, historiquement exact, par lequel les corps intersexués étaient exposés de manière déshumanisante. Ces photos, souvent publiées sans le consentement des individus qui y figurent, exposent l'atypie des organes génitaux et des caractéristiques sexuelles secondaires comme si leur anatomie était la seule chose digne d'intérêt à leur sujet, en plus d'être accompagnées par des articles qui mégenrent les sujets étudiés²⁰⁰. Le roman de Eugenides tombe dans le même genre de piège puisque l'extrait ci-haut est l'entrée en matière du roman – il est précédé d'une seule phrase où on apprend deux dates : celle de la naissance du protagoniste et celle du jour où il a commencé à vivre en tant que garçon. Nous apprenons donc à le connaître comme sujet médical avant de le connaître comme personnage, comme narrateur. Le diagnostic, les mesures, les photos médicales deviennent ici des informations qui prévalent sur son nom, sa personnalité, son apparence, son héritage culturel, etc. Évidemment, Eugenides nous donnera accès à ces informations et présentera un personnage complexe et substantiel, mais le fait que sa condition d'intersex(ué)e précède et soit exprimée par le biais de l'imaginaire médical avant tout le reste n'est pas sans rappeler la façon dont sont cadrés nombre de témoignages et de reportages sur la communauté intersex(ué)e et ses membres.

Middlesex met également en évidence cette même idée que semble exprimer Wayne selon laquelle la rareté du cas, sous un œil médical, deviendrait une réalisation : « As far as the doctors are concerned, I'm even better than Gottlieb. » (Eugenides, 2002, p. 19) Le narrateur fait ici référence à Gottlieb Göttlich, un homme intersex(ué)e allemand né en 1798 et connu pour avoir fait le tour de l'Europe en s'exposant dans les cabinets médicaux en échange d'un cachet monétaire. Ce faisant, Cal évoque l'idée d'une compétition : certaines configurations

²⁰⁰ À ce sujet, voir Creighton *et al.* (2002).

anatomiques ou hormonales seraient mieux que d'autres (*better than*) puisque plus atypiques. La logique sert de critique au traitement médical des personnes intersex(ué)es mais aussi de la différence en général.

Il faut attendre le début de l'âge adulte et sa sortie de l'hôpital pour que Clarence, devenu·e « Hermany, l'hermaphrodite deshermaphroditée » (Georges, 2001, p. 57) soit socialisée. Ce n'est qu'à partir de cette deuxième naissance, sociale, qu'iel saisit le poids de sa différence et la force avec laquelle les normes et la discipline sont imposées. C'est alors qu'iel commet son crime et cause la mort de plusieurs patients de l'aile psychiatrique en les forçant à ingérer une substance psychotrope. Tant le personnage que le roman tentent ici de décadrer, de déformer la lorgnette par laquelle on distingue le normal de l'anormal. À la lecture, persiste alors l'impression d'un brouillage, d'une incapacité à saisir ce qui, dans tout ce récit, est normal et ce qui ne l'est pas. L'ambiguïté, désignée en grande partie par le corps, traverse ici le papier pour habiter les lecteurices : elle est contagieuse.

La puberté de Clarence fait écho à celle de plusieurs personnages intersex(ué)es des romans soumis à l'examen, et fait office de période charnière. Parfois, elle correspond au moment de la découverte de l'intersexuation, parfois celui de la transition de genre, mais, dans la majorité des cas, la transformation subie souligne la liminalité inhérente au corps des protagonistes. Comme c'était le cas pour Clarence (*infra*, p. 300), Wayne peine à déterminer les changements à attribuer à la maturation sexuelle et ceux qui ont une autre cause :

Wayne had got used to his feet peeling. He decided there must be a lot of layers of skin on the bottom of everyone's feet, because a layer of his came off every day and it didn't hurt. It didn't seem to matter, and he did not mention it to his mother again. Seven layers, eight, ten. The layers must be growing at the same rate at which they are peeling, he reasoned. He monitored the other new thing about his body : the ache in his abdomen. It was like the pulled muscle he once got doing sit-ups in gym, only this was deeper inside and did not hurt as much. He figured he would let this go away on its own along with the peeling, which was the more interesting condition of the two in his mind, so long as his feet did not bleed. (Winter, 2010, p.182)

Wayne constate deux changements : un premier lié à sa puberté, ces maux de ventre qui résultent de l'accumulation non détectée de sang menstruel, et un second environnemental, une desquamation des pieds. Leur coïncidence dans le temps les implique, comme c'est le cas pour les dents de lait et le pénis de Clarence, dans un rapport de corrélation factice. La raison pour laquelle Wayne est attentif à ces nouvelles sensations, c'est précisément parce qu'il est à l'âge

de la puberté et qu'il a été averti par ses parents que son corps serait appelé à se transformer. Or, la perte de la peau de ses pieds, laquelle est causée par la manipulation d'une grande quantité de crevettes – Wayne est employé par un pêcheur pour qui il retire la carapace des crustacés – occupe davantage l'esprit de l'adolescent que l'accumulation de fluides qui mènera à son hospitalisation. Puisque l'identité de Wayne est basée sur une assignation fautive, nous y reviendrons, la véritable composition de cet amas de fluide lui est cachée. Le protagoniste, comme le·a lectrice, ne découvre la vérité que beaucoup plus tard. S'ils lui admettent qu'il s'agit de sang, l'équipe médicale et les parents lui cachent d'abord qu'il s'agit de sang menstruel; c'est Thomasina qui lui avouera, révélant par la même occasion la vérité sur sa naissance. Par contre, il ne s'agit que d'une confession partielle; Wayne portait en lui un fœtus issu d'une autofécondation. Dans la perspective où la maturation sexuelle de ces personnages se fait sans modèle, l'idée que la desquamation des pieds ou que la perte des dents de lait en soient partie intégrante devient moins loufoque. La puberté est, pour ces personnages, complètement imprévisible et provoque un rapport au corps confus. Quand Wayne est hospitalisé parce qu'un ovule fécondé s'est implanté dans une de ses trompes de Fallope, il est certain qu'il s'agit d'une douleur à l'estomac²⁰¹. N'ayant pas d'autres options, d'autres modèles à partir desquels construire son expérience, Wayne succombe à cet imaginaire du ventre comme un tout indifférencié, dominé par la fonction digestive.

Comme l'ambiguïté du corps de Wayne est perçue dès la naissance, il sera soumis aux examens et aux reconstructions médicales dès l'âge de quelques mois : « “The phallus...” Dr. Ho said. He pulled Wayne’s penis. [...] “It is the necessary length...” Dr. Ho showed her the gauge. “It barely grazes one and a half centimeters.” » (Winter, 2010, p. 52) L'ambiguïté des organes génitaux, lourde de conséquence en ce qui concerne l'identité et la socialité des individus, est tellement indésirable qu'on lui préfère un système où quelques millimètres suffisent à faire basculer l'identité dans une des deux catégories dans laquelle on s'attend à ce que la totalité des individus s'insèrent. Le personnage du médecin met de l'avant la taille du phallus comme une condition nécessaire à la masculinité. Impossible de ne pas relever le côté arbitraire, voire expérimental, de la mesure, ce qui n'est pas sans rappeler les décisions

²⁰¹ « My stomach doesn't hurt right now. I might be better. I'm fine. » (Winter, 2010, p. 211)

encadrant la mesure et le diagnostic de l'obésité ou le constat de l'infertilité²⁰². On peut également penser à des cas comme celui de David Reimer²⁰³, un garçon endosexué qui a été, sous le conseil du médecin, élevé comme une fillette suite à une circoncision bâclée, puisque la simple défiguration du phallus suffisait à annuler son appartenance à la gent masculine. D'ailleurs, le contraire ne se produit jamais; une vulve ou un clitoris défiguré, excisé même, n'autorise pas l'entrée dans le *boy's club*.

Suite à cette mesure, le médecin qui conduit l'examen déclare que « [t]his baby can be raised as male. » (Winter, 2010, p. 52) et l'enfant subira une série de chirurgies dans le but de le masculiniser. Si celles-ci ne sont pas décrites au sein du roman, on imagine qu'elles consistent en la fermeture de l'ouverture vaginale ainsi qu'au retranchement des lèvres. Pour masculiniser le reste de son apparence, Wayne devra se soumettre à un traitement pharmaceutique dont on lui cachera les objectifs et les effets pour la majeure partie de sa vie. C'est suite à sa première hospitalisation, lors d'une conversation avec son médecin traitant, que Wayne réalise que malgré le fait qu'il ne ressemble pas entièrement aux autres garçons, son apparence serait imprévisible si ce n'était de sa médication²⁰⁴. Dès lors, son corps, celui qui aurait été le sien sans intervention, est impossible à figurer. La vérité sur ses organes internes et la formule employée par le docteur pour décrire ce qui se produirait s'il arrêtait de prendre sa médication ajoutent à la confusion s'emparant de Wayne :

« You would become more like a girl than you are now. You're already a girl inside. »

²⁰² Sur le plan médical, on déclare l'infertilité d'un couple, qu'on présume hétérosexuel et dont les deux partenaires sont cisgenres, en l'absence de grossesse après 12 à 24 mois de rapports sexuels complets et réguliers (deux à trois fois par semaine), sans contraception.

²⁰³ « [David] was a non-intersexed boy, one of a pair of monozygotic (identical) twins. Due to penile phymosis (constriction of the foreskin), [David] underwent circumcision at 7 months. Because of surgical instrument malfunctioning, his penis was severely burned and eventually sloughed off. Upon Money's recommendation, the parents agreed to reassign their son as a girl » (Rosario, 2008).

²⁰⁴ « Only my balls aren't the same as the other boys'. I saw in gym. »

« Right. You have only one testicle. And your penis. If you weren't taking your pills. »

« My pills are about that? »

« Yes. Your penis wouldn't be as large as it is now. »

« What would it be like? »

« Hermaphroditism is so rare. It's not certain. [...] » (Winter, 2010, p. 236)

« Inside? » How could he be a girl inside? What did that mean? He pictured girls from his class lying inside his body, hiding. What girl was inside him? He pictured Wally Michelin, smaller than her real self, lying quietly in the red world inside him, hiding. [...] So it was with names suture, true hermaphrodite, menstrual blood, gynecological intervention — that the doctor had done his best to acquaint Wayne with the story of his male body and the female body inside it. (Winter, 2010, p. 236-237)

L'absence de précédents et de modèles rend la tâche difficile à Wayne lorsqu'il s'agit d'imaginer ses organes *féminins* et c'est plutôt l'image d'un deuxième corps, encastré dans le sien, qui lui vient en tête. Ce détour que prend l'imagination a comme fonction de refuser l'ambiguïté qui le caractérise. Il lui permet de refuser que la découverte de son état ne vienne modifier celui qu'il est : plutôt que d'accepter son ambivalence sexuelle, Wayne crée une deuxième entité à l'intérieur de laquelle il enferme tout ce qui lui est étranger, féminin. Cette entité, il l'appellera Annabel. Ce mécanisme donne l'occasion à Wayne d'éviter la marginalité; il est un garçon normal qui cache en lui une fille normale, qu'il crée à l'image de son amie Wally. Cette idée n'est pas sans rappeler le concept de *(th)inner girl* de Gay (*infra*, p. 223) et prouve que nous pensons toujours la marge à partir du centre. Impossible de figurer l'intersexualité si celle-ci n'est pas cadrée par l'endosexualité, la grosseur sans passer par la minceur, la noirceur sans la blancheur...

L'ambiguïté des organes génitaux qui est prise en compte par la définition médicale de l'intersexuation se reflète au-delà du corps dans la fiction : elle influence l'emploi des pronoms par lesquels on désigne les personnages. Dès lors qu'elles remarquent cette *anomalie* chez l'enfant, la mère et la voisine de celui qui vivra aussi sous le nom d'Annabel évitent d'employer tout pronom au profit d'expressions neutres comme « the baby » ou même « it²⁰⁵ », comme on le ferait pour un enfant à naître. Cette utilisation du langage neutre facilite l'ouverture d'un espace-temps queer. Même né, l'enfant reste indéterminé, protégé des normes et des usages sociaux comme s'il était toujours en gestation. Il y aurait donc un espace, pour Wayne/Annabel, comme pour Clarence/Hermany, entre la naissance biologique et la naissance sociale, cet espace-temps queer qui laisse place à une certaine indétermination. Il faut toutefois remettre

²⁰⁵ « With intersex the “best interests” and “quality of life” questions articulate at/from the point of acquiring human subjectivity : “ it” may obviously have a life, but “ it” will not become a person unless, as Iain Morland observes, some narratives can be held in abeyance while others are effected through surgical alteration of the children’s bodies ». (Holmes, 2008, p. 173)

en question cette notion de « biologique » qui nous semble une évidence. À cet effet, Sarah Franklin « suggest[s] that transbiology – a biology that is not only born and bred, or born and made, but made and born – is indeed today more the norm than the exception » (2006, p. 171). Cette notion de transbiologie médiatise le moment de la *vraie* naissance et concorde avec l'ouverture de cet espace-temps queer entre l'accouchement et la naissance sociale. Toutefois, cette ambivalence rendue possible par la multiplication ou la prolongation du moment de la naissance est considérée comme un état auquel il faut mettre fin puisqu'il crée un inconfort lié à l'intégration de l'enfant dans la société.

Cet instant où l'ambiguïté s'installe advient dès que Thomasina fait la découverte du testicule et des lèvres vaginales. Une certaine liminalité intègre l'écriture Annabel : « Thomasina caught sight of something slight, flower-like; one testicle had not descended, but there was something else. She waited the eternal instant that women wait when a horror jumps out at them. It is an instant that men do not use for waiting, an instant that opens a door to life or death. » (Winter, 2012, p. 15) La combinaison du testicule et de la vulve, appartenant à des biologies vues comme contraires ou opposantes, appelle une suite d'oxymores et de symboles de l'ambivalence. Advient d'abord ce moment éternel (*eternal instant*), puis le contraste entre la réaction masculine et la réaction féminine avant que l'extrait convoque la réciprocité de la vie et de la mort (*life or death*). S'ajoute à ceux-ci le symbole liminal de la porte qui semble traverser l'ensemble du corpus étudié au sein du présent chapitre.

Cette ambivalence qui entoure le bébé est partagée par la mère lorsqu'elle est mise au courant de l'atypie de l'enfant. S'ensuit une difficulté à ce que l'enfant soit vu comme fixe ou permanent puisque trop marqué par l'ambiguïté. Jacinta avoue à Thomasina : « But everything keeps shifting in my imagination. Other things. Completely different things. The baby's ears. Or his face. [...] » (Winter, 2010, p. 37) L'opération met fin à cet espace-temps queer et cimente, comme je l'exposerai plus tard, l'identité de Wayne. Dès que le médecin confirme à Jacinta que le phallus atteint une longueur suffisante pour qu'il soit considéré comme un garçon, Jacinta cimente aussi l'usage des pronoms en répondant : « That's what his father wants. » (Winter, 2010, p. 53) Cependant, le corps de Wayne ne répondra pas toujours aux impératifs de ce rôle qui lui est assigné et l'ambiguïté devient un problème récurrent malgré les interventions médicales. Devenu adulte, Wayne ressent encore le poids de sa différence

alors qu'il a quitté le village et s'est installé à Saint-John. Là-bas, il bâtit une nouvelle vie et décide de mettre fin au traitement hormonal qui l'a conditionné toute sa vie durant. Un soir, en revenant du travail, il jette toutes les capsules dans les toilettes, prêt à voir qui il serait réellement si on n'avait pas pris toutes ces décisions pour lui. Les effets du sevrage se font sentir rapidement sur son corps, en en creusant l'ambiguïté. Le sentiment d'échec qui l'accompagne refait surface :

By the fifth mile of a walk like that you forgot where you were and how you had got there. If you had the right boots and clothes, it could rain and you could still walk and think and work out where your life should go, now that you had left things behind that confused you, that defined you as a man when you weren't a man. Not the son your dad wanted. [...] Instead you were ambiguous, feminine, undecided. (Winter, 2010, p. 333)

Le contraste est notable; si les vêtements et les bottes que portent Wayne sont adéquats (*right*), son corps, lui, ne l'est pas. Trop ambivalent, Wayne se sent indésirable. Maintenant qu'il n'est plus disposé à se débarrasser de ce qui le rend différent, *ambigu, féminin et indécis*, Wayne voit sa vie basculer. Je reviendrai sur les conséquences qu'auront, sur le personnage, le retour du féminin. Par ailleurs, l'ambivalence de Wayne se remarque aussi dans la relation qu'il entretient avec Annabel, le nom qu'il donne à sa part féminine. Wayne est un des rares personnages qui n'adoptera pas une nouvelle identité genrée, il choisira plutôt de laisser ses deux identités distinctes, celle de Wayne et celle d'Annabel, se côtoyer. En effet, plus Wayne en apprend sur les secrets de son corps et les interventions qu'il a subies, plus Annabel prend de place dans son esprit. Par contre, Annabel demeure comme une présence fuyante qu'il approche avec peine. Alors qu'il réfléchit à sa part féminine, il prend conscience de la distance qui se dresse entre lui et elle : « But Annabel ran away. Annabel was close enough to touch; she was himself, yet unattainable. » (Winter, 2012, p. 252)

Malgré qu'il sache qu'Annabel et lui soient la même personne, il les perçoit comme deux identités distinctes et irréconciliables. Par contre, en restant en contact avec Thomasina, celle à qui il doit son nom féminin, il arrivera à l'appivoiser avec un certain succès. Thomasina est une des seules personnes qui est capable de tolérer son ambiguïté, de voir à la fois Wayne et Annabel, avant même qu'il ne soit mis au courant de son intersexuation : « He was Wayne, she [Thomasina] saw now, and he was Annabel. He was both at the same time, but he did not know

this. »(Winter, 2010, p. 171-172) À l'âge adulte, en se rapprochant de sa mère qui n'a jamais fait le deuil de la part féminine de son fils, il poursuivra l'exploration de sa part féminine.

6.5 Un entre-deux sémiotique

Dans *Wives of Bath*, Susan Swan (1993) présente également un personnage qu'on peine à catégoriser. Le malaise provoqué par celui-ci, lequel navigue entre des identités masculine et féminine, est doublé d'une peur générée par un meurtre sanglant commis dans le but de valider ou de faire accepter sa masculinité. Si les deux identités sont plutôt distinctes, réservées l'une et l'autre pour certains lieux et certaines occasions, les rares personnes qui connaissent le secret de Sykes peinent à appréhender la superposition des apparences et des attitudes qu'il met de l'avant. La narratrice, Mouse, est l'une de ces personnes et le regard sur le corps de Sykes en dit long sur la dualité du personnage :

And now here were Lewis's arms on Paulie. Or was this person Paulie? Maybe it was a creature who could move with the authority of a man one minute and giggle like a girl the next. The sight was confusing and interesting-like watching a wizard melt into male and female shapes before your eyes. (Swan, 1993, p. 88)

Puisque, à cause du stratagème mené par Sykes, Lewis existe pour toutes comme le frère de Paulie et comme l'assistant du jardinier au collège de Bath, la division des identités n'est pas surprenante. Mouse va jusqu'à leur imaginer à chacun une existence corporelle plutôt que de reconnaître que les bras de Paulie et ceux de Lewis sont en fait les mêmes. Sykes devient une créature semblable à celle du Dr. Frankenstein, un bras étranger, masculin, sur un corps familier, féminin. Mouse observe alors le changement d'état de cet être fluctuant, en suspension entre deux identités. Pour la narratrice, une jeune fille dont la colonne vertébrale est déformée par une grave scoliose et qui partage une posture d'altérité, l'ambiguïté de Sykes n'est pas problématique, mais ce n'est pas le cas pour le reste de son entourage.

En tant que Lewis, Sykes fréquente Victoria, une jeune fille avec qui Mouse et lui partagent leur chambre. Doutant de la masculinité de Lewis, le frère de celle-ci demande des preuves qu'il est vraiment un garçon. Pour lui, comme pour tous ceux qui douteront de la masculinité de Lewis, ce n'est que le contenu de ses sous-vêtements qui fait office de preuve acceptable. La seule chose qui pourrait mettre fin au malaise, contrer l'ambivalence de Sykes,

serait un pénis. C'est d'ailleurs pour se faire accepter comme un homme que Sykes tue un homme et l'ampute de son phallus pour le faire passer pour sien.

Il y a une ambivalence inhérente à tous ces personnages qui sont suspendus, dans l'univers romanesque, entre le masculin et le féminin. Comme Annabel, Clarence et Cal, Ada est née porteuse d'une ambiguïté, seulement celle-ci n'était pas visible sur le corps du nouveau-né. En convoquant le folklore igbo, Emezi inscrit son personnage principal dans une position liminale puisque, comme iel l'affirme déjà au sein du roman, « *ogbanje are as liminal as possible* » (Emezi, 2018, p. 225-226). Ni esprits désincarnés ni humains, les *ogbanje* qui habitent Ada auront de la difficulté à s'intégrer au nouveau monde qu'ils occupent mais aussi à leur nouveau statut : « *We were ejaculated into an unexpected limbo – too in between, too good, too human, too halfway spirit bastard.* » (Emezi, 2018, p. 34) Leur traversée depuis le monde des dieux, leur obligation de faire usage d'un vaisseau humain modifie leur nature, les batardisent; le même processus d'hybridation affecte l'humanité d'Ada aussi. Toute sa vie, les *ogbanje* et elle devront adopter une attitude ambiguë, pas tout à fait humaine mais jamais pleinement divine. Ada n'est pas le seul personnage qui est présenté comme étant multiple; Wayne décrit lui aussi Annabel comme une deuxième entité qui habite son corps. Dans ce cas, le narratif que met de l'avant Wayne pour illustrer l'imbrication des deux corps tire sa source de l'explication de son médecin qui décrit la présence d'organes internes féminins comme s'il était (ou avait) une fille à l'intérieur (Winter, 2010). À cet effet, Paul Caffé affirme :

His body [Wayne's] is not double but multiple, and its performance not only signifies « the emptiness of signs » but also unhinges the narratives of the people and the land that come in contact with him. His body, neither male nor female nor both, but something other and something more, proves that Wayne as well as all other people and places can contain multitudes and cannot be limited, known, or claimed through a definitive story. (2014, p. 257)

La présence d'Annabel à même le corps de Wayne assure sa liminalité, multipliant les lieux de l'appartenance. La multiplicité est, par ailleurs, une des caractéristiques partagées par nombre des personnages convoqués au fil de ce chapitre. Dans *Middlesex*, Eugenides met aussi de l'avant l'idée d'un enchâssement des identités lorsque Cal, le narrateur, décrit sa relation avec la personne qu'il était avant d'assumer son identité masculine :

I've lived more than half my life as a male, and by now everything comes naturally. When Calliope surfaces, she does so like a childhood speech impediment. Suddenly

there she is again, doing a hair flip, or checking her nails. It's a little like being possessed. Callie rises up inside me, wearing my skin like a loose robe. [...] The sick fluid of adolescent despair that runs through her veins overflows again into mine. But then, just as suddenly, she is leaving, shrinking and melting away inside me, and when I turn to see my reflection in a window there's this : a forty-one-year-old man with longish, wavy hair, a thin mustache, and a goatee. A kind of modern Musketeer. (2002, p. 41-42)

L'arrivée de Callie dans le corps de Cal n'est pas sans rappeler le processus par lequel les ogbanje prennent le contrôle d'Ada. Cependant, cette présence qui émerge soudainement pour le narrateur de *Middlesex* ressemble davantage à un vestige du passé, comme en témoigne la fin de l'extrait. Il semble y avoir une contingence entre les deux entités puisque l'image de la jeune Callie fait intrusion dans son corps telle une transfusion sanguine. S'il décrit d'abord son arrivée comme une possession alors que Callie entre en lui, l'esprit de la jeune fille prend soudainement le contrôle du corps Cal; celle qu'il a travaillé à déconstruire, celle qu'il a mise à mort, s'imisce en lui. Une ambiguïté immatérielle subsiste donc entre l'homme qu'il est devenu et la petite fille qu'il a été; aucun retour au passé n'est possible sans que son image, son corps, s'interpose. Malgré qu'il se présente à l'âge adulte comme un homme dépourvu, en apparence du moins, de toute trace d'androgynie²⁰⁶, sa féminité, même révolue, l'habite tout autant et le rend liminal.

L'attitude qu'Ada entretient, grâce au contrôle exercé par les esprits, face à la sexualité est un bon exemple de l'hybridité qui la caractérise à cause de ses appartenances multiples. « ([W]e kept her neutral » (Emezi, 2018, p. 51), rappellent les narrateurs alors que la jeune femme fait son entrée dans l'âge adulte, fiers qu'ils sont de la soustraire, au moins momentanément, à ces désirs et à ces sensations humaines. Depuis son arrivée aux États-Unis, Ada est propulsée dans un univers où, pour la première fois, elle se soustrait au contrôle parental et entretient des liens avec d'autres jeunes femmes de son âge. Plutôt que d'être tentée de reproduire leurs comportements, celle-ci ne ressent aucune envie de s'adonner aux mêmes activités que ses camarades. Condamnée à la différence, Ada n'appartiendra jamais à leur groupe : « The Ada felt like a trickster which felt right » (Emezi, 2018, p. 123). L'appartenance à un groupe, à un genre, est compliquée, elle relève d'un jeu et d'une performance.

²⁰⁶« Something you should understand: I'm not androgynous in the least. » (Eugenides, 2002, p. 41)

Les sensations que vivent Ada et les *ogbanje* sont poreuses et il devient de plus en plus difficile de les distinguer entre elles. Le langage même utilisé par les esprits-narrateurs se modifie et la distance nette qu'ils peignaient entre Ada et eux s'effrite peu à peu : « Her body, our body, was indifferent. » (Emezi, 2018, p. 56). Si les *ogbanje* s'expriment dès le début avec des pronoms collectifs (« we »), Ada est décrite comme une entité à part (« The Ada », « the baby », « her »). L'entrée dans l'âge adulte d'Ada amène aux esprits la réalisation qu'ils sont indissociables du corps d'Ada, de leur corps, et cette prise de conscience les plonge tous dans une posture encore plus ambiguë : Ada est et sera toujours multiple, sur le seuil du monde des esprits et de celui des humains.

Cette position liminale qui est celle d'Ada est inquiétante pour les humains qui l'entourent, voire pour elle-même. Par conséquent, Ada consulte des professionnel-le-s de la santé afin de lever le voile sur certains comportements violents, dont l'automutilation et une tentative de suicide. La vision occidentale, dont sont porteurs ces médecins, affronte l'aspect mythologique qui imprègne le roman. Lorsqu'Ada se tourne vers la médecine, Asughara, l'esprit féminin dominant et Saint Vincent, l'esprit masculin dominant, discutent du diagnostic obtenu :

« It's fine, » I said to a worried Vincent. « Let her play this stupid game. » Eventually Ada would realize what I'd been telling her : she didn't need people to understand; she only needed us. I let her read up on personality disorders, and once in a while, I'd tell her to stop looking, even though I knew she wouldn't listen. Ada wanted a reason, a better explanation. We were not enough. We were too strange. She had been raised by humans, medical ones at that. (Emezi, 2018, p. 140)

La position liminale d'Ada est accrue par ces deux différents cadres desquels elle peut tirer une justification pour sa différence, deux perspectives incompatibles. Est-ce que les troubles vécus par Ada, notamment la dualité qui caractérise son expression de genre, peuvent être expliqués par un diagnostic de trouble de la personnalité multiple (qui est d'ailleurs l'explication mise de l'avant par les critiques se penchant sur le livre²⁰⁷) ou sommes-nous devant une manifestation du folklore *ibgo*? Le roman fait cohabiter les deux explications, mais ne leur attribue pas une valeur égale. Tous les symptômes sont réductibles à la présence des *ogbanje* comme l'assure Asughara en disant : « it was all me ». Malgré que les narratrices ne portent aucune

²⁰⁷ Voir, par exemple, la critique de Tariro Mzezewa (2018) pour le *New York Times* qui est titrée « In This Novel, a College Student Hears Voices ». Mzezewa mégenre d'ailleurs l'auteurice en utilisant le pronom « she » pour désigner Ewezi qui, non-binaire, utilise le pronom « them ».

crédibilité à l'explication médicale, une ambivalence subsiste à la lecture. La cohabitation de ces deux imaginaires fixe Ada dans une position liminale, position qu'elle accepte et qu'elle investit volontairement en allant jusqu'à modifier son corps. J'y reviendrai.

Avec *L'enfant de sable*, Ben Jelloun pose également le protagoniste dans une position fondamentalement liminale. L'idée de seuils à franchir est d'ailleurs inhérente à la construction romanesque; la division du récit en fait la preuve. Le récit d'Ahmed est séparé en sections que le conteur nomme « portes²⁰⁸»; celui-ci parle aussi de « clés » pour dérouiller l'histoire (Ben Jelloun, 1985, p. 12), Dans son journal, le personnage utilise fréquemment des oxymores et des antithèses pour se décrire : « Je suis moi-même l'ombre et la lumière qui fait naître, le maître de la maison [...] et l'invité [...] » (Ben Jelloun, 1985, p. 39). Ce faisant, il s'inscrit dans un éternel entre-deux qui affecte également les pronoms par lesquels il se désigne. Si ce sont d'abord les pronoms masculins qui sont mis de l'avant, tout le récit sert de transition vers l'acceptation de sa féminité. Ainsi, advient un moment où la narration bascule et où l'utilisation exclusive du masculin ne rend plus compte de la complexité de l'identité du personnage. La langue se dédouble et les adjectifs requièrent deux conjugaisons : « Je suis las et lasse » (Ben Jelloun, 1985, p. 80). Si cette particularité de la langue apparaît seulement lors d'un court passage, celui-ci est indispensable à l'émergence de la voix féminine sur laquelle se clôt le récit.

Dans la majorité des récits analysés, la véritable expression de genre s'établit en opposition avec l'identité imposée par les parents des protagonistes. Comme pour Wayne, ce sont les parents qui décrètent le genre de Lili-Rose. La décision provoque, chez la mère, une incertitude grandissante : « J'ai peur qu'elle ne soit pas vraiment une fille. J'ai peur qu'elle grandisse puis qu'elle me demande pourquoi j'ai décidé qu'elle était une fille ». (Cloutier, 2012, p. 57) L'assignation de genre fait ici office de voile et camoufle l'identité véritable, liminale de l'enfant. La décision de la mère prime sur la véritable appartenance et force Lily-Rose à porter son genre comme une performance. Si, comme c'est aussi le cas pour Ahmed, le corps du personnage principal de Gaétan Soucy subit un modelage et un ciselage important, le

²⁰⁸ « Aujourd'hui nous prenons le chemin de la première porte, la porte du jeudi. [...] Donc cette porte lourde et belle occupe dans le livre la place importante et primordiale de l'entrée. L'entrée et l'arrivée. L'entrée et la naissance. » (Ben Jelloun, 1985, p. 15) C'est donc la métaphore d'une série de portes que le conteur utilisera pour désigner les différentes étapes de la vie du protagoniste.

personnage n'est pas, dès la naissance, suspendu entre les genres. C'est par le langage et la construction sémantique l'entourant que cela se produit. *La petite fille qui aimait trop les allumettes* raconte l'histoire d'un père abusif qui, à sa mort, laisse derrière lui ses deux fils, deux adolescents élevés en marge de la société et n'ayant comme univers et comme lois que les décrets de ce père qu'ils considèrent comme un maître. Complètement décontenancés, ils découvrent un tout nouveau monde. Le roman révèle qu'un des deux enfants, le narrateur, est en fait une fillette que le père a élevée comme un garçon.

C'est donc uniquement par le vocabulaire employé pour décrire le corps de celle-ci qu'une dualité se perçoit et elle est, par conséquent, entièrement construite, sans fondement biologique. Cependant, comme l'avance Roger Lancaster :

It is culture that organizes and gives meaning to biological experience, not the other way around. Or... in human affairs, meanings are made around material questions in such a way that the cultural contingency precedes biological necessity; so much so that what is considered « biologically necessary » is itself often a function of cultural conditioning. (2003, p. 198)

Dans ce roman, le rapport au langage est vital à la compréhension et témoigne d'un conditionnement exemplaire. La narratrice, qui répond au titre de « secrétaire » puisqu'elle est celle qui doit documenter la vie quotidienne de la famille, a une obsession pour le « terme propre » (Soucy, 1998, p. 13), soucieuse qu'elle est d'utiliser convenablement le vocabulaire qui lui a été transmis. Et c'est précisément sur le plan du langage que quelque chose se disloque, que le sens se dérègle jusqu'à ouvrir une brèche par laquelle l'ambiguïté s'immisce peu à peu.

La principale manipulation du sens à l'intérieur du récit est évidemment le travestissement du personnage principal. L'écart entre le corps construit selon le « mauvais genre » et sa matérialité force sur lui une ambiguïté sexuelle qui, bien qu'elle diffère des significations médicale ou militante, n'entraîne pas moins le personnage sur un besoin de recadrage. Si considérer le protagoniste comme un personnage intersexué est excessif ou injustifié, il n'en reste pas moins que, au sein de la dynamique familiale particulière dans laquelle elle évolue, la narratrice présente une anatomie génitale atypique et que le processus de manipulation du sens a sur la trame narrative et sur le personnage l'effet d'une chirurgie normalisante, c'est-à-dire qu'il invisibilise sa différence et l'assimile au seul genre qu'on considère comme une catégorie valable : la masculinité. Le personnage d'Ahmed subira le même sort mais, dans les

deux cas, la manipulation ne suffira pas à éliminer la féminité qui reviendra, amenant avec elle confusion et incertitude.

Dans l'histoire familiale du « secrétaire », le féminin est complètement effacé et même la fonction procréatrice bascule du côté du masculin :

La saucisse [de père] était abattue sur le côté, gueule béante, avec un air de fusillé. Je demandai à frère s'il croyait vraiment que nous venions de là, à l'instar des veaux et des gorets. Frère mit le doigt dans l'orifice sensible pour vérifier si ça s'élargissait assez pour livrer passage à deux poussins comme nous. (Soucy, 1998, p. 31)

Tout le vocabulaire dont use Soucy pour évoquer le sexe du père rappelle le féminin, pourtant écrasé ici. « Gueule béante » et « orifice », le sexe du père est présenté comme une ouverture presque vaginale — un trou ou une fente — qui s'agence difficilement avec le terme « saucisse », qui suggère la protubérance du phallus. Le féminin²⁰⁹ demeure en suspension tout au long du texte, tant dans le langage que dans la fable, à travers le souvenir diffus d'une sœur, ce qui se répercute sur la compréhension des concepts de genre et de sexe chez la narratrice. Pour elle, il n'existe que deux sexes : les « putes » et les « saintes vierges » (Soucy, 1998, p. 54). La masculinité, quant à elle, n'a pas besoin d'être exprimée, car elle est implicite, typique, comme l'illustre l'extrait suivant : « Il y avait autant de putes et de saintes-vierges que du reste. » (Soucy, 1998, p. 54). La féminité, dans cet univers, est dangereuse et l'ambiguïté dans laquelle nage le secrétaire semble préférable aux yeux du père à un développement féminin binaire. Ce sont le langage et les constructions sémantiques qui façonnent son corps jusqu'à en faire un personnage *normal*, soit masculin. Bien qu'elle soit victime de viol incestueux en raison de son anatomie *féminine* – le frère, lui, ne subit aucune violence sexuelle, même qu'il la perpétue – la force du conditionnement et la portée de l'opération (sémantique) normalisante la ramène toujours du côté d'une masculinité trouble, puisque fabriquée.

Une série d'explications et un vocabulaire spécifique forgent le rapport de la narratrice à son propre corps et visent à fournir une justification quant aux divergences entre son corps et celui de son père ou de son frère. Selon la structure du mythe d'Électre, le secrétaire explique

²⁰⁹ L'effacement du féminin est un motif récurrent de la fiction sur l'ambiguïté sexuelle, on le retrouve à l'œuvre dans *Annabel* par le biais de la socialisation masculine du jeune Wayne, poussé par son entourage à aimer le hockey malgré qu'il s'intéresse davantage à la nage synchronisée. Isabelle Boisclair soulève le même motif dans le témoignage *La tête en bas* de Noëlle Châtelet : « Le père impose à sa fille un régime spartiate visant à l'endurcir – la viriliser [...]. » (2008, p. 66)

qu'elle a perdu ses couilles, ce qui n'est pas sans ramener à la surface la notion freudienne de perte du phallus, perte causée par une faute féminine et punie par un saignement mens(tr)uel rappelant la castration subie : « J'aurais aimé mettre les doigts dans ma culotte et lui jeter du sang, mais je n'avais pas de sang ce jour-là, c'était cicatrisé jusqu'à la prochaine fois. » (Soucy, 1998, p. 70) Ce sang menstruel, à la lumière de la féminité, devient une arme potentielle, liée au pouvoir de l'abject, pour le secrétaire. Le déplacement de la signification quant aux seins de la jeune fille demeure un peu plus obscur, sans doute parce que ceux-ci sont plus visibles. Le terme « sein » est remplacé par le signifiant « enflures » et leur présence sur le corps de la narratrice ne remet pas en question sa masculinité, même si elle entraîne parfois la confusion chez les tiers : « Un autre qui me prenait pour une pute²¹⁰, il devait en juger sur mes enflures, je suppose. » (Soucy, 1998, p. 73) Ainsi, dans la demeure familiale et sous les décrets du père, le corps de la narratrice devient masculin grâce à tout le processus sémiotique qui l'entoure, mais cette masculinité n'est pas reconnue à l'extérieur du domaine paternel puisque tous les mécanismes qui participent à sa construction sont du domaine de l'intime.

Cette même manipulation est présente et rendue publique chez Tahar Ben Jelloun et l'assemblée qui est réunie pour entendre le conteur décrire la vie d'Ahmed le perçoit rapidement. « Ahmed a été fabriqué » (Jelloun, 1985, p. 37), annonce, lorsqu'interpellé, un des membres de l'auditoire. Le protagoniste lui-même se voit comme une figure prométhéenne, comme une création de son père. Le moulage est tellement réussi, l'argile ayant pris la forme désirée, qu'Ahmed éprouve de la difficulté à distinguer ce qui fait partie de lui et ce qui lui a été imposé. Ainsi, écrit-il :

je suis et ne suis pas cette voix qui s'accommode et prends le pli de mon corps, mon visage enroulé dans le voile de cette voix, est-elle de moi ou est-ce celle du père qui l'aurait insufflée, ou simplement déposée pendant que je dormais en me faisant du bouche à bouche? Tantôt je la reconnais, tantôt je la répudie, je sais qu'elle est mon masque le plus fin, le mieux élaboré, mon image la plus crédible; elle me trouble et m'exaspère; elle raidit le corps, l'enveloppe dans le duvet qui devient tôt des poils. Elle a réussi à éliminer la douceur de ma peau, et mon visage est celui de cette voix. (Ben Jelloun, 1985, p. 39)

En décrétant qu'il serait un garçon même s'il *naissait fille*, le père impose un destin à son enfant, un destin qui apparaît ici sous la forme de cette voix que le fils ne reconnaît pas comme

²¹⁰ Je rappelle que, dans l'esprit du secrétaire, « pute » et « femme » sont synonymes.

sienne. Cette voix « insufflée » ou « déposée » en lui devient responsable de tous les changements qui affectent son corps. Et cette vie donnée par le père par « un bouche à bouche » qui le réanime, lui évite de subir la même aliénation que ses sœurs, n'est pas sans prix; elle implique de lui laisser le contrôle sur le corps, de s'abandonner à lui si bien qu'Ahmed ne sait plus s'il n'est qu'une création ou un individu à part entière. Celui qu'on élève en garçon n'est d'ailleurs pas dupe : éduqué en biologie et en anatomie, il reconnaît son corps comme étant typiquement celui d'une femme. Cependant, il accepte le rôle qu'on lui a donné et, quand son destin se distingue de celui des autres hommes, il exige les mêmes privilèges de ceux qui sont devenus ses pairs. Au patriarcat, il plaide : « Père, tu m'as fait homme, je dois le rester. Et, comme disait notre prophète bien-aimé, "un musulman complet est un homme marié" » (Ben Jelloun, 1985, p. 45). Ainsi confronté, le père n'a d'autre choix que de laisser le mariage advenir; le choix de l'épouse sera fait unilatéralement par Ahmed. Celui-ci jettera son dévolu sur une femme marginalisée à cause d'un handicap physique : sa cousine Fatima, une épileptique qui boite. Ce mariage sera aussi atypique que les individus qui en sont les acteurs; les époux feront chambre à part dès le premier soir et se côtoieront peu. A posteriori, le frère de la mariée décrira l'union comme une stratégie visant à maintenir la masculinité du protagoniste. Ainsi, dit-il au conteur en discutant de sa sœur : « Fatima, la femme d'Ahmed », puis, sans tarder, il rectifie ses propos en ajoutant « enfin celle qui joua le rôle de l'épouse » (Ben Jelloun, 1985, p. 58). Le mariage devient, au même titre que la voix, la pilosité faciale, la poitrine « pans[ée] avec [des bandes de] lin blanc » (Ben Jelloun, 1985, p. 32), une autre parure, un masque supplémentaire. Ainsi, même sa féminité biologique ne compromet pas la masculinité d'Ahmed tant elle est assise sur ces nombreuses manipulations qui font de lui un homme, qui écrasent l'ambiguïté. Même lorsqu'Ahmed décrit l'aspect de son « bas-ventre²¹¹ » et qu'il se bande la poitrine parce qu'« il fallait absolument empêcher l'apparition des seins », Ahmed se décrit comme étant « nu » (Ben Jelloun, 1985, 32), accordant l'adjectif au masculin même lorsqu'il décrit ce qui le rattache à une féminité biologique.

Pour qu'elle fonctionne, l'opération sémantique qui campe les personnages du côté de la masculinité, tout comme l'opération médicale qui élimine l'ambivalence sexuelle de Wayne,

²¹¹ « [...] une peau lisse et limpide, douce au toucher, sans pli, sans ride. À l'époque, ma mère m'examinait souvent. Elle non plus n'y trouvait rien! » (Ben Jelloun, 1985, p. 32) La vulve est décrite seulement comme une absence.

doivent être vues par leurs pairs. C'est d'ailleurs parce qu'elle entre en contact avec celle qu'elle nomme « ses semblables » que la narratrice de Soucy prend conscience de sa féminité. Si son père a réussi à forger le regard que son frère porte sur elle, le subterfuge ne fonctionne pas en dehors de la demeure familiale où les décrets paternels se désagrègent. Afin de maintenir sur eux-mêmes un regard inchangé, la masculinité de Ahmed et de Wayne devient parfois une performance publique, parfois imposée parfois choisie, qui doit être reconnue par la communauté qui les entoure.

6.6 (Recon)naissance sociale du personnage intersex(ué)e

Si les manipulations sémantiques et biologiques participent à fixer l'identité des personnages et à limiter leur liminalité, il est nécessaire que la construction et l'assignation du genre soient acceptées par le reste de la communauté. Le genre des personnages doit donc être établi tant en privé qu'en public. Dans *Annabel*, trois décrets tomberont sur le nouveau-né, décrets qui visent à fixer l'identité sociale du côté de la masculinité. C'est d'abord le père qui refuse la condition de son enfant lorsqu'il déclare : « Since neither of you is going to make a decision one way or another, [...] I'm going to make it. He's going to be a boy. I'm going to call him Wayne after his grandfather. » (Winter, 2007, p. 29) L'ambiguïté devient inacceptable et l'enfant inséré de force dans une tradition – une lignée – masculine : il faut absolument trancher « one way or another ». Ce retour en force de la binarité met fin à l'espace queer qui s'ouvrait pour Wayne/Annabel. Thomasina est la première qui osera remettre en question la décision du père en demandant à Jacinta : « Do you call the baby a she? [...] have you tried? [...] She may want to hear it. She might want to hear you say my little daughter. » (Winter, 2007, p. 38) Jacinta tentera de parler de son enfant au féminin, mais cessera dès que la mesure du phallus confirme l'identité dictée par le père (*infra*, p. 304). Le rite initiatique du baptême aura raison tant de l'ambivalence queer que du possible féminin puisque Wayne sera présenté et intégré à la communauté en tant que garçon. Dès lors, il sera conduit, souvent contre son gré, vers des activités et des comportements masculins par son père, soucieux d'écraser tout relent de féminité en lui. Toutefois, la part féminine de Wayne subsistera dans ses interactions avec Thomasina. Celle-ci continuera à appeler l'enfant Annabel, prénom qu'elle murmure d'ailleurs au moment de baptiser l'enfant, préservant ainsi la part féminine de Wayne afin qu'il la découvre plus tard.

Avec *Middlesex*, Eugenides (2002) met en scène une famille pour qui le genre de l'enfant est déjà un enjeu avant même sa conception. Comme Thessa et Milton sont déjà parents d'un fils, ceux-ci mettent tout en œuvre pour que la seconde grossesse leur amène une fille. Ils deviennent d'ailleurs convaincus qu'en contrôlant les circonstances de la relation sexuelle qui mènera à une fertilisation (l'heure, la position, la durée), ils peuvent aussi contrôler le genre du sperme qui sera éjaculé (Eugenides, 2002, p. 9). Encore une fois, c'est le père qui est responsable du décret; non seulement il prétend contrôler s'il produit du sperme mâle ou femelle, mais il refuse d'entretenir la possibilité que l'enfant soit un garçon. Si la mère se prête aux superstitions sans trop y porter foi, Milton s'oppose complètement à l'idée qu'il n'a pas un réel contrôle sur le développement de l'embryon :

« I don't mind if it's a boy, » my mother said. « I really don't. As long as it's healthy, ten fingers, ten toes. »

« What's this it? That's my daughter you're talking about. »

I was born a week after New Year's, on January 8 1960. In the waiting room, supplied only with pink-ribboned cigars, my father cried out, « Bingo! » I was a girl. (Eugenides, 2002, p. 17)

Devant l'entêtement du père, qui rappelle celui déployé par Tahar Ben Jelloun, l'enfant ne peut qu'être une fille même s'il ne l'est pas. Dès la naissance, un certain aveuglement quant à l'anatomie de Cal règne et son atypie n'est détectée que beaucoup plus tard. Lorsque Dr Luce découvre la mutation génétique, il admet aux parents qu'elle aurait dû être repérée plus tôt, voire dès la naissance. Cependant, le médecin qui examine Cal à la naissance, qu'on décrit comme âgé et souffrant d'un début de cécité, ne remarque rien et réitère le décret paternel, bien qu'il soit erroné. Plus tard, Cal se questionne :

What did he see? The clean, saltwater mussel of the female genitalia. The area inflamed, swollen with hormones. [...]

« Beautiful, » Dr. Philobosian said [...]. « A beautiful, healthy girl. » (Eugenides, 2002, p. 216)

Plusieurs fois, le narrateur laisse sous-entendre que les examens médicaux du Dr Philobosian auraient dû révéler la vérité plus tôt sur l'aspect singulier de ses organes génitaux, notamment l'hypospadias et le clitoris dont la taille est supérieure à la moyenne. Par contre, le médecin n'y voit rien et, usant de son autorité, déclare que le bébé est une fille. Cette déclaration met

de l'avant un langage performatif et, bien qu'elle soit fausse, est dès lors acceptée comme vraie. Comme c'est le cas pour Wayne, l'identité de Cal est scellée sous le nom Calliope lors du baptême, qui assure qu'il sera vu par toutes comme une fillette. (Eugénides, 2002, p. 221)

Le père d'Ahmed se rendra responsable de décrets semblables à ceux prononcés par Treadway, et ce, avant même la naissance de l'enfant. Las de l'absence de reconnaissance que lui donne, dans une société marocaine traditionnelle, le statut de père de sept filles, Hadj Ahmed, prend une décision univoque : « L'enfant à naître sera un mâle même si c'est une fille » (Ben Jelloun, 1985, p. 19) Afin de s'assurer de la véracité de cette affirmation, le père prendra de nombreuses mesures visant à contrôler le regard qui sera posé sur l'enfant. Ses mesures sont effectives avant la naissance de celui qui sera, peu importe le prix à payer, un garçon. Même le jour de sa naissance résultera, non pas d'un hasard, mais d'un choix conscient qui transcende les nécessités biologiques :

La naissance de notre héros un jeudi matin. Il est arrivé avec quelques jours de retard. Sa mère était prête dès le lundi mais elle avait réussi à le retenir en elle jusqu'au jeudi, car elle savait que ce jour de la semaine n'accueille que les naissances mâles. (Ben Jelloun, 1985, p. 15)

La mère accomplit le décret de son mari qui l'avait déjà bien avertie que la naissance d'une huitième fille était une impossibilité. Elle retarde son accouchement jusqu'au jeudi alors que seules *les naissances mâles* sont possibles pour répondre à l'impératif que répète, comme une prophétie, son mari : « L'enfant que tu mettras au monde sera un mâle, ce sera un homme, il s'appellera Ahmed même si c'est une fille. » (Ben Jelloun, 1985, p. 21) En lui imposant le genre de l'enfant à naître, le Hadj fait du sexe biologique un non-sens. « Même si c'est une fille », cet enfant ne pourra pas être une fille, c'est-à-dire qu'il ne pourra pas être perçu comme une fille.

Le prénom d'Ahmed l'ancre doublement dans son statut d'homme. Comme c'était le cas pour Wayne, le prénom choisi s'assure également d'insérer le protagoniste dans une filiation patriarcale et masculine puisqu'il est partagé par le père. Celui-ci s'assure donc d'avoir un héritier, un fils à qui il pourra transmettre la responsabilité de la lignée. Plus encore, Ahmed est « [u]n prénom très répandu » (Ben Jelloun, 1985, p. 15) et, par conséquent, il normalise la masculinité du personnage qui devient un garçon comme les autres; son prénom commun

l'intègre à la norme. C'est donc dire, avant même que le protagoniste ne fasse son entrée dans le monde, que sa féminité est niée, rendue impossible. Le père sera victime de sa propre tromperie et croira à l'illusion. À sa femme, lui présentant l'enfant, il dira : « Regarde, regarde bien, c'est un garçon [...]. Il avait bien vu une fille mais croyait fermement que c'était un garçon. » (Ben Jelloun, 1985, p. 24) Le mensonge qui entoure, encadre même, la naissance du protagoniste supplante la réalité, le père y prête foi en dépit de ce qu'il voit : la loi du père réécrit tout.

Cet enfant, même s'il leur est semblable au niveau biologique, ne sera pas comme ses sœurs. Celui qui « sera accueilli en homme » (Ben Jelloun, 1985, p. 21) aura droit à une intronisation qui ne ressemble en rien à celle du reste de la fratrie. Aucune dépense ne sera épargnée pour assurer le statut masculin de l'enfant, pour marquer l'écart qui devient sa principale caractéristique. Le premier geste du père, qui veille à cimenter cette perception, est de publier dans « le grand journal national » une demi-page accompagnée de sa photo annonçant la naissance d'un « garçon » : « L'important pour lui était de porter la nouvelle à la connaissance du plus grand nombre » (Ben Jelloun, 1985, p. 27), rappelle le conteur.

La célébration de sa naissance et la reconnaissance de son intégration à la communauté se feront sous le signe de l'opulence et de la joie. Déjà, son père est reçu partout avec admiration; celui-ci a maintenant un fils et a dépassé le statut de subalterne qu'il occupait alors qu'on le percevait uniquement comme un père de filles. Au lieu de sacrifier une chèvre maigre comme il l'avait fait pour chacune de ses filles, c'est un bœuf vigoureux que Hadj Ahmed saignera afin de s'assurer que l'identité de son fils soit acceptée par sa communauté. Ce mensonge, le père le maintiendra au prix de sa chair et de son sang puisque la circoncision publique du nouveau-né était une des étapes ritualisées de son intégration à la communauté. Or, cette cérémonie force Hadj à considérer l'anatomie de son enfant. Malgré qu'il ait mis sur pied une puissante illusion, celui-ci est bien forcé de constater qu'il n'y a rien à couper. Comme c'est le cas pour Sykes (Swan, 1993), il faut un morceau de chair à faire passer pour un phallus puisque la biologie n'en a pas fourni et que la reconnaissance sociale de la masculinité en dépend. Toutefois, le Hadj mettra de l'avant une illusion mieux réussie que Sykes et la communauté y portera foi :

Comment couper un prépuce imaginaire? Figurez-vous qu'il a présenté au coiffeur-circonciseur son fils, les jambes écartées, que le sang a coulé, éclaboussant les cuisses d'un enfant et le visage du coiffeur. [...] Rare sont ceux qui remarquèrent que le père avait un pansement autour de l'index de la main droite. [...] Et personne ne pensa une seconde que le sang versé était celui du doigt? (Ben Jelloun, 1985, p. 29)

Le sacrifice du père passe inaperçu parce qu'il vise justement à maintenir, par le biais d'une certaine théâtralité, l'ordre qu'il a mis en place : en faisant couler son propre sang pour certifier qu'Ahmed soit accepté en tant que garçon, il s'assure que sa vision, son désir, remplace peu à peu la réalité. En vieillissant, Ahmed continue d'être perçu comme un jeune homme tant grâce à la force de l'illusion mise sur pied par son père, un homme respecté par sa communauté, que grâce aux précautions prises par Ahmed qui se rase quotidiennement le visage pour stimuler sa pilosité et s'assure que sa silhouette demeure masculine en bandant sa poitrine. Même si personne ne remet en doute sa masculinité, les interactions qui la confirment sont une source de soulagement et de fierté pour les deux parents. Durant son enfance, comme le veut la coutume, Ahmed accompagne sa mère aux bains des femmes. Un jour, alors qu'il a une douzaine d'années et qu'il commence à être affecté par les signes d'une puberté *féminine*, la caissière de l'institution lui refuse l'entrée :

[...] elle considérait que je n'étais plus un petit garçon innocent mais déjà un petit homme, capable de perturber par ma seule présence [...]. Ma mère protesta pour la forme mais elle était au fond heureuse. Elle en parlait fièrement le soir à mon père qui décida de me prendre avec lui dorénavant au hammam. Je me réjouissais dans mon coin et attendait avec une énorme curiosité cette intrusion dans le brouillard masculin. (Ben Jelloun, 1985, p. 33)

Le regard que la caissière des bains pose sur Ahmed confirme que la fabrication de sa masculinité fonctionne. Sa présence devient inappropriée dans ce lieu genré puisqu'il sort de ce moment de fluidité, d'*innocence*, qu'est l'enfance. Même si son entrée dans l'adolescence est marquée par des transformations qui, pour d'autres, feraient la preuve du devenir femme, le protagoniste est perçu comme *un petit homme*. Les bains sont fréquentés par les femmes et les jeunes enfants sans considération pour leur genre; seuls les hommes et les adolescents ont accès aux hammams. Cette *intrusion dans le brouillard de la masculinité* agit comme un rite de passage prouvant que non seulement Ahmed est exclu des lieux féminins, mais il est aussi accepté, sans qu'on doute de son identité, au sein du monde des hommes.

La masculinité dans laquelle est contraint le protagoniste le pousse à souhaiter une deuxième naissance²¹², soit la rupture de cette illusion qui s'est construite en le prenant comme épiceutre : « je voudrais sortir pour naître à nouveau, naître vingt-cinq ans, sans parents, sans famille, mais avec un prénom de femme, avec un corps débarrassé à jamais de tous ces mensonges. » (Ben Jelloun, 1985, p. 131) À la lecture, on comprend que c'est bel et bien ce qui s'est produit lorsqu'on rencontre le personnage de Fatouma, une vieille femme qui partage de nombreux points communs avec Ahmed, lequel est disparu mystérieusement et sans laisser de trace.

Freshwater met également en scène une première naissance sous le décret du père, Saul, qui inscrit une condamnation sur le nouveau-né: « After Chima was born, Saul had asked for a daughter, so once our body arrived he gave it a second name that meant “God answered.” He meant gods answered. He meant that he called us and we answered. » (Emezi, 2018, p. 7) Encore une fois, les désirs et les demandes du père dictent le genre de l'enfant. Ayant déjà eu un garçon, Saul prie pour une fille et, croyant qu'elle est une réponse à ses prières, la nommera en conséquence. Ce deuxième prénom qui signifie « réponse de Dieu » n'est jamais dévoilé et est exigé par l'église qui considère que le premier est trop païen, anti-ecclésiastique. Le prénom Ada, quant à lui, est attribué à la première fille d'une famille dans la tradition igbo. Les deux prénoms posent sur l'enfant des significations fautives et amplifient sa dualité. D'abord, l'enfant né n'est pas strictement féminin à cause des esprits multiples qui l'habitent et celui-ci privilégiera, comme c'est également le cas de l'auteurice, l'adoption d'une identité non-binaire, rejetant au moins partiellement l'assignation de genre reçue à la naissance²¹³. Ensuite, les *ogbanje* qui assument la narration (« we ») ont tôt fait de détourner la signification du second prénom en le ramenant à leur propre présence et non au décret paternel. La naissance d'Ada, comme celle de Clarence (Georges, 2001), présente d'emblée une disruption importante et irréversible de l'ordre. La réappropriation des prénoms, leur distorsion, agit comme un rappel

²¹² *Middlesex* met aussi en scène cette idée, particulièrement queer, de la naissance comme un événement récurrent : « I was born twice : first, as a baby girl, on a remarkably smogless Detroit day in January of 1960, and then again, as a teenage boy, in an emergency room near Petoskey, Michigan, in August of 1974. » (2002, p. 3)

²¹³ Si Ada, je le rappelle, est désignée tout au long du roman par des pronoms féminins, elle n'est qu'une des facettes de l'entité qui occupe son corps qui, globalement, est non-binaire.

qu'Ada n'est pas un enfant comme les autres, elle n'appartient pas complètement à ses parents, ni même exclusivement au monde des humains.

Pour Ada et ses *ogbanje*, la naissance, comme c'est le cas dans plusieurs œuvres à l'étude, n'est pas un événement unique. Ainsi, lorsqu'Ada accepte la présence des esprits en elle en les baptisant, le roman présente cette communion comme une deuxième naissance : « After she named us [smoke and shadow] in that second birth, we felt even closer to the Ada. This is not normal for beings like us; our brothersisters tend to have little or no affiliation to the bodies they pass through. » (Emezi, 2018, p. 43) Cette représentation d'une deuxième naissance traverse la majeure partie du corpus. Dans *Annabel*, Winter la fait coïncider avec un avortement que le protagoniste vit dans le secret. Lorsqu'il est amené à l'hôpital par Thomasina, Wayne apprend que des fluides se sont accumulés dans son abdomen et il subit une procédure pour les drainer. Le moment où l'excès de fluides quitte son corps suggère la métaphore de la naissance : « He heard the sound of himself falling into this tunnel, a long, low moan, then a shout. The staff heard it, and none of them had heard this before outside a birthing room. » (Winter, 2010, p. 227) Le tunnel évoque un canal vaginal, idée que confirme le cri poussé qui ressemble à celui d'un nouveau-né. Les lecteurices, qui ne connaissent pas encore la nature de la masse qui est retirée à Wayne à ce moment, attribuent donc cette naissance à Wayne lui-même. D'ailleurs, à partir de ce moment, et ce, sans qu'il puisse se l'expliquer, Wayne a la certitude que quelque chose est changé en lui. De retour à l'hôpital quand, à l'âge adulte, le sang menstruel s'est de nouveau accumulé dans son utérus, une jeune interne recrée la naissance de Wayne en reconnaissant, pour la première fois, l'arrivée d'Annabel :

« My name would have been Annabel. » / « Annabel. That's beautiful. » / « But look at me. » / « I see you. I see there was a baby born, and her name is Annabel, and no one knows her. » / The intern said this, and Annabel, inside Wayne, had been waiting for it. She heard it from her hiding place. (Winter, 2010, p. 373)

Dans cette scène fort éloquente, la reconnaissance, qui lui vient d'une membre de l'équipe médicale de surcroît, permet à Annabel d'exister pour la première fois à l'extérieur de Wayne et lui donne une existence publique.

Les individus mis en scène dans ces fictions sont complexes et le regard qu'on porte sur elleux peut provoquer une certaine confusion, surtout lorsque l'illusion normalisante n'est plus

opérationnelle. En témoigne le regard que le conteur porte sur Ahmed avant d'en raconter l'histoire. Déjà, ce personnage riche porte, au fil du récit, une multitude de noms (Ahmed, Zahra, Fatouma) et se redéfinit constamment. Il n'est donc pas étonnant que la première réaction du conteur, premier lecteur du récit d'Ahmed, soit l'incompréhension : « J'ai lu la première phrase et je n'ai rien compris » (Ben Jelloun, 1985, p. 12), avoue-t-il à la foule réunie devant lui. Le manque de référents, l'attrait de la découverte, doublé d'un certain exotisme peut-être, de même que la caractéristique imprévisible du récit le poussent d'ailleurs à laisser couler « des larmes d'étonnement » (Ben Jelloun, 1985, p. 12). Si le récit provoque cette réaction chez le conteur, les propos d'Ahmed prouvent que l'écriture mise de l'avant est celle de son corps, qu'elle en est indissociable : « Vous ne pouvez y [le texte] accéder sans traverser mes nuits et mon corps. Je suis ce livre » (Ben Jelloun, 1985, p. 12), ce qui rejoint les propos tenus par Michel de Certeau (1979) qui affirme que la chair est texte à écrire. Le corps devient en effet le lieu d'une lecture, d'une appréhension, à travers laquelle tant les personnages que les lectrices tentent de puiser les preuves pour classer les personnages ambivalents d'un côté ou de l'autre, suivant une sexualité binaire. Souvent, c'est sur les organes génitaux eux-mêmes que se posent inspections et regards scrutateurs, comme c'est le cas pour Sykes (Swan, 1993). L'identité de Lewis, sa masculinité, est d'abord acceptée sans problème²¹⁴. Lorsque Sykes avoue à Mouse qu'il est à la fois Lewis et Paulie, il poursuit : « "I fooled you, didn't I?" Paulie followed me out, smoking one of my Sweet Caps. "And I fooled the Virgin, too. She swallowed every lie I told her about Paulie having a brother. The Virgin thinks she's so smart, but she swallowed it all, hook, line, and sinker." » (Swan, 1993, p. 89)

Sykes est conscient que ce dédoublement identitaire agit comme une tromperie, une illusion, et il entretient une certaine fierté d'arriver à naviguer tant dans la féminité que la masculinité. Aussi longtemps que le stratagème fonctionne et que Sykes assume l'identité de Lewis, un certain équilibre perdure. Après avoir entendu les accusations des collégiens du King's College, établissement voisin du Bath's College, le jardinier dont Lewis est l'assistant

²¹⁴ La narratrice admet d'ailleurs : « I saw him standing outside in the courtyard by the statue of an old war hero whose sword was lifted to the heavens. I should say "her", but Paulie looked so much like a boy in Lewis's clothes that only the masculine pronoun will do. » (Swan, 1993, p. 151)

défend sa masculinité²¹⁵. Si l'illusion mise en place par Sykes fonctionne si longtemps, c'est parce que « nobody expects a girl to be a guy » (Swan, 1993, p. 94). Toutefois, lorsque les doutes et les accusations se répandent jusqu'à remettre en question le regard posé sur Lewis et qu'on demande des preuves de sa masculinité, l'illusion s'écroule. Alors qu'il semble n'y avoir que son anatomie qui puisse donner à Sykes son identité masculine, tous les regards, même le sien, se tournent vers ses organes génitaux. Lorsque Mouse est interrogée lors du procès de Sykes, elle avance : « Paulie didn't want a penis with a capital P, either. [...] Other people thought she needed one-not Paulie. Not to begin with. » (Swan, 1993, p. 47) Ainsi, le meurtre que Sykes commet s'impose à lui comme la seule façon de se faire accepter comme un homme; il doit exhiber ce phallus amputé comme s'il s'agissait de sa carte d'identité.

6.7 Un masque de normalité qui ne tient pas : un écart irréversible

Les protagonistes des romans à l'étude subissent l'assignation d'un genre binaire qui ne correspond pas à leur identité véritable; cette assignation est maintenue en place par divers moyens. Qu'il s'agisse de modifications sémantiques, de la mise en place d'une performance du genre ou encore d'interventions médicales, des figures d'autorité exercent sur les protagonistes un pouvoir qui vise à réduire l'ambiguïté qui les caractérisent et à les rendre, aux yeux de leur pairs, *normaux*, c'est-à-dire, en apparence du moins, endosexués. Ces mesures ne suffisent pas à éradiquer l'ambivalence de l'identité de genre des protagonistes; elles réussissent toutefois à la camoufler. Par contre, le genre véritable des personnages effectue inmanquablement un retour. Dans la plupart des fictions, c'est la féminité qu'on tente d'éliminer, mais ce n'est pas le cas d'Ada, de Cal ou de Paulie.

En effet, chez la protagoniste de *Freshwater*, c'est la masculinité qui, graduellement, sera mise de l'avant, libérée. Si le début du roman est narré par le « We », une entité collective et non-générée, des ogbanje *genrés* prennent ensuite la parole : Yhsua, puis Saint Vincent sont des voix masculines alors que Asughara, qui s'expose bien avant eux, représente *la féminité traditionnelle*. Lorsque les esprits masculins sont en contrôle de la narration, et par conséquent du corps d'Ada – Emezi utilise l'expression « to the front » pour décrire la position de l'esprit

²¹⁵ « “That’s no girl, you fool! That’s my grounds boy, Lewis. A bunch of hooligans, that’s all you are! Picking on boys smaller than yourselves!” The Kings College boys stared at one another; then, one by one, they picked up their bicycles and began to walk off down the ravine. » (Swan, 1993, p. 125)

dominant –, les scènes prennent souvent la forme d'un dialogue entre Ada et les esprits présents. La voix d'Ada entre dans le récit par le biais d'un discours rapporté²¹⁶. Les pronoms masculins font leur apparition dans la narration pour la première fois lorsque le dieu Yshwa fait son entrée dans la tête d'Ada, donnant ainsi le coup d'envoi à un affrontement entre le féminin et le masculin. Pour saisir ce qui est exprimé dans cette confrontation, il faut revenir sur le rôle qu'occupent chacun des esprits pour Ada.

Comme je l'ai exposé plus tôt, le corps d'Ada a longtemps été dépourvu de désir et de sensations liées à la sexualité. De fait, quand Ada subit un viol en lieu de premier contact sexuel, Asughara lui assure qu'elle n'aura jamais à vivre ça à nouveau. Elle promet à la jeune fille qu'elle *ira à l'avant* lors de toute situation touchant à la sexualité ou à la violence sexuelle, qu'elle prendra le contrôle pour qu'Ada n'ait plus à y faire face. À partir de ce moment, Asughara sera souvent l'esprit dominant et elle mènera une vie sexuelle très active. Bien qu'Ada ne garde pas de souvenirs des rapports intimes, elle désapprouvera la démesure de l'ogbanje tout en dépendant de sa protection.

Lorsque Yhwa apparaît dans l'esprit d'Ada en jouant le rôle du défenseur après l'avoir ignorée des années, une tension inconfortable marque son rapport à Asughara qui le réprimande. Yhwa lui répondra : « You are the things she's ashamed of » (Emezi, 2018, p. 84). Cette affirmation cache deux sens. Le premier est littéral; Asughara est responsable des actions qui embarrassent Ada. Devenue incontrôlable, Asughara est la cause de bon nombre des désagréments et des positions inconfortables dans lesquelles se retrouve Ada. Le second sens est plus métaphorique, c'est de la féminité que la jeune femme a honte. Encore plus qu'un inconfort, la féminité devient une menace pour Ada qui s'en débarrassera peu à peu. La relation entre Ada et Asughara s'envenimera au point où elle voudra se débarrasser d'elle : « In retrospect, it is not surprising that Ada tried to kill me then. » (Emezi, 2018, p. 141) Sa présence est perçue comme une menace et Ada demande aux esprits masculins, dont la présence n'est pas alarmante, de la protéger d'Asughara.

²¹⁶ À l'exception de trois courts chapitres narrés par Ada vers la fin du roman (Emezi, 2018, p. 162-163, p. 200-204, p. 217-226).

Après son arrivée aux États-Unis, Ada se dissocie peu à peu de son identité féminine qui devient l'équivalent d'un rôle à jouer : « The Ada was performing other things, acting the role of a normal girl in college » (Emezi, 2018, p. 56) En reproduisant les attitudes de ses camarades, en portant la féminité comme une armure, Ada assure la préservation d'un certain ordre, évite de soulever l'incohérence que provoque son assignation de genre. La féminité n'est rien de plus qu'un devoir à accomplir. Si Yshwa est responsable de l'apparition des pronoms masculins dans la narration, c'est Saint-Vincent qui introduira véritablement Ada à la masculinité, la libérant de la pression que lui cause l'obligation d'être (perçue comme) une femme. Le seul espace qui, au départ, lui est dédié, est celui des rêves. En effet, la nuit permet à Saint-Vincent d'occuper la position dominante tout en lui laissant le loisir de moduler un corps onirique selon ses envies. En effet, plutôt que d'être limité par le corps féminin d'Ada, il invente « a dreambody with reorganized flesh and penis complete with functioning nerves and expanding blood vessels, tautening easily into an erection. » (Emezi, 2018, p. 121) Si Saint Vincent demeure un certain temps, contraint à limiter son influence au domaine de la nuit, cette position marginale ne lui convient pas longtemps. Il devient un des esprits dominant le vestibule de marbre qu'est l'esprit d'Ada et, par conséquent, les chairs de la jeune femme se transforment en un désagrément récurrent : « And with Saint Vincent, our little grace, taking the front more than he used to, the body, as it was, was becoming unsatisfactory, too feminine, too reproductive. » (Emezi, 2018, p. 18) La place grandissante occupée par Saint Vincent dans le panthéon intérieur d'Ada, couplée à la relation difficile que cette dernière entretient avec Asughara, confirme le dédain de la féminité, principalement de ce corps féminin. Au contraire, elle tire, de la masculinité, une satisfaction certaine : « The Ada had liked being seen as a boy. » (Emezi, 2018, p. 123) Lorsqu'elle est adulte, la masculinité refait surface de façon inattendue, d'abord par le rêve, comme ce sera également le cas pour plusieurs autres protagonistes. La féminité de Wayne apparaît d'abord alors qu'il est dans un sommeil médicamenteux à l'hôpital et que ses rêveries l'amènent à explorer ce qu'il appelle le monde rouge :

Wayne heard the sound become louder and drown the voices of the staff. The inchoate red world took form : a red trench, a tunnel, a map of the womb inside him and the passageway leading from it, which had all been closed and that he had no idea existed. The red world knew everything in him, and it showed him the map of his own feminine parts, and they were the most vivid, living, seductive red he had known in waking or in dreaming life. (Winter, 2007, p. 117)

De la même façon, quand il décide d'arrêter de prendre la médication qui régule son apparence masculine, Wayne supporte mal les regards sur son corps ambigu. Pour éviter les jugements, Wayne commence à travailler le soir ou très tôt le matin pour éviter d'être vu à la lumière du jour. Il s'isole dans la pénombre et vit à l'envers du reste de la communauté. C'est d'abord dans des espaces moins dominés par l'ordre établi et la raison que les caractéristiques masculines sont convoquées. Dans ces espaces liminaux où elles surviennent, les manifestations qui ne correspondent pas à l'assignation de genre sont davantage acceptées. Par contre, lorsqu'elles font leur apparition dans le quotidien, dans la vie diurne, réglementée et contrôlée, ces caractéristiques entraînent une impression d'échec et bouleversent la trajectoire des individus; le masque qu'est l'assignation de genre ne tient plus.

Si Ahmed ressemble biologiquement plus à ses sœurs et sa mère, le rôle qu'il joue et la façon dont il est perçu le rapprochent davantage de son père. Toutefois, il n'est pas comme son père, son corps faisant obstacle à cette ressemblance. La féminité du protagoniste de Ben Jelloun ne cesse de le poursuivre malgré qu'il tente de la nier. C'est, encore une fois, dans un espace en marge de l'ordre qu'elle fait ses premières apparitions : le miroir. Alors qu'Ahmed s'y regarde, nu, il ne peut faire autrement que de remarquer sa féminité dans son reflet. Le miroir déconstruit le corps d'Ahmed, la fabrication du père : quand il prend le temps de s'observer dans ses moindres détails, il a l'impression de « se trahir » (Jelloun, 1985, p. 38). Emprisonné dans la fiction de son corps, les rêves seront aussi une occasion de défier sa biologie alors qu'il sera assailli par l'image d'« [u]n sexe érigé, une verge qui serait [la s]ienne » (Jelloun, 1985, p. 39).

La féminité se rendra coupable d'une autre trahison lorsqu'Ahmed aura ses premières menstruations : « c'était bien du sang; résistance du corps au nom; éclaboussures d'une circoncision tardive. » (Ben Jelloun, 1985, p. 40) Les premiers saignements sont vus à la fois comme « une résistance du corps au nom », soit à l'assignation et au processus sémiotique qui campent le personnage dans la masculinité sous le prénom hérité de son père, mais sont également associés à la circoncision, donc investis d'un sens masculin. Comme les menstruations envahissent l'espace réel, et non celui du rêve qui échappe à la logique ou encore celui bien limité du miroir, elles provoquent un bouleversement; on ne sait plus comment cadrer et, par conséquent, interpréter cette nouvelle transformation du corps, sans compter que sa

venue n'est pas vue d'un bon œil. Si les premières menstruations ne sont pas, sans équivoque, reléguées à la féminité, leur retour amènera une réalisation irréversible :

ce mince filet de sang ne pouvait être qu'une blessure. [...] J'examinerais ensuite la tache de sang sur le tissu. C'était cela la blessure. Une sorte de fatalité, une trahison de l'ordre. Ma poitrine était toujours empêchée de poindre. J'imaginai des seins qui pousseraient à l'intérieur, rendant la respiration difficile. Cependant, je n'ai pas de seins... c'était un problème en moins. Après l'avènement du sang, je fus ramené à moi-même et je repris les lignes de la main telles que le destin les avait dessinées. (Ben Jelloun, 1985, p. 41-42)

Puisque, comme nous l'avons vu, la féminité est considérée une dégénérescence pour Ahmed, ce sang qui lui est associé ne peut qu'être vu comme un défaut, un écart face au corps idéal, celui formaté par le stratagème du père. La réalisation qu'il ne peut pas échapper à sa part de féminité lui donne l'opportunité de déconstruire le mensonge et de revenir à la personne qu'il est à l'extérieur de cette machination, comme le décrit le conteur : « Ahmed sortit par cette porte. Il comprit que sa vie tenait à présent au maintien de l'apparence. Il n'est plus une volonté du père. Il va devenir sa propre volonté. » (Ben Jelloun, 1985, p. 42) Ce moment transitoire, qui, une fois de plus, convoque la symbolique liminale de la porte, met fin au contrôle paternel, au pouvoir qu'il exerce sur l'identité de son enfant. En fait, chacune de ces décisions agit comme un coup de pinceau sur un canevas et participe à la construction de la sémantisation du personnage d'Ahmed, lequel se décrit comme présentant une identité aux couches multiples. Lorsqu'il raconte le jour où il choisit de se libérer des mensonges du père, il dit s'être « débarrassé de l'autre écorce » (Ben Jelloun, 1985, p. 46), celle qu'il n'avait pas choisi de revêtir.

6.8 Un genre qui s'exprime sur un mode spectaculaire

La perception du genre dans ces fictions qui mettent en scène des identités incertaines et changeantes est basée sur la performativité telle que la comprend Judith Butler, qui soutient qu'il n'existe pas de genre véritable en amont des actes accomplis par un individu. Si le concept de genre permet une cohérence et dicte les actions appropriées, il ne représente en fait que la somme de ces actes performés : « Gender ought not to be constructed as a stable identity or locus of agency from which various acts follow; rather, gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a stylized repetition of acts. » (Butler, 1990, p. 91) L'appartenance épisodique des personnages à un genre dépend alors de la

répétition d'actes, de l'imitation d'un modèle idéal qui n'existe que par l'addition de tous les gestes qui lui sont associés. Les identités genrées ne reposent pas sur une essence, mais se construisent plutôt à partir d'un système de régulation qui précède la création de normes²¹⁷. Afin de préserver une illusion de transparence et d'invisibilité, les individus dont les comportements, les opinions et les gestes se situent à l'extérieur de ces catégories en sont exclus. La vision de Butler démontre bien la manière dont les identités se définissent à travers l'accumulation d'actes de différentes époques ensuite instituées comme étant naturelles, alors qu'elles sont tout le contraire. Le mode performatif qu'évoque Butler se marie bien au mode spectaculaire par lequel s'expriment les corps atypiques; ils sont aussi des corps qui performant. Que ce soit afin de souligner leur appartenance au genre qui leur a été assigné et ainsi de travailler au maintien de l'illusion, de l'ordre ou encore afin de transgresser cette étiquette, les personnages mettent de l'avant une série de performances qui visent à contrôler la lecture de leur corps, la façon dont elles sont perçue·e·s et acceptée·e·s au sein de leur communauté. C'est, sans grande surprise, d'abord par les vêtements et la coiffure que s'expriment les diverses appartenances des personnages.

Pour Sykes, le genre se présente comme une performance, à l'image de la théorie butlerienne. Lewis est une construction, ce qui semble évident alors qu'il entraîne Mouse à la masculinité. En prenant King Kong comme symbole de l'ultime virilité, Sykes s'engage, avec la narratrice du roman, dans une série d'épreuves qui visent à les débarrasser tous deux de la féminité qu'il perçoit comme une tare. Ces tests prennent des formes variées. Il peut s'agir tant de danser avec une fille alors qu'elles sont habillé·e·s comme des garçons jusqu'à tuer un pigeon pour montrer qu'elles ne sont pas faibles : « I'm supposed to kill it to prove I'm a man. [...] Paulie says men have to do things to prove they are men. And they kill the things they love – like Oscar Wilde said. » (Swan, 1993, p. 135) Pour Sykes, si les hommes doivent prouver leur masculinité, c'est que la féminité est indésirable et qu'ils doivent s'en éloigner. Ainsi, affirme-t-il, « [i]f you act with authority, people will accept you're a boy. But if you want to be a girl, you have to act like a dope and acting stupid is harder. » (Swan, 1993, p. 119) Tout en admettant que l'appartenance genrée résulte d'un mouvement fluide de désirs et

²¹⁷ On pourrait dire de même pour l'appartenance des personnages à une identité culturelle ou raciale, tel que je l'ai exposé dans de précédents travaux. Voir Lafleur (2014).

d'actions imitatives (*want* et *act like*), Sykes met de l'avant une féminité qui prend l'allure d'une prison; sa propre féminité le condamne à jouer un rôle dont il ne veut pas et il ne l'associe qu'à des caractéristiques négatives : «“You're flabby, Bradford-like a girl,” Paulie said. » (Swan, 1993, p. 87) Ainsi, la performance du masculin, laquelle se joue sur un mode spectaculaire comme une performance, permet à Sykes de déjouer l'assignation qui l'enferme dans la féminité.

Dans le cas d'Ada, un changement de style vestimentaire est le premier ajustement qu'effectuera l'esprit masculin afin de contrecarrer la féminité qui semble inhérente au vaisseau que se partagent les *ogbanje* : « I let Saint Vincent step to the front a little more. He dressed Ada in skinny jeans from Uniglo, thick cotton t-shirts, and a binder – a tight black vest that flattened our chest into a soft mound of almost nothing » (Emezi, 2018, p. 164). Si, dans la plupart des cas, le port de vêtements qui ne correspondent pas à leur assignation de genre devient symbolique d'un choix, d'une libération, ce n'est pas ce qui se produit pour Ada. C'est d'abord Saint Vincent qui prend la décision d'habiller Ada, comme si elle n'était qu'une poupée, dans des vêtements masculins afin que sa présence physique se rapproche davantage de sa présence spirituelle. En plus de favoriser un style plus masculin, le port de vêtements spécialisés comme le *binder*, sous-vêtement porté par des membres de la communauté queer qui a pour effet de compresser la poitrine pour en diminuer les courbes, participe à mouler le corps afin de déconstruire sa féminité. Ce simple geste de camouflage change la perception que Saint Vincent a du corps qu'il habite puisqu'il remarque immédiatement « the rightness of the absence » (Emezi, 2018, p. 188).

La féminité d'Ada est déjà mise à mal par la coupe de ses longs cheveux, décision qui devient la source de nombreux conflits et qui provoque une onde de désapprobation autour d'elle. Dès l'enfance, Ada est encouragée à entretenir ses cheveux naturels par sa mère. Lorsqu'elle arrive aux États-Unis, ce sont ses camarades afrodescendantes qui assureront le soin de ses cheveux, lesquels deviennent un vecteur de socialisation. Ada décide cependant, sans crier gare, de faire tondre ses cheveux : « “Cut it off”, she said. The stylist, even the other clients, were appalled. They were Black women who paid and took money to get and give long hair, thick hair, straight hair, and she had it pouring from her head like an aftertought. » (Emezi, 2018, p. 66) Cette demande est accueillie avec étonnement par la styliste qui voit, en la

chevelure d'Ada, un idéal difficile, pour beaucoup de femmes noires, à atteindre. Ce choix représente donc une mesure qui vise à s'éloigner et à se distinguer de la communauté féminine et, contrairement au port des vêtements masculins, la décision est imputée à Ada elle-même (« she ») et non aux *ogbanje*. Il s'agit d'un point tournant dans le roman puisqu'il souligne la porosité entre l'identité d'Ada et celle des *ogbanje*. Après la coupe de cheveux, « Ada asked for her eyebrows to be waxed, and then walked out of the salon, looking like me [Asughara]. » (Emezi, 2018, p. 67) Ces gestes mettent de l'avant la véritable identité d'Ada, multiple, complexe et chaotique, mais ils sont perçus, par son entourage, comme une aliénation. Pour Saachi, la mère d'Ada, la coupe de cheveux est signe d'un refus de filiation. Le geste devient source de conflits constants. Alors qu'elle est en visite chez Ada, elle parsème son appartement de citations bibliques « about how a woman's hair was her crown. » (Emezi, 2018, p. 68). La filiation qu'Ada refuse est triple : elle représente tant la relation mère-fille, l'adhérence aux croyances chrétiennes, que l'appartenance à la gent féminine.

Il apparaît clair, et ce, dès la naissance d'Ada, que sa véritable identité n'est liée à son corps ou à son existence physique, et cette croyance est confirmée par l'apparition de Saint Vincent. Ceux qui arrivent à connaître Ada dans toute sa complexité sont peu nombreux·ses avant qu'elle fasse la rencontre de « new friends; people who could see past her flesh » (Emezi, 2018, p. 168). Cependant, la perception de ces quelques personnes qui peuvent *voir au-delà de sa chair* ne suffisent pas et il faudra bientôt, tant pour Ada que pour les *ogbanje* qui l'habitent, modifier le corps de façon permanente :

Even all of that was nothing compared to the best thing we'd accomplished, when we laid out the Ada's body on a surgical table and let a masked man take a knife lavishly to the flesh of her chest, mutilating her better and deeper than we ever could, all the way to righteousness. After such carvings, how could one human matter? (Emezi, 2018, p. 186)

Dans la narration assurée par les *ogbanje*, la réduction mammaire subie par Ada est désignée par les termes *mutilation* et *carving*; lesquels peuvent être chargés d'une signification rituelle²¹⁸. L'emploi du vocabulaire rend compte, une fois de plus, de la cohabitation de ces

²¹⁸ Si on entend « carving » comme la pratique de la gravure et de la sculpture, on pourrait penser à la pratique décorative d'ornementation des objets significatifs. À ce sujet, voir Sieber (1972). Si on accepte plutôt la signification qui renvoie au découpage et au dépeçage – qui correspond davantage à

deux univers en apparence incompatibles, imperméables : la cosmogonie igbo et la médecine occidentale²¹⁹. Ne convoquant en rien l’imaginaire froid, stérilisé et calculé qui lui y est associé, la chirurgie, une réduction mammaire, est décrite comme une expérience spirituelle qui fait presque office de rite de passage : le médecin tranche (*carve*) somptueusement (*lavishly*) la chair de sa patiente, lui permettant d’atteindre un statut vertueux (*all the way to righteousness*). De plus, la profondeur (*mutilating her better and deeper than we ever could*) dont font état les esprits n’a rien à voir avec la taille des incisions, elle connote davantage l’impact immatériel de la transformation qui va jusqu’à remettre en question l’apparente humanité de cet être complexe que forment Ada et les *ogbanje*. Telle qu’elle est mise en scène, l’intervention permet une communion entre la chair et les esprits :

[...] we used to think of the body as belonging truly to the Ada, as something that we were only guests in, something that the beastself could borrow. But now that we had been spurned from the gates, now that we were sentenced to meat, it was time to accept that this body was ours too. [...] Removing her breasts was only the first step. (Emezi, 2018, p. 187)

La chirurgie, qui transforme les seins voluptueux d’Ada nécessitant des bonnets de soutiegorge de taille C à une poitrine qui ne requiert pas de sous-vêtements, participe à la mise en place d’une posture liminale. Plutôt que de reproduire le dualisme qui sépare la chair de l’immatériel en permettant aux esprits de forger le corps parfaitement à leur image, la chirurgie introduit l’idée d’un compromis, un entre-deux puisque l’ablation complète des seins est évitée : « We considered removing the breasts utterly and tattooing the flat of her chest bone, but that decisiveness still felt wrong, one end of the spectrum rocketing unsteadily to the other end it wasn’t us, not yet. » (Emezi, 2018, p. 189) Il ne s’agit pas d’éliminer entièrement les

l’idée avancée par l’usage du terme « mutilation » –, ce vocabulaire pourrait convoquer les pratiques de scarifications. Voir Ayeni *et al.* (2007). Ces deux gestes impliquent une perspective rituelle.

²¹⁹ Dans la description de l’intervention, le vocabulaire médical n’est pas complètement omis, mais il est présenté comme appartenant à une perspective extérieure, un regard nouveau sur un problème qui échappe, du moins en partie, à son champ d’application : « The Ada used a therapist to assist with our carving plan and we discovered that humans had medical words-terms for what we were trying to do that there were procedures, gender reassignment, transitioning. We knew what we were planning was right. Even the things that the Ada used to dislike about her body had mellowed out once we let Saint Vincent run. Then, the broad shoulders and the way they tapered down to narrow hips and small buttocks finally fit. Men’s clothes draped properly on this body we were handsome. » (Emezi, 2018, p. 189) Telles qu’elles sont perçues par l’appareil médical, la chirurgie et la transition accomplie ne concernent que l’appartenance genrée, ce qui ne rend pas compte de la complexité de l’identité que construisent Ada et les *ogbanje*.

attributs féminins d'Ada afin de l'approcher davantage de la masculinité de Saint Vincent et, ainsi, engendre une neutralité. Toute modification visant à fixer définitivement l'appartenance à un genre ou à un autre masquerait la véritable identité d'Ada au lieu de la dévoiler : « We have understood what we are, the place we are suspended in, between the inaccurate concepts of male and female [...] » (Emezi, 2018, p.193). L'ambiguïté et la multiplicité, telles sont les véritables appartenances d'Ada.

Les œuvres de fiction qui mettent en scène un personnage intersex(ué)e, écrites presque exclusivement par des auteur·e·s cisgenres et endosex(ué)es, représentent le corps au premier plan, bien qu'il s'en dégage deux perspectives : d'un côté, *Annabel* (Winter) et *Une belle famille* (Cloutier) insistent sur les caractéristiques biologiques atypiques de l'enfant, tandis que *La Mue de l'hermaphrodite* (Georges) met de l'avant un imaginaire de l'ambiguïté en faisant appel à la science-fiction. Est-ce que ces fictions mènent à un possible « renouvellement de l'imaginaire des sexes/genres », comme le suggère Isabelle Boisclair (2008)? Impossible de l'affirmer avec assurance, bien que nous aurions tendance à soutenir qu'elles conduisent bien à une plus grande acceptation de l'ambiguïté sexuelle comme modèle valable et à une critique de l'autorité normative. Si *Annabel* (Winter) et *Une belle famille* (Cloutier) offrent une représentation plus réaliste – qui pourrait d'ailleurs contribuer à multiplier les scripts offrant une potentielle identification des personnes concernées –, des textes comme *La Mue de l'hermaphrodite* (Georges) peuvent avoir un grand impact face à la restructuration du modèle binaire des genres/sexes en ce qu'ils amènent les lectureuses à vivre dans l'ambiguïté, du moins le temps d'un récit. Et c'est cette expérience qui rend possible l'idéation de l'ambiguïté comme une expérience queer et invite à combattre la normalisation des identités et des corps selon une logique bicatégorique rigide.

CONCLUSION

The eyes of others our prisons; their thoughts our cages.

Virginia Woolf, *Monday or Tuesday : And Other Short Stories*

Bien qu'elle prenne pour objet le corps romanesque et pour moyen l'imaginaire scientifique, c'est avant tout à une violence bien particulière que réfléchit cette thèse : celle de ne pas être vu·e tout en étant hypervisible. S'il permet parfois la rencontre et l'ouverture, le regard privilégié qui se pose sur une figure de l'altérité est souvent d'une violence inouïe. De l'effacement à l'assimilation, il adopte nombre de postures déshumanisantes qui visent à tailler la personne et son corps, à les modeler. Si, par le biais de la thèse, je m'intéresse à diverses perspectives – de ces appréhensions du corps par le centre ou par les marges jusqu'aux théories du chaos, qu'elles proviennent des sciences, des humanités ou des arts – c'est qu'elles constituent tant de regards posés sur l'altérité qui m'ont permis de remettre en question le mien. L'importance accordée au regard transparait également dans la place centrale que prend l'élaboration d'une grille d'analyse, laquelle se veut l'expression d'une perspective décentralisée et, dans la mesure du possible, décolonisée. Avant de pouvoir concevoir et présenter cette grille de lecture, il était vital de m'attarder aux divers regards posés sur le corps comme sur le chaos.

L'exploration faite, au chapitre I, des discours sur le corps soulève le dualisme qui s'établit entre le corps et l'esprit et qui perdure des siècles durant. Avant de devenir objet puis sujet de connaissance, la chair est dévalorisée et traitée comme une matière impure. Toutefois, ce ne sont pas tous les corps qui sont ensuite valorisés comme matière pensante. Il existe longtemps un discours sur le corps et non un discours sur les corps. L'imaginaire du corps, et on le voit notamment avec l'eugénisme, se centre autour d'un modèle unique. Tous les corps atypiques, ceux qui débordent de cette standardisation, conservent leur signification négative puisqu'ils s'éloignent des idéaux de l'esprit et de sa volonté. Autrement dit, le corps atypique est trop lié

à sa matérialité, à sa spécificité, pour être vu comme autre chose qu'un corps ou encore comme le centre d'une identité *autre*. La multiplication des champs d'études interdisciplinaires qui s'intéressent à des communautés et à des personnes marginalisées, pensant l'altérité de l'intérieur, donne l'occasion de réfléchir au corps dans sa diversité.

Ainsi, il n'est pas surprenant que la littérature reproduise un schéma semblable dans sa mise en scène du corps romanesque. D'abord un impensé, le corps littéraire va de soi parce qu'il reproduit le modèle unique que les sciences humaines mettent de l'avant. Cependant, les trois traitements littéraires du corps étudiés au cours du chapitre I – « l'écriture du corps », le corps postcolonial et le posthumain mis en scène par la science-fiction – exploitent tous un corps qui, à l'époque du moins, est atypique, qu'il soit féminin, racisé ou encore inhumain. En représentant ces corps de papier, les fictions interrogent la norme corporelle qui s'impose par le langage; à l'écrit, la norme corporelle est un implicite qu'on doit déconstruire avant de pouvoir laisser place au corps atypique. C'est à travers le langage et la répétition des représentations sociales et culturelles que se construit la relation de réciprocité entre les corps imaginaires et les corps réels.

Le deuxième chapitre nous a permis de souligner l'évolution de l'orientation des sciences qui mènent à la naissance des sciences du chaos et de l'impact que cette prétendue « révolution scientifique » a sur l'imaginaire et la culture. Cette popularisation du chaos ouvre la porte à nombre de travaux qui se servent de cette thématique afin de souligner une idée de désordre. Ainsi présenté, le chaos perd la complexité qui le rend si propice à l'analyse des corps atypiques. Toutefois, l'exploration des acceptions scientifique, culturelle et populaire, de même que les quelques travaux qui, bien que suivant une méthodologie somme toute peu fertile, croisent l'analyse littéraire et les sciences du chaos, m'ont permis d'identifier des zones où les disciplines se rencontrent et des caractéristiques qui traversent les frontières disciplinaires. Comme je l'ai affirmé, ce qui m'a d'abord poussée à aller chercher un soutien méthodologique du côté du chaos est ce nouveau regard que les scientifiques posent sur les données extrêmes et la transformation de la philosophie qui sous-tend l'avancée scientifique. En effet, le rejet de l'universalisme au profit de la tolérance d'une dynamique mouvante et imprévisible me semblait proposer une solution au problème du regard posé sur l'altérité, sur les corps atypiques. L'avènement des sciences du chaos m'apparaît comme un moment où l'ontologie

scientifique mais aussi la culture populaire acceptent le décentrement du regard et c'est pourquoi j'ai choisi d'aller y puiser quelques clés.

Grâce à ce panorama, j'ai pu, dans le troisième chapitre, explorer plus en détail les initiatives théoriques qui offrent véritablement une rencontre de la réflexion sur le corps et de celle sur le chaos, incluant le corps grotesque (Bakhtine), le corps ouvert (Clover) et le corps entropique (Hurley). À partir de ces discours et avec l'aide d'un corpus littéraire qui met en scène un corps explicitement atypique, celui des métamorphoses, j'ai pu identifier et illustrer six caractéristiques inspirées de la notion scientifique de chaos qui sont communes aux corps atypiques du corpus étudié dans la deuxième partie. Par conséquent, cela permet de les appréhender à partir de la marge sans pour autant devoir changer complètement d'appareil théorique et historique pour seoir à chaque type de corps ou chaque communauté marginalisée. Conformément à la méthode que j'ai développée, les analyses se font suivant la conviction que les corps atypiques dévoilent leurs significations lorsqu'on s'intéresse aux six attributs suivants : leur écart irréversible, leur dysfonctionnement, le regard collectif posé sur eux, leur expression sur un mode spectaculaire, leur position liminale et leur trajectoire imprévisible.

Les chapitres IV, V et VI servent à l'analyse de divers corps atypiques, lesquels tombent à l'intersection de plus d'un champ d'études : les corps gros, les corps infertiles et les corps non conformes au binarisme sexuel. Même si chaque chapitre convoque un ensemble de discours propres au type de corps sur lequel il porte, ces six caractéristiques contribuent à mener une analyse qui émane de la marge et qui remet en question le regard dominant ou privilégié qu'on porte sur les objets atypiques, prouvant que les sciences du chaos s'avèrent un terrain heuristique fertile pour l'interprétation de récits qui ne sont pas d'emblée associés à l'imaginaire scientifique. À partir de ces analyses, je peux émettre un certain nombre de réflexions qui seront utiles pour envisager les futurs usages de la méthode d'analyse des corps atypiques à la lumière du chaos.

Il m'apparaît d'abord, et ce n'est pas étonnant mais il convient néanmoins de le réitérer, que les analyses du corps atypique mettent de l'avant un corps déprécié. S'il n'est pas *a priori* négatif ou étrange, le corps atypique le devient à cause du regard qu'on pose sur lui. Malgré qu'il suive, comme l'ont démontré les analyses, une trajectoire et un développement

imprévisibles, provoquant des problèmes tant dans son écriture romanesque que lors de la lecture, le corps atypique ne consiste pas nécessairement en un corps imprévisible et inconnu, mais plutôt en un corps qu'on refuse de reconnaître, à la manière de l'étranger tel qu'il est pensé par Sara Ahmed dans son ouvrage *Strange Encounters : Embodied Others in Post-Coloniality*. Ainsi, elle compare la figure de l'étranger à celle de l'extraterrestre :

The alien then is not simply the one whom we have failed to identify (unidentified flying objects), but is the one whom we have already identified in the event of being named as alien : the alien recuperates all that is beyond the human into the singularity of a given form. The alien hence comes to be a fetish: it becomes abstracted from the relations which allow it to appear in the present and hence reappears no matter where we look. (Ahmed, 2000, p. 2)

Nous avons, de l'étranger comme du corps atypique, une image déjà faite. C'est ce que Roxane Gay affirme quand elle avance « They think they know the why of my body. They do not » (2017, p. 5) ou encore quand les parents de Lili-Rose associent son développement intersexué à l'image d'« une adolescente blonde et moustachue » (Cloutier, 2012, p. 112). Le corps atypique est atypique parce qu'on force sur lui certaines significations stéréotypées qu'on reconnaît précisément comme étrangères. C'est donc le regard qui manifeste l'aspect dégradant plus que le corps différent lui-même qui l'appelle.

Howard Becker, en élaborant sa sociologie de la déviance, affirme une idée similaire. Bien que l'individu déviant pose une action qui attire sur lui le regard, c'est la réaction de la collectivité qui fixe son statut :

Puisque la déviance est, entre autres choses, une conséquence des réactions des autres à l'acte d'une personne, les chercheurs ne peuvent pas présupposer qu'il s'agit d'une catégorie homogène. [...] Qu'y a-t-il donc de commun à tous ceux qui sont rangés sous l'étiquette de déviant? Ils partagent au moins cette qualification, ainsi que l'expérience d'être étiquetés comme étrangers au groupe. Cette identité fondamentale sera le point de départ de mon analyse : je considérerai la déviance comme le produit d'une transaction effectuée entre un groupe social et un individu qui, aux yeux du groupe, a transgressé une norme. (Becker, 1985/1963, p. 33)

Le déviant, l'étranger ou l'atypique le devient, en effet, au terme d'une rencontre dont il sort changé puisque soudainement étiqueté. Comme je l'affirmais en introduction, l'atypique est l'incongruité sur laquelle le système pose sa violence afin de se réguler, de produire un ordre. Ahmed écrit d'ailleurs : « This other presents itself as vomit, as violence spat out into the

world. » (2000, p. 160) Malgré qu'il prenne sa place dans un tiers espace et occupe une position limitrophe, l'étranger qu'est le corps atypique est marqué par sa différence irréductible, par cette étiquette qui causera toujours son exclusion. Gregor (Kafka, 2000), même s'il redevenait humain, ne serait pas accepté de nouveau parmi les siens. Precious et Mama Jones (Sapphire, 1996) seront toujours marquées par l'altérité à cause de la couleur de leur peau et de leur poids. Les « unwomen » du roman d'Atwood (1985) ne réclameront jamais leur statut de femme. Wayne (Winter, 2010) ne sera jamais un homme du Labrador comme son père et, bien qu'elle passe successivement par plusieurs états, Clarence, « l'hermaphrodite deshermaphroditée » (Georges, 2001, p. 57), ne sera jamais endosexué.e. L'entropie, je le rappelle, relève souvent de l'irréversible.

On remarque également la dépréciation du corps atypique à travers les analyses par l'importance que prend dans sa représentation l'idée de l'échec, incarnée pas le dysfonctionnement. Évidemment, cet échec est indissociable du regard posé sur lui, tout comme l'est l'écart qu'il accuse. Toutefois, l'échec se voit chargé d'une autre signification qui n'est pas essentiellement négative. Pour Halberstam, l'échec est systématiquement queer : « failure must be located within that range of political affects that we call queer. » (2011, p. 89) Puisqu'il permet non pas uniquement une réorganisation, mais une destruction de l'espace normatif, le queer apparaît comme une zone à travers laquelle l'échec devient une réussite. Ne pas pouvoir se soumettre aux normes devient une résistance, une réussite queer :

Queer studies offer us one method for imagining, not some fantasy of an elsewhere, but existing alternatives to hegemonic systems. What Gramsci terms « common sense » depends heavily on the production of norms, and so the critique of dominant forms of common sense is also, in some sense, a critique of norms. Heteronormative common sense leads to the equation of success with advancement, capital accumulation, family, ethical conduct, and hope. Other subordinate, queer, or counter hegemonic modes of common sense lead to the association of failure with nonconformity, anticapitalist practices, nonreproductive lifestyles, negativity, and critique. (Halberstam, 2011, p. 89)

Ainsi, comme nous l'avons vu, certains de ces personnages au corps atypique, c'est le cas d'Emma (Agnant, 2001), d'Ada (Emezi, 2018) ou de la protagoniste de *Grosse* (Dion, 2018), deviennent des figures atypiques, des symboles de l'extrême qui mettent à mal ce « heteronormative common sense ». Ces personnages transgressifs deviennent des catalyseurs,

des symboles qui font éclater les normes, corporelles ou littéraires. Les fictions qui les mettent en scène se voient généralement attribuer une plus grande valeur littéraire. Il convient de souligner que les récits dans lesquels ce type de personnage apparaît sont aussi le lieu d'une exploration esthétique et stylistique. Par exemple, en écrivant *Push*, Sapphire (1996) met de l'avant une langue travaillée et riche malgré qu'elle mime le langage de la protagoniste illettrée alors que Spechler (2011), qui met en scène un personnage qui n'est pas caractérisé par la puissance ou la transgression, reste très près des normes langagières et grammaticales.

Si l'idée du corps atypique qui investit son caractère liminal jusqu'à devenir un symbole de transgression et de force est attrayante, tous les corps atypiques ne subiront pas toutefois cette transformation. Certains ne parviennent pas à se libérer du regard qui les étiquette comme autre et demeurent prisonniers de leur signification négative. Si quelques personnages réussissent à transformer l'échec qu'ils essuient en une réussite queer, comme le suggère Halberstam, il en existe d'autres qui ne peuvent rivaliser avec la puissance du regard dominant. Des personnages comme Sarah (Boum, 2010), Gray (Spechler, 2011), Lizzie (Awad, 2013) ou Soline (Batanian, 2014) ne peuvent que s'effacer, se laisser écraser par la puissance de la norme. Ces représentations se rapprochent davantage des dynamiques présentes à même l'imaginaire social et le traitement des corps réels. Il existe, en marge des récits valorisés par l'institution littéraire, contenus par le « hétéronormative common sense » et limités par la violence des normes, toute une catégorie de corps qui échouent lamentablement. Ces corps romanesques, effacés et engloutis par la violence normalisante, ceux qu'on tente en vain de réintégrer, sont le point de départ de cette thèse. Ces corps auxquels on demande encore une fois, depuis le centre, de produire du symbole, d'agir activement contre les normes qui les détruisent. Ces corps trop brisés pour être recollés, je voudrais simplement dire que je les vois.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

Batanian, M. (2014). *Clinique*. Montréal : Édition du Marchand de feuilles.

Ben Jelloun, T. (1985). *L'enfant de sable*. Paris : Éditions du Seuil.

Boum, H. (2010). *Le clan des femmes*. Paris : L'Harmattan.

Dion, L. (2018). *Grosse*. Québec : Les éditions du Septentrion.

Emezi, A. (2019). *Freshwater*. Londres : Faber & Faber.

Eugenides, J. (2002). *Middlesex*. Toronto : Random House of Canada.

Gay, R. (2017). *Hunger*. New York : Harper Collins.

Girard, M. (1996). *Le ventre en tête*. Montréal : XYZ.

Isabelle, P. (2014). *La danse des obèses*. Montréal : Léméac.

Sapphire. (1996). *Push*. New York : Random House Publishing.

Winter, K. (2010). *Annabel*. Toronto : House of Anasi Press.

Corpus secondaire

Agnant, M.-C. (2001). *Le livre d'Emma*. Montréal : Éditions du Remue-ménage.

Atwood, M. (1985). *The handmaid's tale*. Londres : Vintage Books.

Awad, M. (2016). *13 ways of looking at a fat girl*. New York : Penguin.

Beauvais, C. (2015). *Les petites reines*. Paris : Éditions Sarbacane.

Bertrand, D. (2016). *Le coeur gros*. Montréal : Québec Amérique.

Boulerice, S. (2013). *M'as-tu vu? T.1 Hors champ*. Montréal : Éditions les Malins.

Cabot, M. (2005). *Size 12 is not fat*. New York : Perfectbound.

- Cabot, M. (2006). *Size 14 is not fat either*. New York : Harper Collins Publishers.
- Cabot, M. (2007). *Big boned*. New York : Harper Collins Publishers.
- Cloutier, A. (2012). *Une belle famille*. Montréal :Tryptique.
- Georges, K. (2001). *La mue de l'hermaphrodite*. Montréal : Léméac.
- Going, K. L. (2003). *Fat kid rules the world*. New York : G.P. Putnam's Sons.
- Kafka, F. (1972). *La métamorphose* (C. David, trad.). Paris : Gallimard.
- Keplinger, K. (2012). *The DUFF : designated ugly fat friend*. Londres : Hodder Children's Books.
- Roth, P. (1972). *The breast*. New York : Holt, Rinehart and Winston.
- Saint-Denys Garneau, H. (1953). Le mauvais pauvre. *Esprits*, 206(9), 306-310.
- Soucy, G. (1998). *La petite fille qui aimait trop les allumettes*. Montréal : Boréal.
- Spechler, D. (2011). *Skinny : a novel*. New York : Harper Perennial.
- Swan, S. (2001) [1993]. *Wives of Bath*. Toronto : Vintage Books Canada.
- Autres œuvres littéraires
- Adichie, C. N. (2014). *Americanah*. New York : Anchor.
- Bâ, M. (1979). *Une si longue lettre*. Paris : Le serpent à plumes.
- Beyala, C. (1987). *C'est le soleil qui m'a brulée*. Paris : Éditions Stock.
- Beyala, C. (2003). *Femme nue, femme noire*. Paris : Albin Michel.
- Emecheta, B. (1994). *The joys of motherhood*. Oxford : Heinemann International.
- Fall, M. (1967). *La plaie*. Paris : Albin Michel.
- Flammarion, C. (1984). *La fin du monde*. Paris :Flammarion.
- Joyce, J. (2000). *Ulysses*. Toronto : Penguin Random House Publishing.
- Kaling, M. (2011). *Is everyone hanging out without me? (and other concerns)*. New York : Crown Archetype.
- Kourouma, A. (2000). *Les soleils des indépendances*. Paris : Éditions du Seuil.

- Menga, G. (1970). *La palabre stérile*. Yaoundé : Éditions CLE.
- Miano, L. (2012). *Blues pour Élise*. Paris : Pocket.
- Miano, L. (dir.). (2014). *Volcaniques. Une anthologie du plaisir*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- Miano, L. (dir.). (2015). *Première nuit. Une anthologie du désir*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- Monénebo, T. (2010). *Les crapauds-brousse*. Paris : Éditions du Seuil.
- Nanga, B. (1980). *Les chauves-souris*. Paris : Présence africaine.
- Senghor, L. S. (1945). *Chants d'ombre*. Paris : Éditions du Seuil.
- Wells, H. G. (2014). *The island of Dr. Moreau*. Toronto : Penguin Random House Publishing.
- West, L. (2016). *Shrill : Notes from a loud woman*. New York : Hachette Book Group.
- Woolf, V. (1973). *Orlando : a biography*. New York : Harcourt Brace Jovanovich Publishing.

Études et textes critiques

- Adamowicz-Hariasz, M. (2010). Le trauma et le témoignage dans *Le livre d'Emma* de Marie-Célie Agnant. *Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 64(3).
Récupéré de <https://doi.org/10.1080/00397709.2010.502487>
- Boisclair, I. (2018). Le personnage intersexué : voie et renouvellement de l'imaginaire des sexes/genres? *Nouvelles questions féministes*, 27(1), 63-78.
- Brahimi, D. (2015). *Tahar Ben Jelloun. L'enfant de sable : étude critique*. Paris : Honoré Champion.
- Carroll, R. (2010). Retrospective sex : Rewriting intersexuality in Jeffrey Eugenides's *Middlesex*. *Journal of American Studies*, 44(1), 187-201.
- Cazenave, O. (1991). Gender, age, and narrative transformations in *L'Enfant de sable* by Tahar Ben Jelloun. *The French Review*, 64(3), 437-450.

- Cazenave, O. (1996). *Femmes rebelles : Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. Paris : L'Harmattan.
- Chafe, P. (2014). Where the mysterious and the undefined breathes and lives : Kathleen Winter's *Annabel* as intersex text. *Studies in Canadian Literature*, 39(1). Récupéré de <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/22765>
- Dagbovie-Mullins, S. (2011). From living to eat to writing to live : Metaphors of consumption and production in Sapphire's *Push*. *African-American Review*, 44(3), 435-452.
- Drouin, E. (2018). La petite fille qui aimait trop le langage. Construire son identité par l'énonciation, ou les « enfants de langage » chez Gaétan Soucy. *Revue de fixxion française contemporaine*. Récupéré de <http://revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx17.05>
- Erfani, A. (2006). Le texte errant : La textualité incarnée dans *L'enfant de sable*. *Nouvelles études francophones*, 21(1), 79-94.
- Flaugh, C. (2009). Operating narrative : Words on gender and disability in two novels by Tahar Ben Jelloun. *Forum for Modern Language Studies*, 45(4), 411-426.
- Flaugh, C. (2012). *Operation freak : Narrative, identity, and the spectrum of bodily abilities*. Montréal : McGill-Queen's University Press.
- Gauthier, C. (2004). Mort du père, expérience de l'altérité et construction de l'identité au féminin dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy (Mémoire de maîtrise). Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Gervais, B. (2001). L'art de se brûler les doigts. L'imaginaire de la fin de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy. *Voix et images*, 26(2), 384-393.
- Gibeau, A. (2014). « If I can do that to myself, what you suppose I'll do to you? » : Amputation, immolation and obesity in *Sula* by Toni Morrison and *Push* by Sapphire. *Revue française d'études américaines*, 138(1), 91-104.
- Gibeau, A. (2012). *Colères de femmes noires et excès narratifs dans Passing de Nella Larsen, Sula de Toni Morrison et Push de Sapphire* (Mémoire de maîtrise). Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Griffin, R. A. (2015). Problematic representations of strategic whiteness and « Post-racial » pedagogy : A critical intercultural reading of the help. *Journal of International and Intercultural Communication*, 8(2), 147-166.
- Holcombe, H. (2018). Queer after all : *Middlesex*, the Ford factory, and the genetic history of incest. *Arizona Quarterly : A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, 74(2), 1-37. <https://doi.org/10.1353/arq.2018.0007>

- Hsu, S. (2011). Ethnicity and the biopolitics of intersex in Jeffrey Eugenides's *Middlesex*. *Multi-Ethnic Literature of the United States*, 36(3), 87-110.
- Lafleur, M. (2020). I pour intersex(ué)e, incorporation et imaginaire. Dans I. Boisclair, P.-L. Landry et G. Poirier Girard (dir.), *QuébeQueer* (p. 289-304). Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Landry, P.-L. (2020). Fat + queer : réflexions sur l'intersection. Dans I. Boisclair, P.-L. Landry et G. Poirier Girard (dir.), *QuébeQueer* (p. 305-323). Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Lee, M. (2010). Why Jeffrey Eugenides' *Middlesex* is so inoffensive. *Studies in Contemporary Fiction*, 51(1), 32-46. <https://doi.org/10.1080/00111610903249856>
- Michaels, M. (1996). Other mothers : Toward an ethic of postmaternal practice. *Hypatia*, 11(2), 49-70.
- Müller, C. (2013). The welfare mother and the fat poor : Stereotypical images and the success narrative in Sapphire's *Push*. *Current Objectives of Postgraduate American Studies*, 14(1). <http://dx.doi.org/10.5283/copas.162>
- Murray, J. (2020). Representing fat female bodies : A fat studies analysis of selected literary texts. *Journal of Literary Studies*, 36(2), 99-111.
- Popovic, P. (1994). Saint-Denys Garneau, celui qui s'excrit. *Études françaises*, 30(2), 111-122. <https://doi.org/10.7202/035947ar>
- Saint-Martin, L. (2000). Narrative cross-dressing and men « Doing » motherhood : The case of Marie Auger/Mario G.'s *Le Ventre en tête*. *Québec Studies*, 30(1), 44-56. <https://doi.org/10.3828/qs.30.1.44>
- Saint-Martin, L. (2007). Romans d'homme, voix de femme : « Marie Auger », Gilles Archambault, Jacques Poulin et Maxime Mongeon. *Voix et images : Littérature québécoise*, 32(2), 31-47.
- Saunders, R. (2006). Decolonizing the body : Gender, nation, and narration in Tahar Ben Jelloun's *L'enfant de sable*. *Research in African Literatures*, 37(4), 136-160.
- Sethna, C. (2020). « Not an instruction manual » : Environmental degradation, racial erasure, and the politics of abortion in *The Handmaid's Tale* (1985). *Women's Studies International Forum*, 80. <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2020.102362>
- Shostak, Debra. (2008). Theory uncompromised by practicality : Hybridity in Jeffrey Eugenides' *Middlesex*. *Contemporary Literature*, 49(3), 383-412.
- Sol, A. M. (2008). Histoire(s) et traumatisme(s) : l'infanticide dans le roman féminin antillais. *The French Review*, 81(5), 967-984.

- Stanford, A. F. (2003). It tried to take my tongue : Domestic violence, healing, and voice in Sandra Cisneros's « Woman hallowing creek », Bebe Moore Campbell's *Your blues ain't like mine*, and Sapphire's *Push*. Dans *Bodies in a broken world : Women novelists of color and the politics of medicine* (p. 109-136.). Chapel Hill : University of North Carolina Press.
- Sullivan, R. (1998). *The red shoes : Margaret Atwood starting out*. New York : Harper Collins.
- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Tremblay, M. (2004). *Une sacrée crise : l'intertextualité biblique et la crise sacrificielle dans L'immaculée conception et La petite fille qui aimait trop les allumettes de Gaétan Soucy* (Mémoire de maîtrise). Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Turner, C. (2017). Two views from Giller. *Canadian literature*, 233, 127-128.
- Corps et corporéité
- Achter, P. (2010). Unruly Bodies : The rhetorical domestication of twenty-first-century veterans of war. *Quarterly Journal of Speech*, 96(1), 46-68.
- Ameisen, J. C. (2008). *Anthropologies du corps vieux*. Paris : Presses universitaires de France.
- Andrieu, B. (1999). *Médecin de son corps*. Paris : Presses universitaires de France.
- Andrieu, B. (2004). Contre l'esprit. *Methodos*, 4. <https://doi.org/10.4000/methodos.127>
- Angelino, L. (2008). L'a priori du corps chez Merleau-Ponty. *Revue internationale de philosophie*, 2, 167-188.
- Ardisson, T. (2003, 3 mai). *Tout le monde en parle*. France 2. Tout pour l'écran.
- Artières, P. (2006). La jeune fille au masque : éléments pour une histoire du corps anonyme. *Corps*, 1, 39-43.
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and his world*. Bloomington : Indiana University Press.
- Baud, J.-P. (1993). *L'affaire de la main volée : une histoire juridique du corps*. Paris : Éditions du Seuil.

- Bell, S. (1994). *Reading, writing, and rewriting the prostitute body*. Bloomington : Indiana University Press.
- Berthelot, F. (1997). *Le corps du héros : pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*. Paris : Nathan.
- Blodwenn, M. (2019). La matière au sein du carnaval : un constituant esthétique polysémique. *Agôn*, 8. Récupéré de <http://journals.openedition.org/agon/6048>
- Burkitt, I. (1999). *Bodies of thought embodiment, identity and modernity*. Bradford : Sage Publications.
- Caponi, S. (2009). Biopolitics and medicalization of abnormal ones. *Physis : Revista de Saude Coletiva*, 19(2), 529-549.
- Certeau, M. (1979). Des outils pour écrire le corps. *Traverses*, 14-15, 3-17.
- Chandler, E. et Rice, C. (2013). Alterity in/of happiness : Reflecting on the radical possibilities of unruly bodies. *Health, Culture and Society*, 5(1), 230-248.
- Chauvaud, F. (dir.). (2009). *Corps saccagés : une histoire des violences corporelles du siècle des Lumières à nos jours*. Rennes : Presses universitaires de Rennes
- Christophe, R. (2007). Brimer les corps, contraindre les âmes : l'institution du refuge au XVIII^e siècle. *Genre & Histoire*, 1. Récupéré de <http://genrehistoire.revues.org/97>
- Ciosi-Houcke, L. et Pierre, M. (2003). *Le corps sens dessus dessous : regards des sciences sociales sur le corps*. Paris : L'Harmattan.
- Cloutier, Mario (2012, 21 septembre). *Une belle famille*, d'Annie Cloutier : un bon roman. *La Presse*. Récupéré de <http://www.lapresse.ca/arts/livres! critiques-de-livres/201209/21/01-4576291-une-belle-famille-danniecloutier-un-bon-roman.php>
- Clover, C. (1992). *Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film*. Princeton :Princeton University Press.
- Croix, A. (2006) Heurs et malheurs du corps, bonheur de l'histoire. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1. 178-186.
- Cussac, H., Deneys-Tunney, A. et Seth C. (2009). *Les discours du corps au XVIII^e siècle : littérature-philosophie-histoire-science*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Cyr, C. (2014a). Corps atypiques : présentation. *Jeu*, 151(2), 12-13.
- Cyr, C. (2014b). Corps et dissolution de soi. *Jeu*, 151(2), 31-35.

- Deleuze, G. et Guattari, F. (1972). *Capitalisme et schizophrénie. [Tome I] L'anti-Œdipe*. Paris : Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie. [Tome II] Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit.
- Deneys-Tunney, A. (1992). *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*. Paris : Presses universitaires de France.
- Desjardins, L. (2001). *Le corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*. Ste-Foy : Presses de l'Université Laval.
- Duchêne, J. (2005). Merleau-Ponty lecteur de Biran : À propos du corps propre. *Revue de philosophie de Louvain*, 103(1-2), 42-64.
- Duportail, G.-F. (1999). *Phénoménologie de la communication*. Paris : Ellipses.
- Duportail, G.-F. (2011a). *Analytique de la chair*. Paris : Les Éditions du Cerf.
- Duportail G.-F. (2011b). Autopsie du corps sans organes. *Essaim*, 1, 91-113.
- Duval, A.-M. (1997). *Problématique de la lecture du corps dans « Trois femmes » d'Isabelle de Charrière (1740-1805)* (Mémoire de maîtrise). Ste-Foy : Université Laval.
- Fouda, H. (2011). *Corps vivant et corps vécu : commentaire épistémique de la Phénoménologie de la perception de Maurice Merleau-Ponty*. Paris : Harmattan.
- Gardey, D. (2013). Comment écrire l'histoire des relations corps, genre, médecine au XX^e siècle? *Clio*, 1, 143-162.
- Garnier, M.-D., Barraband, M., Guay, H., La Charité, C., Roy, R. et Oberhuber, A. (2013). Corps calliens : suite deleuzienne (nom, corps, nomos). *Tangence*, 103, 107-134.
- Gauch, S. (1999). Telling the tale of a body devoured by narrative. *Differences : A Journal of Feminist Cultural Studies*, 11(1), 179-202.
- Gaudillière, J. (2005). Techno, une histoire de corps et de machines. *Mouvements*, 5, 5-8.
- Gil, J. (1985). *Métamorphoses du corps*. Paris : La Différence.
- Gléonec, A. (2012). Corps animal et corps humain : L'« effacement » de la propriété. À la naissance de l'institution chez Merleau-Ponty. *Studia Phaenomenologica*, 12, 109-132.
- Gléonec, A. (2014). Vie, mortalité et histoire : l'herméneutique ricœurienne face aux phénoménologies du corps. *Les études philosophiques*, 4, 589-607.

- Goulding, C., Saren, M. et Lindridge, A. (2013). Reading the body at von Hagen's « body worlds ». *Annals of Tourism Research*, 40, 306-330.
<https://doi.org/10.1016/j.annals.2012.08.008>
- Hobbs, A. (2010). Reading the body in Philip Roth's *American pastoral*. *Philip Roth Studies*, 6(1), 69-83.
- Honkasalo Marja, L. (2003). Brutalités de l'Histoire et mémoire du corps. *Ethnologie française*, 2, 287-293.
- Hurley, K. (1996). *The gothic body : Sexuality, materialism, and degeneration at the fin de siècle*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Jablonka, I. (2015). *Le corps des autres*. Paris : Éditions du Seuil.
- Jandrok, T. (2014). *La société des corps : métaphores, perversions, exterminations*. Pertuis : Rouge profond.
- Kahle, S. A. (2010). *Visualizing the chaotic body in popular culture* (Thèse de Doctorat). Pennsylvania State University. Récupéré de
https://etda.libraries.psu.edu/files/final_submissions/5479
- Kahle, S. M. (2012). Reading the body on *House, M.D.* : Medical surveillance as a model of the social. *The Communication Review*, 15(4), 274-293.
<https://doi.org/10.1080/10714421.2012.728423>
- Lambert, L. (2013). Le funambule : transgresser le corps normé idéal. *Tracés : bulletin technique de la Suisse romande*, 20, 24-25.
- Le Blanc, G. (2004). Les créations corporelles. *Methodos*, 4.
<https://doi.org/10.4000/methodos.129>
- Le Breton, D. (1999). *L'adieu au corps*. Paris : Métailié.
- Le Masurier, M. (2011). Reading the flesh : Popular feminism, the second wave and Cleo's male centrefold. *Feminist Media Studies*, 11(2), 215-229.
<https://doi.org/10.1080/14680777.2010.521628>
- Marzano, M. (2002). *Penser le corps*. Paris : Presses universitaires de France.
- Marzano, M. (2007) *La philosophie du corps*. Paris : Presses universitaires de France.
- Marzano, M. (2009). *Visages de la peur*. Paris : Presses universitaires de France.
- Marzano, M. (2010). *Le contrat de défiance*. Paris : Bernard Grasset.
- Marzano, M. (dir.). (2007). *Dictionnaire du corps*. Paris : Presses universitaires de France.

- Mauss, M. (1934). Les techniques du corps. *Journal de psychologie*, 32(3-4). Récupéré de http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/Techniques_corps.html
- McMahon, V. (2006). Reading the body : Dissection and the murder of Sarah Stout. *Social History of Medicine*, 19(1), 19-35. <https://doi.org/10.1093/shm/hkj001>
- Memmi, D., Guillo, D. et Martin, O. (2009). *La tentation du corps : corporéité et sciences sociales*. Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Mengue, P. (2015). *Marcher, courir, nager : le corps en fuite*. Paris : Éditions Kimé.
- Merleau-Ponty, M. (1965). *Les sciences de l'homme et la phénoménologie*. Paris : Centre de documentation universitaire.
- Merleau-Ponty, M. (1968). *L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson. Notes prises au cours de M. Merleau-Ponty*. Paris : J. Vrin.
- Moreau, N., Vinit, F., Rhéaume, J., Parazelli, M., Collin, J. et Suissa, A. J. (2007). Empreintes de corps. *Nouvelles pratiques sociales*, 19(2), 34-45.
- Mzezewa, T. (2018, 26 février). In this novel, a college student hears voices. *New York Times*. Récupéré de <https://www.nytimes.com/2018/02/26/books/review/freshwater-akwaeke-emezi.html>
- Nadel, A. (1988). Reading the body : Alice Walker's *Meridian* and the archeology of self. *MFS Modern Fiction Studies*, 34(1), 55-68.
- Nancy, J.-L., (2004). *58 indices sur le corps et Extension de l'âme*. Montréal : Éditions Nota bene.
- Oberhuber, A. (2004). Dans le corps du texte. *Tangence*, 103, 5-19.
- Oberhuber, A. (2012) *Corps de papier : résonances*. Québec : Éditions Nota bene.
- Peuteuil, P. (2014) *Les corps malmenés : anorexie, boulimie, obésité*. Paris : Armand Colin.
- Pickens, T. (2010). *The body speaks : Interrogating the material body in contemporary Arab American and African American literature and cultural production* (Thèse de doctorat). Los Angeles : Université de Californie.
- Pinedo, I. C. (1997). *Recreational terror : Women and the pleasures of horror film viewing*. Albany : State University of New York Press.
- Pizzinat, B. (2014) Ce corps atypique que nous avons tous. *Jeu*, 151(2), 50-53.
- Ripa, Y. (2007). L'histoire du corps, un puzzle inachevé. *Revue historique*, 4, 887-898.

- Slatman, J. (2004). L'imagerie du corps interne. *Methodos*, 4.
<https://doi.org/10.4000/methodos.133>
- Schefer, J.-L. (2014). *Pour un traité des corps imaginaires*. Paris : POL Éditeur.
- Thomas, J. (2003). *Corps violents, corps soumis : le policement des mœurs à la fin du moyen âge*. Paris : L'Harmattan.
- Vandeninden, E. (2010). Comment le texte touche le corps. *Études littéraires*, 41(2), 81-88.
- Vigarelo, G. (2001). *Le corps redressé : histoire d'un pouvoir pédagogique*. Paris : Armand Colin.
- Vigarelo, G. (2003). Histoire et modèles du corps. *Hypothèses*, 1, 79-85.
- Vigarelo, G. (2014). *Le sentiment de soi : histoire de la perception du corps : XVI^e-XX^e siècle*. Paris : Éditions du Seuil.
- Vigarelo, G., Corbin, A. et Courtine, J.-J. (2005). *Histoire du corps*. Paris : Éditions du Seuil.
- Weiss, G. et Haber, H. F. (2009). *Perspectives on embodiment : the intersections of nature and culture*. New York : Routledge.
- Zink, A. (2009). *Reading the body in the narratives of María Luisa Bombal* (Mémoire de maîtrise). Chapel Hill : University of North Carolina.

Disability studies, crip studies et études du handicap

- Baril, A. (2013). *La normativité corporelle sous le bistouri : (Re)penser l'intersectionnalité et les solidarités entre les études féministes, trans et sur le handicap à travers la transsexualité et la transcapacité* (Thèse de doctorat). Ottawa : Université d'Ottawa.
- Baril, A. (2015a). « How dare you pretend to be disabled? » The discounting of transabled people and their claims in disability movements and studies. *Disability & Society*, 30(5), 689-703.
- Baril, A. (2015b). Needing to acquire a physical impairment/disability : (Re)Thinking the connections between trans and disability studies through transability. *Hypatia*, 30(1), 30-48.
- Baril, A. (2015c). Transness as debility : rethinking intersections between trans and disabled embodiments. *Feminist Review*, 111, 59-74.

- Baril, A. (2016). « Doctor, am I an Anglophone trapped in a Francophone body? » : An intersectional analysis of « Trans-crip-t Time » in ableist, cisnormative, anglonormative societies. *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, 10(2), 155-172.
- Baril, A., Trevenen, K. et Lebel, E. (2014). Des transformations extrêmes. *Recherches féministes*, 27(1), 49-67.
- Barnes, C. et Mercer, G. (2004). *Implementing the social model of disability : theory and research*. Leeds : Disability Press.
- Davis, L. J. (2010). *The disability studies reader* (3^e éd.). New York : Routledge.
- Erevelles, N. (2000). Educating unruly bodies : Critical pedagogy, disability studies, and the politics of schooling. *Educational Theory*, 50(1), 25-47.
- Frank, A. W. (1995). *The wounded storyteller : body, illness, and ethics*. Chicago : University of Chicago Press.
- Gernsbacher, M. A. (2017). Editorial perspective : The use of person-first language in scholarly writing may accentuate stigma. *Journal of Child Psychology & Psychiatry*, 58(7), 859-861. <https://doi.org/10.1111/jcpp.12706>
- Goodley, D. (2007). Becoming rhizomatic parents : Deleuze, Guattari and disabled babies. *Disability & Society*, 22(2), 145-160.
- Goodley, D. (2009). Bringing the psyche back into disability studies : The case of the body with/out organs. *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, 3(3), 257-272.
- Goodley, D. (2013). Dis/entangling critical disability studie. *Disability & Society*, 28(5), 631-644.
- Goodley, D. (2014a). *Dis/ability studies : theorising disablism and ableism*. Londres : Routledge.
- Goodley, D. (2014b). *The posthuman*. Londres : Routledge.
- Goodley, D. et Runswick-Cole, K. (2013). The body as disability and possibility : theorizing the « leaking, lacking and excessive » bodies of disabled children. *Scandinavian Journal of Disability Research*, 15(1), 1-19.
- Goodley, D., Hughes, B. et Davis, L. J. (2012). *Disability and social theory : new developments and directions*. Basingstoke (GB) : Palgrave Macmillan.
- Leary, A. (2020, 24 novembre). Sadly, Sia is far from the first person to tokenize autistic people. *Bitchmedia*. Récupéré de <https://www.bitchmedia.org/article/sia-film-music-ableism-autistic-representation-film>

- McRuer, R. (2005). Crip eye for the normate guy : Queer theory and the disciplining of disability studies. *PMLA*, 120(2), 586-592.
- McRuer, R. (2008). Signing the body poetic : essays on american sign language literature; unruly bodies : life writing by women with disabilities; writing deafness : the hearing line in nineteenth-century american literature. *American Literature*, 80(3), 624-626.
- McRuer, R. (2010). Comment from the field : Reflections on disability in Haiti ». *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, 4(3), 327-332.
- McRuer, R. (2014). The then and there of crip futurity. *GLQ : A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 20(4), 532- 534.
- Miller, T.B. (2009). « Reading » the body of Terri Schiavo : inscriptions of power in medical and legal discourse. *Literature and medicine*, 28(1), 33-54.
- Mintz, Susannah B. (2007). *Unruly bodies : Life writing by women with disabilities*. Chappel Hill : The University of North Carolina Press.
- Njoh, A. J. (2001). *Geographies of disability*. Londres : Routledge.
- Shakespeare, T. (2013). *Disability rights and wrongs revisited* (2^e éd.). Londres : Routledge.
- Slatman, J. (2016). Is it possible to « incorporate » a scar? Revisiting a basic concept in phenomenology. *Human Studies*, 39(3), 347-363.
- Smith, K. (2006). Unruly bodies : death, discourse and the limits of representation. *Critical Quarterly*, 48(3), 63-80.
- Sternke, E. (2010). *Unruly bodies : Infertility as a disability* (Thèse de doctorat). West Lafayette : Purdue University.

Queer studies et études des genres

- Adkins, R. (2010). *The « monstrous other » speaks : Postsubjectivity and the queering of the normal* (Thèse de doctorat). Eugene : University of Oregon.
- Agin-Blais, M., Giroux, A., Guinamand, S., Merlet, É., Parenteau-L., C. et Rinfret-Viger, S. (2020), Guide d'écriture inclusive. *Féminétudes*, hors-série [Document PDF]. Récupéré de <http://bit.ly/GuideFéminÉtudes>
- Balsam, R. et Harris, A. (2012). Maternal embodiment : A conversation between Rosemary Balsam and Adrienne Harris. *Studies in Gender and Sexuality*, 13(1), 33-52.

- Baril, A., (2012). Queer Zones 3. Identités, cultures et politiques. *Recherches féministes*, 25(1), 208-213.
- Baril, A., Lebel, E., Bourque, D. et Maillé, C. (2015). Sexe et genre sous le bistouri (analytique) : interprétations féministes des transidentités. *Recherches féministes*, 28(2), 121-141.
- Bastien Charlebois, J. (2014). Femmes intersexes : sujet politique extrême du féminisme. *Recherches féministes*, 27(1), 237-255.
- Bastien Charlebois, J. (2016). À qui appartient-il de déterminer les modes d'intervention auprès des personnes intersexuées? *Nouvelles pratiques sociales*, 28(1), 66-86.
- Boisclair, I. (2008). Le personnage intersexué : voie et renouvellement de l'imaginaire des sexes/genres? *Nouvelles questions féministes*, 27(1), 63-78.
- Brugère, F. et Le Blanc, G. (2009). *Judith Butler : trouble dans le sujet, trouble dans les normes*. Paris : Presses universitaires de France.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble*. Londres : Routledge.
- Butler, J. (1995). *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. Londres : Routledge.
- Butler, J. (2004). *Undoing gender*. Londres : Routledge.
- Butler, J. (2010). *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*. Paris : Zones.
- Butler, J. (2012). Precarious life, vulnerability, and the ethics of cohabitation. *The Journal of Speculative Philosophy*, 26(2), 134-151.
- Charania, M. (2010). Reading the body : The rhetoric of sex, identity and discipline in girls' rducation. *International Journal of Qualitative Studies in Education (QSE)*, 23(3), 305-330.
- Creighton, S., Alderson, J., Brown, S., et Minto, C. L. (2002). Medical photography : Ethics, consent, and the intersex patient. *British Journal of Urology*, 89(1), 67-71.
- Elliot, P. (2016). *Debates in transgender, queer, and feminist theory : Contested sites*. Londres : Routledge.
- Fausto-Sterling, A. (1993). The five sexes. *The Sciences*, 33, 20-24.
- FÉMUL. (2020). *Guide pour la rédaction inclusive à l'Université Laval* [Document PDF]. Récupéré de <https://femulaval.files.wordpress.com/2020/11/guide-redaction-inclusive-2020-femul.pdf>

- Fontanel, B. (2001). *L'éternel féminin : une histoire du corps intime*. Paris : Éditions du Seuil.
- Franklin, S. (2006). The cyborg embryo : Our path to transbiology. *Theory, Culture and Society*, 23(1), 167-187.
- Grosz, E. (1988). *Crossing boundaries : feminisms and the critique of knowledges*. Sydney : G. Allen & Unwin.
- Grosz, E. (1994). *Volatile bodies toward a corporeal feminism*. Bloomington : Indiana University Press.
- Grosz, E. (1998). The time of violence : Deconstruction and value. *Cultural Values*, 2(2-3), 190-205.
- Grosz, E. (1999). Darwin and feminism : Preliminary investigations for a possible alliance. *Australian Feminist Studies*, 14(29), 31-45.
- Grosz, E. et Probyn, E. (1995). *Sexy bodies : the strange carnalities of feminism*. Londres : Routledge.
- Grove, A. (1996). *Coming out of the castle : Renegotiating gender and sexuality in eighteenth-century Gothic fiction* (Thèse de Doctorat). Philadelphie : Université de Pensylvanie.
- Halberstam, J. (2005). *In a queer time and place : Transgender bodies, subcultural lives*. New York : University Press.
- Halberstam, J. (2011). *The queer art of failure*. Durham : Duke University Press.
- Haraway, D. (2016). *Manifestly Haraway*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Holmes, M. (2008). Mind the Gaps : Intersex and (re-productive) spaces in disability studies and bioethics. *Bioethical Inquiry*, 5, 169-181.
- Intersex Society of North America. (s. d). *Is a person who is intersex a hermaphrodite?*
Récupéré de <http://www.isna.org/faq/hermaphrodite>
- Jackson, S. (2001). Why a materialist feminism is (still) possible – and necessary . *Women's Studies International Forum*, 24(3/4), 283-293.
- Kamin, L., Rose, S. et Lewontin, R. (1984). *Not in our genes : Biology, ideology, and human nature*. New York : Pantheon Books.
- Lancaster, R. (2003). *The trouble with nature : Sex in science and popular culture*. Londres : Routledge.

- Morland, I. (2009). What can queer theory do for intersex? *GLQ : A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 15(2), 285-312.
- Neyrand, G. (2014). *Corps sexué de l'enfant et normes sociales : la normativité corporelle en société néolibérale*. Toulouse : Érès éditions.
- Pagonis, P. (2016, 29 juin). 7 ways adding T' to the LGBTQA+ acronym can miss the point. *Everyday Feminism*. Récupéré de <http://everydayfeminism.com/2016/06/intersex-lgbtq-misses-the-point>
- Paicheler, G. et Loyola, M. A. (2003). *Sexualité, normes et contrôle social*. Paris : L'Harmattan.
- Probyn, E. (2000). *Carnal appetites : foodsexidentities*. Londres: Routledge.
- Rosario, V. A. (2008). The history of aphallia and the intersexual challenge to sex/gender. Dans G. E. Haggerty et M. McGarry (dir.), *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual*. <https://doi.org/10.1002/978047069090864.ch13>
- Roy, O. (2015). Of the body of the queer and the queer of the body. *Trespassing Journal*, 5, 78-94. Récupéré de http://trespassingjournal.org/Issue5/TPJ_15_Roy_Article.pdf
- Ruffolo, D. (2016). *Post-queer politics*. Londres : Routledge.
- Sandahl, Carrie. (2003). Queering the crip or crippling the queer? Intersections of queer and crip identities in solo autobiographical performance. *GLQ : A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 9(1), 25-56.
- Schiebinger, L. (dir.). (2000a). *Feminism and the body*. Oxford : Oxford University Press.
- Schiebinger, L. (2000b). Has feminism changed science? *Feminisms at a Millennium*, 25(4), 1171-1175. Récupéré de <https://www.jstor.org/stable/3175507>
- Wahlert, L. et Fiester, A. (2012). Queer bioethics : Why its time has come. *Bioethics*, 26(1), ii-iv. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8519.2011.01957.x>

Black studies, African studies et études postcoloniales

- Achebe, Christie C. (1980). Literary insights into the « ogbanje » phenomenon. *Journal of African Studies*, 7(1), 31.
- Agathangelou, A. (2015). Fanon on decolonization and revolution : Bodies and dialectics. *Globalizations*, 13(1), 110-128. <https://doi.org/10.1080/14747731.2014.981056>

- Ahmed, S. (2000). *Strange encounters : embodied others in post-coloniality*. Londres : Routledge.
- Ashcroft, B., Griffiths, G. et Tiffin, H. (1995). *The post-colonial studies reader* (2^e éd.). Londres : Routledge.
- Ayeni, O. A., Ayeni, O. O. et Jackson, R. (2007). Observations on the procedural aspects and health effects of scarification in Sub-Saharan Africa. *Journal of Cutaneous Medicine and Surgery*, 11(6), 217-221. <https://doi.org/10.2310/7750.2007.00026>
- Bazié, I. (2002). Corps-signe et esthétique de la résistance chez Sony Labou Tansi. *Francophonie*, 11, 161-174.
- Bazié, I. (2005a). Présentation. *Études françaises*, 41(2), 5-8. <https://doi.org/10.7202/011374ar>
- Bazié, I. (2005b). Corps perçu et corps figuré. *Études françaises*, 41(2), 9-24. <https://doi.org/10.7202/011375ar>
- Bazié, I. (2013). Femmes et enceintes: écrire la violence au féminin. Dans Bazié, I. et Naudillon, F. (dir.), *Femmes en francophonie : écritures et lectures du féminin dans les littératures francophones* (p. 168-182). Montréal : Mémoire d'encrier.
- Bazié, I. et Bisanswa, J. (dir.). (2004). Chaos, absurdité, folie dans le roman africain et antillais contemporain. Variations autour du réalisme et de l'engagement. *Présence francophone*, 63.
- Bazié, I. et Naudillon, F. (dir.). (2013). *Femmes en francophonie : écritures et lectures du féminin dans les littératures francophones*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- Bilge, S. (2015). Le blanchiment de l'intersectionnalité. *Recherches féministes*, 28(2), 9-32.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Londres : Routledge.
- Boëtsch, G., Hervé, C. et Rozenberg, J. J. (2007). *Corps normalisé, corps stigmatisé, corps racialisé*. Bruxelles : De Boeck.
- Burton, A. (1995). Fearful bodies into disciplined subjects : Pleasure, romance, and the family drama of colonial reform in Mary Carpenter's six months in India. *Signs*, 20(3), 545-574. <https://doi.org/10.1086/495000>
- Clavaron, Y. (2008). Études francophones, postcolonial studies : Entre mésentente cordiale et stratégies partagées. *Neohelicon*, 35, 39-53. <https://doi.org/10.1007/s11059-008-4004-8>
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex : A Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics.

- University of Chicago Legal Forum Volume, 1(8)*. Récupéré de <http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>
- Eddahia, M. (2020, 2 juin). Brutalité policière et racisme envers les Noirs : retour sur ce qui a marqué l'Ontario. *Radio-Canada*. Récupéré de <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1708799/racisme-brutalite-policiere-police-profilage-racial>
- Ezembé, F. (2003). *L'enfant africain et ses univers*. Paris : Éditions Karthala.
- Fanon, F. (1952). *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil.
- Garnier, X. (2009). Modernités littéraires en Afrique : injonction ou évidence? *Itinéraires, 3*. Récupéré de <http://journals.openedition.org/itineraires/487>
- Giguère, C. (2004). La vie et demie ou les corps chaotiques des mots et des êtres. *Présence francophone : Revue internationale de langue et de littérature, 63(1)*, 95-107.
- Glissant, É. (1996). Du corps de Douve. *L'esprit créateur, 36(3)*, 80-83.
- Glissant, É. (2007). *Poétique de la relation*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (2008). *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (2009). *Philosophie de la relation : poésie en étendue*. Paris : Gallimard.
- Hoffman, B. (2013). *Les représentations hybrides de la mort dans le roman africain francophone : représentations négro-africaines, islamiques et occidentales*. Stuttgart : Ibidem-Verlag.
- Kalua, F. (2009). Homi Bhabha's third space and African identity. *Journal of African Cultural Studies, 21(1)*, 23-32.
- Kanneh, K. (2002). *African identities. Race, nation and culture in ethnography, Pan-Africanism and Black Literatures*. Londres : Routledge.
- Khalifa, J. (2006). Fanon. Corps perdu. *Les temps modernes, 1-2(635-636)*, 97-117. <https://doi.org/10.3917/lm.635.0097>
- Kimani, P.-E. (2018). Blackness as disability? *Georgetown Law Journal, 106*, 293-364.
- Kumanyika, C. (2016). Policing and the « War on Black Bodies ». *College literature, 43(1)*, 252-258. <https://doi.org/10.1353/lit.2016.0015>
- Lafleur, M. (2015). *Identité et pouvoir : subjectivité féminine dans July's People et Burger's Daughter de Nadine Gordimer* (Mémoire de maîtrise). Montréal : Université du Québec à Montréal.

- Marable, M. (2000). Black studies and the racial mountain. *A Critical Journal of Black Politics, Culture, and Society*, 2(3), 17-36.
<https://doi.org/10.1080/10999940009362222>
- Mollow, A. (2017). Unvictimized : Toward a fat Black disability studies. *African American Review*, 50(2), 105-121.
- Moura, J.-M. (1999). *Littératures francophones et théories postcoloniales*. Paris : Presses universitaires de France.
- Moreira, C. et Diversi, M. (2011). Missing bodies : Troubling the colonial landscape of American academia. *Text and Performance Quarterly*, 31(3), 229-248.
<https://doi.org/10.1080/10462937.2011.573190>
- Nash, J. C. (2014). *The Black body in ecstasy : reading race, reading pornography*. Durham : Duke University Press.
- Renzaho, A. (2004). Fat, rich and beautiful : changing socio-cultural paradigms associated with obesity risk, nutritional status and refugee children from Sub-Saharan Africa. *Health & Place*, 10(1), 105-113.
- Saddul, Y. (2015). *Corps-traître : la schizophrénie féminine chez les romancières francophones Calixthe Beyala, Ananda Devi et Malika Mokeddem* (Thèse de doctorat). Toronto : University of Toronto. Récupéré de
https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/69033/1/Saddul_Yushna_201503_PhD_thesis.pdf
- Sieber, R. (1972). The « forgotten » arts of adornment. *Africa Report*, 17(8), 29.
- Stephens, M. (2007). *Imagining our Americas*. Durham : Duke University Press.
- Vergès, F. (2017). *Le ventre des femmes. Capitalisme, racialisation, féminisme*. Paris : Albin Michel.

Fat studies

- Chrisler, J. (2012). Why can't you control yourself? Fat should be a feminist issue. *Sex Roles*, 66(9-10), 608-616.
- George-Parkin, H. (2018, 5 juin). Size, by the numbers. *Features*. Récupéré de
<https://www.racked.com/2018/6/5/17380662/size-numbers-average-woman-plus-market>

- Kemp, J. (2009). Queer past, queer present, queer future. *Graduate Journal of Social Science*, 6(1), 3-23.
- Labrosse, C. (2010). L'impératif de beauté du corps féminin : la minceur, l'obésité et la sexualité dans les romans de Lise Tremblay et de Nelly Arcan. *Recherches féministes*, 23(2), 25-43.
- Lafleur, M. et al. (2017). Le gros glossaire [Document PDF]. Dans P.-L. Landry (dir.), *FAT. A Collective Webzine* (p. 26-36).
- Lafleur, M. (2019). Poids et image corporelle : les grosses questions de l'adolescence. Dans S. Brehm et Lafleur, M., (dir.), *Formes et enjeux de la transmission dans les fictions contemporaines pour adolescents et adolescentes*. Montréal : Nota Bene.
- Lupton, D. (2013). *Fat*. Londres : Routledge.
- Mackay, S. et Dallaire, C. (2010). La contestation des discours sur l'obésité : YouTube et la femme « grosse » parrhésiaste. *Recherches féministes*, 23(2), 7-24.
- Meltzer, M. (2017, 1^{er} mars). Forget body positivity : How about body neutrality? *The Cut*. Récupéré de <https://www.thecut.com/2017/03/forget-body-positivity-how-about-body-neutrality.html>
- Rodale, M. (2015, 20 mars). Fat is not a feeling. *Huffpost*. Récupéré de https://www.huffpost.com/entry/fat-is-not-a-feeling_b_6901372?guccounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xILmNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAAGfqRziDG_WorQ2MYysI_ch2zKJL_y7-ILvVVZABMAgzPxV--QSZplLI9k1CX4mvPR2sAuL5p2MRVzAYCzUrDJ71UbwCUzaHy5fEdZwOwen-4QTMLs362BQSZbjYIF3XcP6to2O7HJ4Rw1FC4ckS91r2xqHlvq22MBMExMw6-7TH
- Rousseau, A. (2016). L'institutionnalisation des *fat studies* : l'impensé des « corps gros » comme modes de subjectivation politique et scientifique. *Recherches féministes*, 29(1), 9-32.
- Sasrte, A. (2014). Towards a radical body positive. Reading the online « body positive movement ». *Feminist Media Studies*, 14(6), 929-943. <https://doi.org/10.1080/14680777.2014.883420>
- Stryker, S., Currah, P. et Moore, L. S. (2008). Introduction : Trans-, Trans, or Transgender? *Women's Studies Quarterly*, 36(3/4), 11-22. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/27649781>
- Tamaki, M. (2014, 15 avril). Where are all the fat girls in literature? *Huffpost*. Récupéré de https://www.huffpost.com/entry/where-are-all-the-fat-girls_b_5332578

Wathne, K. (2011). Movement of large bodies impaired : The double burden of obesity. Somatic and semiotic issues. *Sport, Education and Society*, 16(4), 415-429.

Watkins, P., Clifford, D. et Souza, B. (2018). The health at every size® paradigm. Dans E. Daniels, M. Gillen et C. Markey (dir.), *Body positive : Understanding and improving body image in science and practice* (p. 160-187). Cambridge : Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108297653.008>

Chaos, humanités et arts

Balck, H. (2017). *Order in chaos : the memoirs of general of panzer troops*. Lexington : University Press of Kentucky.

Brady, P. (dir). (1994). *Chaos in the humanities : A synthesis book*. Knoxville : New Paradigm Press.

Chevallier, F. (2008). Chaos and order in Joseph McElroy's *Lookout Cartridge*. *TRANS-*, 6. Récupéré de <http://trans.revues.org/261>

Clermont, P. (2011). *Darwinisme et littérature de science-fiction*. Paris : L'Harmattan.

Épicure (s. d.). Dans G. L. Abernethy et T. A. Langford, *Epicurus : letter to Herodotus* (p. 183-195). (s. l.) : Dickenson Publishing Company.

Ferrer, C. (2008). La diffusion de la théorie du chaos dans les sciences humaines, les sciences sociales et les arts : une épidémie postmoderne. *TRANS-*, 6. Récupéré de <http://trans.revues.org/267>

Ferrer, C. (2017). La diffusion de la théorie du chaos dans la littérature. Modèles, analogies et métaphores. Dans A. Tomiche (dir.), *Le comparatisme comme approche critique/Comparative literature as a critical : T. 6. Littérature, science, savoirs et technologie/Literature, Knowledge, Science and Technology* (p. 167-180). Paris : Garnier.

Gibson, M. (2006). *Order from chaos : responding to traumatic events*. Bristol : Policy Press.

Gros, I. (2008). « Écriture et Chaos ». Petites impostures métaphoriques, prémisses en vue d'une théorie sur les métaphores de la complexité dans le cadre d'une poétique de l'ordre et du chaos. *TRANS-*, 6. Récupéré de <http://trans.revues.org/259>

Guilet, A. (2008). Du chaos domestique à l'impossible domestication du chaos dans *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski. *TRANS-*, 6. Récupéré de <http://trans.revues.org/263>

- Hansen, H. B. et Twaddle, M. (1995). *From chaos to order : the politics of constitution-making in Uganda*. Londres : J. Currey.
- Hayles, N. K. (dir.). (2014). *Chaos and order : Complex dynamics in literature and science*. Londres : The University of Chicago Press.
- Kadanoff, L. P. (1993). *From order to chaos : essays: critical, chaotic and otherwise*. Singapore : World Scientific.
- Laplace, P.-S. (1840). *Essai philosophique sur les probabilités*. Bachelier. Récupéré de https://fr.wikisource.org/wiki/Essai_philosophique_sur_les_probabilit%C3%A9s
- Lenoble, M.-É. (2008). Frankétienne, maître du Chaos. *TRANS-*, 6. Récupéré de <http://trans.revues.org/257>
- Lucas-Leclin, E. (2008). Éditorial. *TRANS-*, 6. Récupéré de <http://trans.revues.org/247>
- Meisel, M. (2016). *Chaos imagined : Literature, art, science*. New York : Colombia University Press.
- Meyer, M. W. (1999). *The ancient mysteries : a sourcebook of sacred texts*. Philadelphia : University Press.
- Paige, J. R. (2000). *Preserving order amid chaos : The survival of schools in Uganda, 1971-1986*. Oxford : Berghan Books. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.2307/j.ctt1btbz42>
- Prescott-Steed, D. (2008). Black Sea abyss : Chaos and writing in Ancient Mesopotamia, *TRANS-*, 6. Récupéré de <http://trans.revues.org/249>
- Sauvage, J. (2003). Développement langagier, chaos et interactions sociales. *Langage et société*, 105(3), 87-96. <https://doi.org/10.3917/ls.105.0087>
- Slethaug, G. E. (2000). *Beautiful chaos : Chaos theory and metachaotics in recent American fiction*. Albany : State University of New York State.
- Yiu, A. (1998). *Chaos and order in the works of Natsume Soseki*. Honolulu : University of Hawaii Press.

Chaos et imaginaire scientifique

- Bréan, S. (2008). Cyborgs et corps piratés dans la littérature de science-fiction. *Critique*, 6-7(733-734), 519-530. <https://doi.org/10.3917/criti.733.0519>

- Briggs, J. (1992). *Fractals : The patterns of chaos*. New York : Touchstone Books.
- Briggs J. et Peat, D. F. (1989). *Turbulent mirror : An illustrated guide to chaos theory and the science of wholeness*. New York : Harper & Row.
- Brunold, C. (1930). *L'entropie (Son rôle dans le développement historique de la thermodynamique)*. Paris : Masson.
- Chassay, J.-F. (2008). *Dérives de la fin : sciences, corps et villes*. Montréal : Le Quartanier.
- Chassay, J.-F. (2013). *Au cœur du sujet : imaginaire du gène*. Montréal : Le Quartanier.
- Diemer, A. et Guillemin, H. (2011). L'économie politique au miroir de la physique : Adam Smith et Isaac Newton. *Revue d'histoire des sciences*, 64(1), 5-26.
<https://doi.org/10.3917/rhs.641.0005>
- Foucault, M., Morar, N. et Smith, D. W. (2011). The gay science. *Critical Inquiry*, 37(3), 385-403.
- Gleick, J. (1987). *Chaos : Making a new science*. New York : Penguin Books.
- Hall, N. (1993). *Exploring Chaos : A guide to the new science of disorder*. New York : W. W. Norton.
- Hoffmann, P. M. (2012). *Life's ratchet : how molecular machines extract order from chaos*. New York : Basic Books.
- Lapidot, I. et Conley D. W. (2015). Evolution predictability, Lamarck, Altshuller, Darwin and chaos. *Procedia Engineering*, 131. <https://doi.org/10.1016/j.proeng.2015.12.359>
- Lecourt, D. (2011). *Humain, posthumain*. Paris : Presses universitaires de France.
- Locqueneux, R. (2004). *Préhistoire et histoire de la thermodynamique classique*. Lyon : ENS éditions.
- Lurçat, F. (2002). *Le chaos*. Paris : Presses universitaires de France.
- Marie-Jeanne, A., Beau, F. et Janvier, M. (2003). *SIMULATION DE L'URNE D'EHRENFEST. Son apport à l'appropriation des concepts d'équilibre statistique, d'irréversibilité, d'entropie, de flèche du temps*. Reims, France. Récupéré de <https://edutice.archives-ouvertes.fr/edutice-00001351>
- Pan, I. et Das, S. (2015). Fractional-order load-frequency control of interconnected power systems using chaotic multi-objective optimization. *Applied Soft Computing*, 29, 328-344. <https://doi.org/10.1016/j.asoc.2014.12.032>

Prigogine, I. et Stengers, I. (1984). *Order out of chaos : Man's new dialogue with nature*. New York : Bantam.

Stegner, W. (1988). Haunted by waters. Dans R. McFarland and H. Nichols, *Norman Maclean* (p. 153-60). Lewiston : Confluence Press.

Stewart, I. (1989). *Does God play dice? The mathematics of chaos*. Oxford : Blackwell.

Thiel, D. (1998). *La dynamique des systèmes : complexité et chaos*. Paris : Hermès.

Voropayev, S. I. et Afanasyev, Y. D. (1994). *Vortex structures in a stratified fluid : order from chaos*. London : Chapman & Hall.

Autres

Barthes, R. (2002). *Œuvres complètes. Tome IV*. Paris : Éditions du Seuil.

Becker, H. (1985). *Outsiders : études de la sociologie de la déviance*. Paris : Métailié.

Boileau Despréaux, N. (1903). *L'art poétique* (5^e éd.). Paris : Hachette.

Brunel, P. (1974). *Le mythe de la métamorphose*. Paris : Armand Colin.

Clavette, S. (1995). La grande crise : une décennie de misère et de rêves brisés. *Cap-aux-Diamants*, (41), 44-50.

Eco, U. (1979). *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Grasset.

Elias, N. (1978). *What is sociology?*. New York: Columbia University Press.

Foucault, M. (1961). *Folie et déraison : histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Plon.

Foucault, M. (1963). *Naissance de la clinique : une archéologie du regard médical*. Paris : Presses universitaires de France.

Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité, Tome 1: la volonté de savoir*. Paris : Gallimard.

Foucault, M. (1993). *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard.

Foucault, M. (1999). *Les anormaux : cours au Collège de France (1974-1975)*. Paris : Gallimard.

- Gagnon, A. (2016). *La communauté du dehors : imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX^e-XX^e siècle)*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Genel, K. (2012). Le biopouvoir chez Foucault et Agamben. *Methodos*, 4. Récupéré de <http://methodos.revues.org/131>
- Godelier, M. (2015). *Imaginé, l'imaginaire et le symbolique*. Paris : CNRS Éditions.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture : The meaning of style*. Londres : Routledge.
- Hebdige, D. (2008/1979). *Sous-culture : Le sens du style* (M. Saint-Upéry, trad.). Paris : La Découverte.
- Humphreys, M. E. (2002). No safe place : disease and panic in American history. *American Literary History*, 14 (4), 845-857.
- Ingarden, R. (1983). *L'Œuvre d'art littéraire* (P. Secrétan, trad.). Lausanne : L'Âge d'Homme.
- Iser, W. (1985/1976). *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* (E. Sznycer, trad). Bruxelles : Mardaga.
- Kerbat-Orechionni, C. (1983). *La connotation*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- Le Blanc, G. (1998). *Canguilhem et les normes*. Paris : Presses universitaires de France.
- Le Blanc, G. (2009). *L'invisibilité sociale*. Paris : Presses universitaires de France.
- Le Blanc, G. (2010). *Dedans, dehors : la condition d'étranger*. Paris : Éditions du Seuil.
- Le Blanc, G. (2011). *Que faire de notre vulnérabilité?* Montrouge : Bayard.
- Lévi-Strauss, C. (1962). *La pensée sauvage*. Paris : PLON.
- Lévi-Strauss, C. (1971). *Mythologiques. L'homme nu*. Paris : PLON.
- Lévi-Strauss, C. (2001). *Race et Histoire; Race et Culture*. Paris : Albin Michel.
- Lévi-Strauss, C. (2008). *Nature, culture et société : Les structures élémentaires de la parenté*. Paris : Flammarion.
- Lombroso, C. (1887). *L'homme criminel. Étude anthropologique et psychiatrique*. Récupéré de http://classiques.uqac.ca/classiques/lombroso_cesare/homme_criminel_1887/homme_criminel_1887.html
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard.

Popovic, P. (2008). *Imaginaire social et folie littéraire*. Montréal : Presse de l'Université de Montréal.

Ricoeur, P. (1988). L'identité narrative. *Esprit*, 140/141(7/8), 295-304.

Simons, R. C. (1985). Sorting the culture-bound syndromes. Dans R. C. Simmons et C. C. Hugues (dir.), *The culture-bound syndromes. Folk illnesses of psychiatric and anthropological Interest* (p. 25-40). Dordrecht : D. Reidel Publishing Company.

Sekula, A. (2013). *Écrits sur la photographie 1974-1986*. Paris : Beaux-arts de Paris les éditions.

Sastre, A. (2014). *Du féminisme dans l'œuvre de Michel Foucault*. Paris : L'Harmattan.