

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*TOUT CECI ME VENGE ENFIN DES HOMMES QUI N'ONT PAS VOULU DE  
MOI.* ÉTUDE DE L'ŒUVRE DE JOYCE MANSOUR

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
ÈVE LEMIEUX-CLOUTIER

FÉVRIER 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Un énorme merci à Sylvano Santini, pour son implication, sa patience et ses commentaires constructifs en tant que directeur, mais avant tout pour m'avoir fait découvrir l'œuvre de Joyce Mansour dans un cours de baccalauréat. Ce travail ne serait possible sans lui. Merci à Alexandre pour le soutien, l'écoute, les encouragements, les rires et l'amour, merci de toujours croire en moi. Merci à mes petits Fluffy et Alice pour les ronronnements réconfortants et la présence apaisante lors de mes séances de rédaction. Merci à ma mère qui m'a transmis son amour de la lecture et sa curiosité, m'a soutenu à tous les niveaux et a tout fait en son pouvoir pour m'aider dans mon parcours scolaire. Je tiens également à remercier l'équipe de Thèsez-vous pour leur dévouement à la réussite et au bien-être des étudiants aux cycles supérieurs.

## DÉDICACES

À Joyce Mansour et toutes les femmes artistes des avant-gardes qui n'ont pu voir briller leurs œuvres de leur vivant. En espérant que *tout ceci vous venge enfin des hommes qui n'ont pas voulu de vous.*

## TABLE DES MATIÈRES

RÉFÉRENCES.....	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I REVUE DE L'ŒUVRE MANSOURIENNE .....	6
1.1. Premiers pas dans le mouvement surréaliste.....	6
1.2. <i>Jules César</i> : début d'une longue lignée de collaborations.....	11
1.3. Publications en revues.....	18
1.4. Participation aux activités surréalistes .....	22
1.5. La Femme Orientale du récit.....	26
CHAPITRE II LA VIOLENCE ÉROTIQUE .....	32
2.1. La mort dans le ventre.....	36
2.2. Un nid de viscères .....	45
2.3. Les animaux qu'on aime qu'on embrasse qu'on étouffe dans son lit.....	55
CHAPITRE III LA MORALE EST UN FRUIT DÉFENDU.....	70
3.1. Meurtre dans la cathédrale .....	70
3.2. <i>Le bleu des fonds</i> .....	77
3.3. La femme trembla et les cieus suintèrent .....	84
3.4. Cou tendu, cœur fendu, bras en croix .....	97
CONCLUSION.....	107

ANNEXE A COUVERTURE DE <i>JULES CÉSAR</i> .....	111
ANNEXE B ÉDITION LIVRE-OBJET DE <i>CARRÉ BLANC</i> .....	112
ANNEXE C <i>LE TEST DES TITRES</i> , PIERRE ALECHINSKY.....	113
ANNEXE D ÉDITION LIVRE-OBJET DE LA PIÈCE <i>LE BLEU DES FONDS</i> ..	114
ANNEXE E COUVERTURE DE FAIRE <i>SIGNE AUX MACHINISTES</i> .....	115
ANNEXE F PORTRAIT DE MANSOUR PAR PIERRE MOLINIER.....	116
ANNEXE G « DOLMAN LE MAGNIFIQUE ».....	117
ANNEXE H <i>LA BOÎTE ALERTE</i> .....	118
ANNEXE I REPRÉSENTATION DE LA DÉESSE NOUT.....	119
BIBLIOGRAPHIE .....	120

## RÉFÉRENCES

La majorité des titres et sous-titres de ce mémoire sont des citations tirées de l'œuvre de Joyce Mansour. « Tout ceci me venge enfin des hommes qui n'ont pas voulu de moi » (titre du mémoire), « La mort dans le ventre » (2.1.), « Les animaux qu'on aime qu'on embrasse qu'on étouffe dans son lit » (2.3.), se retrouvent tous dans le recueil *Cris*. « La Femme Orientale du récit » (1.5) se lit dans *Les damnations* et « La violence érotique » (chapitre II) dans *Phallus et momies*. Les sous-titres « Un nid de viscères » (2.2.) et « Cou tendu, cœur fendu, bras en croix » (3.4.) proviennent de *Déchirures*. « La morale est un fruit défendu » (chapitre III) est tiré de *Les gisants satisfaits*. Finalement, « Meurtre dans la cathédrale » (3.1.) est une proposition de titre envoyé à Pierre Alechinsky, « Le bleu des fonds » (3.2) est le titre donné à sa seule pièce de théâtre et « La femme trembla et les cieus suintèrent » (3.3) est tiré du recueil *Le Grand jamais*.

À l'exception d'une mention contraire, toutes les références aux textes de Joyce Mansour sont tirées de l'anthologie Joyce Mansour, *Prose & poésie. Œuvre complète*, Paris, Actes Sud, 1991. Le nom de l'œuvre spécifique est inscrit en italique ou entre guillemets en note de bas de page et la pagination correspond à l'édition de 1991.

## RÉSUMÉ

Le titre de ce mémoire, *Tout ceci me venge enfin des hommes qui n'ont pas voulu de moi* est un vers de Joyce Mansour, tiré de son premier recueil, *Cris*, publié en 1953. Celui-ci correspond aux objectifs derrière la rédaction de ce mémoire : revaloriser l'œuvre littéraire de l'autrice qui, comme bien d'autres femmes artistes des avant-gardes, n'a pas connu le même rayonnement que celles de leurs confrères. Il annonce également l'angle féministe avec lequel le corpus est analysé dans ce travail. Repris dans le contexte de ce mémoire, la citation illustre l'invisibilisation des autrices par l'institution littéraire et le milieu académique qui a longtemps perduré et le désir d'une jeune littéraire de « venger » une de ses prédécesseures. Le premier chapitre brosse le portrait de la carrière de Mansour. Originaire du Caire, elle publie une quinzaine de recueils de poésie, quelques récits et une pièce de théâtre entre 1953 et 1986, année où elle décède. Dès son arrivée à Paris en 1956, elle tisse des liens étroits avec le mouvement surréaliste. Elle collabore ensuite avec un grand nombre de peintres et d'artistes pour ses livres, mais également dans le cadre d'expositions, de collectifs et de publications en revues. Parmi ceux-ci se trouvent Pierre Alechinsky, Wilfredo Lam, Jorge Gamacho, Pierre Molinier et Jean Benoît. Toutefois, bien que son talent soit reconnu par ses pairs et les acteurs du milieu littéraire, les critiques ne cessent de la restreindre au stéréotype de la belle femme exotique. Cela n'empêche pas Mansour de créer une esthétique provocante et de mettre en scène des sujets tabous. Le deuxième chapitre se concentre sur l'un de ses thèmes de prédilection : l'érotisme. À l'aide d'extraits de textes, on souligne le caractère violent et morbide que lui donne l'autrice ainsi que le désir d'en repenser les codes pour les femmes qui souffrent dans leurs relations intimes alors qu'elles devraient pouvoir en profiter. Finalement, le troisième chapitre se penche sur l'omniprésence des références divines dans l'œuvre de Mansour. On y expose la manière dont l'autrice offre des subversions des textes sacrés pour conférer aux femmes le pouvoir qui leur a été interdit jusqu'à présent. Puis, on s'intéresse aux représentations de la femme comme entité divine mises en scène par Mansour et à la manière dont elles évoquent, entre autres, la force de la maternité et créent un renversement des pouvoirs homme-femme. Ainsi, ce mémoire rend compte de l'importance de l'œuvre de l'autrice pour la représentation des conditions féminines et la reconnaissance des autrices dans le milieu littéraire.

Mots-clés : Joyce Mansour, poésie, surréalisme, avant-garde, littérature francophone, littérature érotique, humour noir, féminisme, critique sociale, lyrisme, littérature et religion.



## INTRODUCTION

Dès ses débuts, le mouvement surréaliste s'est positionné en faveur d'une émancipation de la femme et de l'éclatement des structures familiales et conjugales traditionnelles, pourtant peu de ses membres ont offert dans leurs écrits une alternative aux normes sociales de l'époque<sup>1</sup>. Les femmes surréalistes sont en revanche reconnues pour leur subversion des stéréotypes de genre et sexuels. Grâce au déploiement des *gender studies*, plusieurs d'entre elles, telles que Claude Cahun et Gisèle Prassinos, sont finalement sorties de l'ombre de leurs confrères surréalistes et étudiées. Toutefois, contrairement à ces dernières, Joyce Mansour reste encore à découvrir. Pourtant, la jeune écrivaine égyptienne fracasse le milieu littéraire parisien avec la publication de son premier recueil de poésie, *Cris*, en 1953. Elle prend alors l'initiative d'envoyer son livre au père du mouvement, André Breton. Ce dernier lui envoie, en mars 1954, une lettre évoquant le « parfum d'orchidée noire – ultra-noire – de [ses] poèmes<sup>2</sup> », il ne néglige pas ses mots pour montrer sa grande admiration à l'autrice. Bien que son talent soit aussitôt acclamé par les surréalistes, les critiques littéraires ne cessent de mettre son image de femme à l'avant-plan, laissant une infime place à l'étude de sa prose. Par exemple, dans une très courte critique de 1959 sur *Les gisants satisfaits* de Mansour, André Pieyre de Mandiargues écrit « la femme a le choix pour s'accomplir entre la soumission et la révolte, ses deux pôles naturels ; les meilleures vont d'un extrême à l'autre avec le feu et la rapidité de l'étincelle électrique. Ainsi Mansour, en laquelle il nous plaît de saluer une petite sœur de Lautréamont, qui ne serait pas moins enfant terrible que mendicante ou que sultane.<sup>3</sup> »

---

<sup>1</sup> Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971.

<sup>2</sup> Première lettre d'André Breton adressée à Joyce Mansour le 1<sup>er</sup> mars 1954 publiée dans : Marie-Laure Missir, *Joyce Mansour : Une étrange demoiselle*, Paris, Jean Michel Place, 2005, p. 29.

<sup>3</sup> André Pieyre de Mandiargues, « Joyce Mansour, Les gisants satisfaits (Pauvert) », *La Nouvelle Revue Française*, n° 74, 1959, p. 303.

Ce type de discours, entre éloge, paternalisme et stéréotype, ne semble toutefois pas affecter la plume de l'autrice qui reste tranchante. Dans un article suivant la publication de son second recueil *Déchirures*, la professeure Renée Riese Hubert s'interroge sur les objectifs d'écriture de Mansour. Cette manière d'inclure tous les types de perversion dans sa prose, de mettre la morale à la poubelle ; est-ce une volonté d'atteindre un « succès de scandale » à tout prix<sup>4</sup> ? Il est en effet laborieux de comprendre toutes les facettes de son écriture. Son arrivée tardive dans le mouvement surréaliste, alors qu'un grand nombre de ses membres l'ont quitté, ainsi que sa posture féministe explicite à une époque où le mouvement féministe n'est pas encore aussi important qu'il le deviendra, en font une autrice au style hybride<sup>5</sup>. Malheureusement, il s'agit d'une raison pour laquelle Joyce Mansour n'apparaît que rarement dans les anthologies surréalistes, féministes ou littéraires. Sa prose au genre éclaté peut difficilement être catégorisée. Certains disent qu'elle a créé un « nouveau corps au sein du vieux corpus surréaliste<sup>6</sup> ». En répondant à l'appel d'André Breton d'abattre les normes et les restrictions familiales, religieuses et institutionnelles<sup>7</sup>, elle est allée là où celui-ci et ses confrères ne s'étaient pas encore rendus dans les trente années de vie du mouvement grâce à une esthétique crue et revendicatrice – comme on le verra dans les pages qui suivent. « [Elle] crée un code spécial, un dialecte au sein du langage qui suscite chez le lecteur le dépaysement<sup>8</sup> ».

---

<sup>4</sup> Renée Riese Hubert, « Three Women Poets: Renée Rivet, Joyce Mansour, Yvonne Caroutch », *Yale French Studies*, n° 21, 1958, p. 43.

<sup>5</sup> Maitland Sierra Dunwoody, « Les auteures surréalistes : French and Francophone Women Surrealist Writers : Joyce Mansour, Valentine Penrose and Gisèle Prassinos », *Mémoire*, University of Tennessee, 2017, p. 16.

<sup>6</sup> Katharine Conley, « Joyce Mansour's Ambivalent Poetic Body », *French Forum*, vol. 20, n° 2, 1995, p. 233.

<sup>7</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 2008 [1924 et 1930].

<sup>8</sup> Michael Riffaterre, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue française*, n° 3, 1969, p. 46-60. (Dans son article, Riffaterre réfère à la poésie surréaliste, le renvoi à Mansour est utilisé pour les besoins de ce travail.)

Se pencher sur l'œuvre de Mansour permet d'élargir les connaissances sur le surréalisme, de s'attarder à une génération d'auteurs moins connus qui donne au mouvement un nouvel élan dans les années 1950. L'objectif de ce mémoire est de contribuer à cet élargissement en rendant justice à une œuvre importante du mouvement qui a malheureusement été mise à l'écart du canon littéraire, en raison du genre de son auteur et de ses origines. Comme le mentionne Annlaug Bjornos dans l'introduction de sa thèse consacrée à Mansour publiée en 1998, il est étonnant que « ces textes émouvants et troublants n'aient pas eu un plus grand retentissement dans le monde littéraire [...] Mansour mérite une attention bien plus grande que celle qu'on lui a accordée<sup>9</sup> ». L'autrice avait une créativité si foisonnante que des années après sa mort, sa famille retrouvait encore dans sa demeure des vers et des fragments de textes écrits sur tout et n'importe quoi – serviettes de table, boîtes de cigares, papiers d'hôtel –, et grâce à Laure Missir, une partie de ces écrits a été réunie en 2016 pour l'ouvrage *Spirales vagabondes et autres parallèles en labyrinthe*<sup>10</sup>. Le second objectif de ce mémoire est de montrer que l'œuvre de l'autrice est toujours d'une grande actualité, malgré le fait qu'elle a été écrite il y a déjà plusieurs décennies. On estime que ses critiques du patriarcat dans les sphères intimes, familiales et institutionnelles pourraient très bien trouver encore écho chez ses lectrices actuelles. Le présent travail s'efforcera donc à analyser les œuvres de Mansour à partir de perspectives féministes pour relever le caractère revendicateur de celles-ci.

Ce projet de mémoire se voulait d'abord une analyse de l'écriture de Joyce Mansour partant d'une obsession pour celle-ci née l'année précédente à la suite d'une première lecture de *Cris et Déchirures*. L'idée de faire une rédaction sous un angle féministe avait été écartée, craignant de réduire la grandeur de l'œuvre de Mansour en

---

<sup>9</sup> Annlaug Bjornos, *Jumelés par l'angoisse, séparés par l'extase : une analyse de l'œuvre poétique de Joyce Mansour*, Oslo, Solum Forlag, 1998, p. 4.

<sup>10</sup> Joyce Mansour, *Spirales vagabondes et autres parallèles en labyrinthe*, Paris, Nouvelles Éditions Place, 2018.

ramenant l'autrice à sa posture de femme. De plus, le choix d'un corpus appartenant au mouvement surréaliste – majoritairement masculin – écrit par une femme et qui, de surcroît, plaçait la condition féminine en son cœur était déjà un geste féministe évident. Or, une fois les recherches entamées, on constate une invisibilisation de son implication au sein du surréalisme et les quelques lignes qui mentionnent l'autrice pointent sa beauté, son exotisme, son habitude de fumer de gros cigares et sa richesse. Rarement sont adressées l'intensité des mots, la souffrance évidente, la richesse de l'intertextualité ou la maîtrise incroyable d'une langue d'adoption. Cette déception a animé une frustration qui s'est rapidement transformée en un besoin de rédiger un mémoire critique à l'égard des valeurs « d'inclusion » du mouvement et de clamer haut et fort l'importance de l'écriture de Mansour dans l'avancement de la reconnaissance des femmes en littérature et en art. La majorité des essais sur l'œuvre de l'autrice soulève le caractère féministe de celle-ci – il faut dire que le corpus est également majoritairement écrit par des femmes –, ainsi même si des autrices comme Katharine Gingras, Renée Riese Hubert, Annlaug Bjornos et Stéphanie Caron se concentrent plutôt sur le thème de l'amour, du corps, du cri ou la subjectivité, elles mentionnent toutes la voix féminine forte et tranchante qui anime les textes de Mansour. Cela lui a valu une place dans certains ouvrages concernant la place des femmes dans le surréalisme, dont *Surrealism and Women*, *Women Artists and the Surrealist Movement* et *Automatic Women*. Toutefois, comme ces essais font la promotion de plusieurs autrices, l'attention accordée à Mansour reste mince. Le présent mémoire permettra de se concentrer pleinement sur les revendications féministes mises en récit dans son écriture et de montrer l'importance de celle-ci à une époque où les femmes sont encore dans l'ombre des hommes.

Ainsi, sachant que Mansour ne figure que rarement dans les essais littéraires et cours universitaires, on présentera l'œuvre de l'autrice dans un premier temps, pour permettre au lecteur d'avoir une meilleure connaissance de celle-ci avant de s'y

pencher de manière plus approfondie. Le premier chapitre fera l'éventail de sa carrière littéraire, depuis son premier recueil publié en 1953, lorsqu'elle vivait toujours au Caire, jusqu'à sa mort à Paris en 1986. On se penchera sur l'importance des collaborations artistiques pour l'autrice qui confie presque toutes les couvertures de ses livres à des peintres et artistes visuels s'inscrivant dans les mouvements d'avant-gardes. On verra aussi que Mansour exporte sa créativité littéraire à l'extérieur de sa pratique personnelle pour publier dans des revues et des collectifs, mais aussi pour participer à des expositions et événements artistiques. Puis, on montrera que malgré une écriture forte et singulière, Mansour n'échappe pas à la critique infantiliste dont sont victimes les femmes artistes ainsi qu'à l'exotisation en raison de ses origines. Une fois la présentation de l'autrice faite, on se penchera sur l'un de ses thèmes de prédilection ; l'érotisme. Grâce à des analyses d'extraits de textes, dont le récit « Marie ou l'honneur de servir », le deuxième chapitre permettra de faire ressortir le caractère violent et morbide de l'érotisme mansourien qui permet de pointer les problèmes de la sexualité telle qu'elle est pensée à l'époque, en grande partie en raison des dynamiques de pouvoir homme-femme. On explorera ensuite la manière dont Mansour met en scène l'extase et la nature animale de l'humain pour offrir une représentation autre, libre des normes sociales véhiculées. Toujours en suivant le fil conducteur de l'essence provocante de l'écriture de Mansour, on se penchera alors sur les références sacrées et religieuses qui sont omniprésentes dans son œuvre. Le troisième chapitre fera ressortir la critique de l'autrice face à la place de la femme dans le Judaïsme, l'Islam et la mythologie égyptienne – tant dans les pratiques que dans les textes fondateurs. On terminera en présentant les subversions des textes sacrés écrits par Mansour qui placent la femme comme figure divine – geste proposé par le mouvement féministe théologique – contribuant ainsi à contrer l'association entre le Mal et le corps féminin en portant l'attention sur les pouvoirs de ce dernier. Finalement, on établira la singularité et l'intensité de l'écriture de l'autrice qui dépassent l'esthétique du mouvement surréaliste et qui a un impact sur les œuvres créées par les femmes des générations suivantes.

## CHAPITRE I

### REVUE DE L'ŒUVRE MANSOURIENNE

#### 1.1. Premiers pas dans le mouvement surréaliste

Joyce Mansour, de son nom de jeune fille Joyce Patricia Adès, naît au Caire en 1928 et grandit au sein d'une famille anglophone et juive de la haute société égyptienne — ses langues maternelles sont donc l'anglais et l'hébreu. Son éducation religieuse se fait sentir dans plusieurs de ses écrits : bien qu'elle s'identifie comme athée, ses œuvres portent souvent des noms tirés des récits folkloriques juifs et elle y dépeint de nombreuses croyances et traditions juives<sup>11</sup>. Mansour affirme avoir commencé à écrire de la poésie pour extérioriser la douleur qui l'habitait à la mort de sa mère et de son premier époux, décédés respectivement lorsqu'elle était âgée de 15 et 19 ans<sup>12</sup>. Ce n'est qu'en 1948, au moment où elle rencontre son futur mari, l'égyptien d'origine française Samir Mansour, qu'elle commence à pratiquer couramment le français<sup>13</sup>, langue dans laquelle elle publiera presque tous ses textes. Elle explique au cours d'un entretien radiophonique que cette nouvelle langue lui permet d'explorer une part d'elle-même dont elle ignorait jusqu'alors l'existence. « J'ai rencontré un homme qui refusait de parler autre chose que le français. Alors, j'ai laissé tomber l'anglais et je me suis mise à lire, à écrire, à essayer de penser en français et j'ai commencé une nouvelle vie avec de nouvelles pensées<sup>14</sup>. » Ce dévouement témoigne d'une volonté de retrouver une famille après le décès de ses proches, mais aussi de sortir de sa zone de confort,

---

<sup>11</sup> Marie-Francine Mansour, « Le surréalisme à travers Joyce Mansour : peinture et poésie, le miroir du désir », thèse de doctorat, département d'histoire de l'art et d'archéologie, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014, p. 21.

<sup>12</sup> *Idem.*

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>14</sup> Joyce Mansour, *Spirales vagabonde, op. cit.*, p. 288.

d'explorer d'autres manières de comprendre le monde, ce désir se sent également dans sa pratique d'écriture.

Au même moment, elle fait ses premiers pas dans le cercle surréaliste égyptien grâce à une soirée chez Marie Cavadia, poète roumaine et amie de Samir Mansour. Elle y fait la connaissance de l'auteur Georges Henein, qui avait tissé des liens avec les membres surréalistes français – notamment André Breton et Henri Michaux – au cours de ses études et voyages en France dans les années 1930<sup>15</sup>. En 1938, Henein cofonde *Art et Liberté*, un groupe surréaliste égyptien actif jusqu'en 1948<sup>16</sup>. Le groupe est lancé en aval de la publication du manifeste *Vive l'art dégénéré*, dont l'intitulé réfère aux propos du Parti nazi quant au bannissement de l'art moderne, supposément « dégénéré »<sup>17</sup>. Pour ses membres, l'humour est une arme : « [*Art et Liberté*] considère que la jeunesse doit combattre pour cette liberté, en finir avec le conformisme et partager ouvertement les recherches les plus osées<sup>18</sup> ». Mansour se lie d'amitié avec Henein, c'est d'ailleurs ce dernier qui lui envoie le *Manifeste du surréalisme* peu de temps après leur rencontre<sup>19</sup>. Il est le premier à faire la promotion de la plume de l'autrice, déclarant, dans un article pour le quotidien *La Bourse Égyptienne* daté du 16 janvier 1954 : « ce paysage intime porté par une agitation viscérale qui frise la gaieté, Joyce Mansour nous dicte une fois de plus cette interrogation de toujours : “Comment se forme la poésie ?”<sup>20</sup> ». En 1974, un an après le décès d'Heinen, Mansour fait paraître dans un ouvrage collectif en hommage à son ami publié aux éditions La part du sable — héritières de la revue éponyme qu'il avait également cofondée — le texte intitulé

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 29-100.

<sup>16</sup> Victoria Carruthers, « Excessive Bodies, Shifting Subjects and Voice in the Poetry of Joyce Mansour », *Dada/Surrealism*, n° 19, 2013, p. 4.

<sup>17</sup> Mona Khazindar and Unity Woodman, « Georges Henein: A Surrealist in Egypt or the Wanderer Between Two Worlds? », in *Nka: Journal of Contemporary African Art*, vol. 49, 2021, p. 74.

<sup>18</sup> Marie-Francine Desvaux-Mansour, « Le surréalisme à travers Joyce Mansour », *loc. cit.*, p. 59.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 95.

« Georges Heinen, demain ». Elle y écrit que la voix de l'auteur survivra au-delà de la mort et qu'elle attendra patiemment son retour près des pyramides dans le désert.

Ses rencontres et ses nouvelles amitiés lui seront bénéfiques pour faire son entrée dans le milieu littéraire. En 1953, Georges Hugnet, poète et membre du mouvement surréaliste de 1932 à 1939, aide Mansour à sélectionner ses meilleurs poèmes en vue de la publication de son premier recueil. Il en fera par ailleurs la promotion, entre autres auprès du journaliste Pierre Berger. Peu de temps après, celui-ci confie le manuscrit de *Cris* à l'éditeur Pierre Seghers, qui vient tout juste d'éditer le livre *Tout beau mon cœur* de Hugnet. Mansour semble avoir eu la chance d'être tombée sur les bonnes personnes : l'univers du livre s'ouvre rapidement à elle. Cela dit, Seghers est immédiatement impressionné par son écriture. Il faut dire qu'il est adepte des écrits sur l'« Afrique Noire<sup>21</sup> », il est d'ailleurs le premier éditeur de l'auteur martiniquais Aimé Césaire<sup>22</sup>, dont la proximité avec le mouvement d'avant-garde de Breton est connue. L'influence du surréalisme sur l'écriture de Mansour est évidente dès son premier recueil. Si elle la doit en grande partie à Hugnet, elle la perpétuera et le développera plus encore sous les auspices d'André Breton, avec qui elle prend contact en lui envoyant un exemplaire de son premier recueil accompagné de cette dédicace : « À M. André Breton, ces quelques *cris* en hommage<sup>23</sup> ».

Constitué de nombreux poèmes qui ne dépassent jamais la dizaine de vers et ne contiennent aucun sous-titre, le recueil *Cris* adopte une forme relativement simple. Les poèmes illustrent l'urgence d'écrire d'une jeune poète ; de courts vers adressés à un « tu » qui semble être un amant perdu — sans doute le premier époux de Mansour, mort quelques années plus tôt — et empreints d'une grande douleur qui doit être

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 105-106.

<sup>23</sup> Marie-Laure Missir, *Joyce Mansour, une étrange demoiselle*, Paris, Jean-Michel Place, 2005, p. 4 (L'autrice soulignée).



extériorisée. Il s'agit de son ouvrage le plus personnel, le deuil et la colère de l'autrice habillent les pages : « Attends-moi. / Je sens à peine le temps s'évader / De ma chambre où mes pleurs dorment dans mon lit<sup>24</sup> ». Si la simplicité syntaxique des vers laisse deviner que le français n'est pas la langue première de Mansour, le soin accordé aux choix lexicaux, lui, témoigne de son amour pour cette langue d'adoption. Elle emploie souvent la répétition en début de vers, comme si plusieurs idées lui traversaient l'esprit simultanément et qu'elle devait les écrire sur le mode anaphorique pour ne pas les perdre. À titre d'exemple, une strophe complète voit revenir la figure du singe à chaque début de vers : « Singe qui veut une épouse blanche / Singe qui désire des seins menus / Singe qui aime les lits des femmes / Singe laid singe pauvre singe sans cervelle<sup>25</sup> ». Ce procédé anaphorique, qui témoigne de la diversité des impressions, et par le fait même, d'un réel qui n'est pas unidimensionnel peut être relevé à plusieurs endroits de sa production : « J'aime tes bas qui raffermissent tes jambes. / J'aime ton corset qui soutient ton corps tremblant / [...] / J'aime le goût de ton sang épais<sup>26</sup> ».

*Déchirures*, son second, et dernier recueil écrit en Égypte, a une forme très similaire à *Cris*. Le pays connaît à l'époque une montée de la violence entre des groupes d'origines ethniques et religieuses différentes et cela imprègne explicitement la poésie de Mansour : « [Les] hommes à tête de chat / Mangeaient leurs yeux brouillés / Sans remarquer leurs églises qui brûlaient / Sans sauver leur âme qui fuyaient / Sans saluer leurs dieux qui mouraient / C'était la guerre.<sup>27</sup> » Dans un poème, huit vers sur quatorze d'une même strophe reprennent l'expression « j'en ai assez », la strophe se concluant par : « J'en ai assez de tout / Et mon dégoût est mort d'ennui<sup>28</sup> ». Produit derechef par l'anaphore, l'emphase sur le sentiment d'accablement de la narratrice rend compte du

---

<sup>24</sup> *Cris*, p. 314.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>27</sup> *Déchirures*, p. 337.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 348

« Caractère magique de la défécation / Délivrance par l'écriture<sup>29</sup> », rhétorique qui sera écrite par Mansour des années plus tard. Bien que les difficultés vécues par l'autrice l'abattent, elle choisit d'investir le peu d'énergie à coucher son mal sur papier, ainsi elle s'offre une délivrance. Il y a une urgence d'écrire, un besoin d'extérioriser les traumas vécus et de les crier (encore une fois). Comme c'était le cas avec son précédent recueil, les poèmes de *Déchirures* s'arriment à l'état émotionnel de Mansour face à une situation vécue, ce qui sera moins le cas dans ses publications suivantes, où elle s'éloigne de plus en plus de l'expérience vécue à mesure que l'esthétique surréaliste gagne en importance dans son écriture. Ces deux recueils sont les seuls de l'autrice à ne pas être illustré par un artiste, l'apparence relativement simple des ouvrages permet une pleine immersion dans les textes et ajoute à la dimension personnelle.

À la suite de plusieurs voyages entre Paris et Le Caire, elle s'installe définitivement en France en 1956<sup>30</sup>. Cet exil est motivé par les tensions politiques qui chamboulent l'Égypte depuis le début des années cinquante. Sous le régime politique de Gamal Abdel Nasser s'organise un renversement de la monarchie britannique, ce pour quoi tous les citoyens de descendance anglaise, dont la famille Adès, deviennent victimes de discrimination au point où leur sécurité est compromise<sup>31</sup>. Mansour arrive à Paris à un moment où le mouvement surréaliste semble s'essouffler, en grande partie en raison des problèmes de santé de son fondateur et des départs de plusieurs de ses membres. En 1956, L'Étoile scellée, galerie d'art de Breton, ferme ses portes et la préparation du collectif sous sa direction, *L'Art magique*, n'avance plus<sup>32</sup>. Or, de nouvelles revues voient le jour dans les années cinquante et permettent aux jeunes auteurs d'être publiés par leurs pairs surréalistes et d'ainsi contribuer à l'esprit de collectivité qui anime le surréalisme depuis sa fondation. L'année 1956 est non

---

<sup>29</sup> *Le Grand jamais*, p. 570.

<sup>30</sup> Marie-Francine Mansour, « Le surréalisme à travers Joyce Mansour », *loc. cit.*, p. 30.

<sup>31</sup> Marie-Laure Missir, *Joyce Mansour, une étrange demoiselle*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>32</sup> Marie-Francine Mansour, « Le surréalisme à travers Joyce Mansour », *loc. cit.*, p. 176.

seulement marquée par l'arrivée de Mansour en France, mais aussi par la création du périodique *Le surréalisme, même*<sup>33</sup> : l'autrice reçoit de Breton une invitation à écrire dans le premier numéro. Elle y publie le texte « Perroquet », dans lequel les personnages de Marie et de l'Assassin, qui seront au centre de son récit *Les gisants satisfaits* publié en 1958, font leur première apparition. L'arrivée de Mansour à Paris lui permet de contribuer au nouvel élan du surréalisme en plus de participer à plusieurs expositions multidisciplinaires – par l'écriture de présentation d'œuvres, aide à titrer celles-ci et soutien à l'organisation – qui feront d'elle une grande amie et collaboratrice des peintres surréalistes.

## 1.2. *Jules César* : début d'une longue lignée de collaborations

La passion de Mansour pour les arts visuels l'amène à faire le tour des galeries d'art lors de ses séjours en Europe. En 1955, elle se rend, en compagnie de son amie, l'artiste Leonor Fini, à l'exposition du peintre, sculpteur et graveur Hans Bellmer à la librairie Jean-Jacques Pauvert. Elle remet à l'artiste exposé le manuscrit de son premier texte en prose, *Jules César*, mue par le désir de le voir illustrer ses mots. Bellmer lui envoie une lettre quelques jours plus tard dans laquelle il lui indique vouloir travailler avec elle sur ce livre<sup>34</sup>. Ensemble, ils revisitent le rapport au genre féminin avec une touche d'humour noir. L'œuvre du peintre figurant sur la couverture est à l'image du personnage principal du récit : « mi-animal, mi-humain, androgyne<sup>35</sup> ». Plus précisément, l'illustration représente une créature proche du singe doté de longues mains squelettiques et — comme dissimulé dans l'image — d'un phallus en érection recouvrant presque tout son torse (voir Annexe A). L'autrice et l'artiste visuel sont tous deux réputés pour déconstruire le corps et ses représentations : les deux premiers

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>34</sup> Marie-Laure Missir, *Joyce Mansour, une étrange demoiselle*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>35</sup> Marie-Francine Mansour, « Le surréalisme à travers Joyce Mansour », *loc. cit.*, p. 270.

recueils de poésie de Mansour, *Cris* et *Déchirures*, donnent vie aux cadavres et érotisent les corps atypiques, tandis que les œuvres de Bellmer mettent souvent en scène des corps féminins disproportionnés, sans tête ni jambes. Leur art respectif permet de subvertir les codes normatifs associés aux femmes, comme cela s'impose à la lecture de *Jules César* avec une protagoniste plus vieille et méchante chaque jour qui fait office de Dieu. Pour l'autrice, ce livre marque le début d'une lignée ininterrompue de collaborations artistiques : tous les ouvrages de Mansour à venir seront en effet illustrés par des peintres.

Toujours en 1955, quelques mois après sa rencontre avec Bellmer, Mansour se rend à l'exposition du peintre Pierre Molinier à la galerie l'Étoile scellée. Ils ne se sont encore jamais vus, mais Molinier a eu l'occasion de lire le manuscrit de *Jules César* qui lui a été offert par Breton. Il avait été si emballé par le récit qu'il avait souhaité en faire l'illustration, mais Bellmer avait déjà été choisi par l'écrivaine et les éditions Seghers pour s'en occuper<sup>36</sup>. Cette rencontre, toutefois, est le point de départ d'une correspondance qui durera plusieurs années. Dans une lettre que le peintre lui adresse en 1956, il lui écrit ceci : « Joyce Mansour : être fluide, aérien, éveille la sensation d'une chute "ascendante" que l'on voudrait sans fin. Indéfini si précieux dans l'étrange qu'il fait sourdre un ingénieux désir d'étreinte bien au-delà du coït<sup>37</sup>. » Quelques semaines plus tard, il dessine le portrait de l'autrice<sup>38</sup>. Molinier exagère les traits de Mansour ; ses yeux en amande, son long nez, son grain de beauté juste au-dessus de sa bouche, le tout chapeauté par sa frange carrée. Certaines parties du visage sont dupliquées, placées au-dessous et au-dessus de la tête *principale*. Évoquant une multiplicité de personnages, une exagération et une déformation de la physionomie qui créent un tout déroutant, mais intrigant, le portrait qu'il réalise de la poète est à l'image de son écriture. Malgré la grande amitié qui lie les deux artistes, il faut attendre de

---

<sup>36</sup> Marie-Laure Missir, *Joyce Mansour, une étrange demoiselle, op. cit.*, p. 35.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 41. (Les guillemets sont utilisés par l'auteur.)

<sup>38</sup> *Idem.*

nombreuses années avant qu'ait lieu une première collaboration entre eux. C'est seulement en 1979 que Molinier illustre la couverture d'un texte de l'autrice, celle de *Sens interdits*, publié chez Bernard Letu<sup>39</sup>. Il s'agit d'un long poème de Mansour d'abord écrit en anglais, *No U Turn* étant le titre original. La poète y mêle le thème de la peinture (référant directement à Molinier) et érotisme, ainsi que l'illustrent les quelques vers suivants : « Son sexe pincé / Son pinceau sélectionné<sup>40</sup> »; « Traîne sa queue encre de Chine<sup>41</sup> »; « L'homme qui s'est fait femme dans le charnier de son œuvre<sup>42</sup> »; « Le délire de Pierre Molinier / Vit.<sup>43</sup> » Avec le dernier vers, l'autrice joue avec les significations possibles du mot isolé « vit »; on peut y comprendre que le délire de Pierre Molinier est toujours vivant, mais aussi qu'elle souhaite mettre l'emphase sur le sexe masculin de l'homme.

En 1963, à la Promenade de Vénus, célèbre café très fréquenté par les surréalistes, Mansour fait la connaissance du peintre Pierre Alechinsky, qui occupera une place importante dans son univers créatif<sup>44</sup>. L'artiste est en effet l'illustrateur de quatre livres de l'autrice parus entre 1966 et 1981 : *Carré blanc*, *Le bleu des fonds*, *Astres et désastres* et *Le Grand jamais*. À la demande de Mansour, Alechinsky crée la couverture et cinq illustrations pour le recueil *Carré blanc* (voir Annexe B). Dans une lettre adressée à l'autrice, il explique ses dessins comme suit :

L'illustration, une suite de 5 eaux-fortes :  
 — un labyrinthe, celui dans lequel joue la petite fille.  
 — une dame et un anneau.  
 — s'approche du labyrinthe.  
 — le labyrinthe et son garde, l'arme.

---

<sup>39</sup> Il n'est malheureusement plus possible de trouver d'exemplaire de cette publication, ni même d'image de ce dernier.

<sup>40</sup> *Sens interdit*, p. 562.

<sup>41</sup> *Idem*.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 563.

<sup>43</sup> *Idem*.

<sup>44</sup> Marie-Francine Mansour, « Le surréalisme à travers Joyce Mansour », *loc. cit.*, p. 477.

— destruction du labyrinthe, la mort...<sup>45</sup>

Pour une édition spéciale de livre-objet<sup>46</sup>, s'ajoutent à ces cinq eaux-fortes<sup>47</sup> « Labyrinthe et reine » et « crapaud et Labyrinthe », deux œuvres produites en collaboration avec l'artiste Alberto Gironella et tirées à seulement 24 exemplaires. Les livres-objets comportent également un poème inédit de Mansour qui ne se retrouve pas dans l'édition régulière. Sur les livres imprimés se trouve une illustration d'Alechinsky qui représente l'écrivaine de manière abstraite. Des copies des deux éditions sont exposées à la librairie La Balance à Paris entre octobre 1956 et février 1966<sup>48</sup>. L'année suivante, les poèmes du recueil inspirent une toile à Alechinsky, qu'il nomme « Le carré des agoraphobes »<sup>49</sup>.

La collaboration artistique entre Mansour et Alechinsky se poursuit en 1967 avec *Le test des titres* (voir Annexe C). Dans cet ouvrage du peintre, celui-ci présente six planches (des gravures en noir et rouge sur fond beige) et plus de soixante titres proposés par des amis artistes et auteurs, qu'il surnomme « Titreurs d'élite ». Mansour, lui ayant déjà soumis des idées de titres dans le passé, accepte de se prêter au jeu à nouveau. Elle propose « Le serpent sans son halo », « Le nu sans la cendre », « Avec sans », « Basculer dans le plein », « Chacottes et caracoles » et « Corps aux rêves volontaires »<sup>50</sup> pour ces œuvres aux multiples interprétations possibles grâce à l'esthétique expérimentale et surréaliste typique du peintre. L'année suivante, Alechinsky crée le visuel d'une pièce de théâtre de Mansour, *Le bleu des fonds*. Encore une fois, le texte voit le jour dans une édition de luxe avant d'apparaître dans l'édition

---

<sup>45</sup> *Idem*. Lettre de Pierre Alechinsky à Joyce Mansour datée du 27 août 1965.

<sup>46</sup> Un livre-objet est une œuvre artistique qui se rattache, d'une manière ou une autre, au livre. L'idée est d'élargir les possibilités de la lecture. Dans le cas de *Carré Blanc*, il s'agit d'une sorte de coffret dans lequel se trouvent des eaux fortes et un recueil de poésie.

<sup>47</sup> L'eau forte est un procédé de gravure. Plusieurs livre-objets de Mansour comportent cinq eaux fortes dans un boîtier (*Carré blanc*, *Le bleu des fonds*, *Les Damnations*, *Ça*).

<sup>48</sup> Marie-Francine Mansour, « Le surréalisme à travers Joyce Mansour », *loc. cit.*, p. 483.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 504.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 498.

régulière vendue en librairie. L'artiste crée une sorte de « [cercueil] qu'on jette à la mer<sup>51</sup> ». Matériellement parlant, il s'agit d'un objet ovale en polyester attaché à un boîtier en liège par une corde qui contient le livre de Mansour et des illustrations du peintre (voir Annexe D). Pour l'édition régulière, Alechinsky offre plus de cinquante dessins tirés d'un tableau récemment peint, *La communication*, ceux-ci occupent le haut de chacune des pages de l'ouvrage<sup>52</sup>. Le titre est une allusion au roman *Le bleu du ciel* de Georges Bataille publié en 1957<sup>53</sup> — auteur dont la prose, qui entremêle érotisme et violence, offre plusieurs similitudes avec celle de Mansour. La pièce est portée sur scène en 1967, grâce à la volonté de l'acteur Yves Gerbault. Elle avait été d'abord refusée au théâtre Ranelagh, pourtant très fréquenté par les surréalistes, avant d'être jouée au café-théâtre l'Absidiole pendant un mois. L'écrivain et éditeur Hubert Nyssen reprend la pièce au théâtre de Plans, à Bruxelles, en 1968. Après deux mois de représentations, Nyssens décide d'imprimer plus de 800 exemplaires du texte, accompagnés d'illustrations inédites d'Alechinsky<sup>54</sup>, aux éditions Soleil Noir.

L'année où *Le bleu des fonds* est joué devant public marque aussi le premier anniversaire de la mort de Breton. Pour rendre hommage à son ami et père du surréalisme, Mansour lui dédie son recueil *Les damnations*. Il paraît chez Visat, maison d'édition fondée par l'artiste Georges Visat avec l'aide de Max Ernst, qui se spécialise dans l'impression de livres d'art, en 1967. Seulement 85 exemplaires sont imprimés<sup>55</sup>. Le livre est accompagné de gravures faites par le peintre chilien Roberto Matta, dont une qui illustre le poème « de trace de pas trace de » et qui servira de couverture à l'ouvrage *Prose & poésie, Œuvre complète* publié en 1991, aux éditions Acte Sud. Matta et Mansour collaborent à nouveau en 1981, cette fois avec Alechinsky, pour la

---

<sup>51</sup> Musée Jenisch (commiss.), *Alechinsky – Divers faits*, Milan, Skira editore, 2000, [catalogue d'exposition], p. 15.

<sup>52</sup> *Idem*.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 524.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 528.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 547.

production de *Le Grand jamais*. Il s'agit d'un second livre-hommage dont le titre s'inspire d'un texte d'Henri Michaux, à qui l'œuvre est dédiée. Le recueil publié chez Maeght comporte des lithographies réalisées par Alechinsky et Matta, amalgames du pinceau du premier et du crayon du second<sup>56</sup>. Certaines illustrations s'étendent sur deux pages, et une découpe rectangulaire est faite au centre du livre de manière qu'une section soit en relief et laisse entrevoir un dessin caché. Les artistes mettent en scène, dans un style enfantin, des personnages aux traits animaliers, par exemple des oreilles de souris et la tête d'un crocodile. Les illustrations rappellent des passages tels que « Lorsque la foule reflue / La moule portant perle / Fait place à un animal sans testicules / Limaçon en armure d'écolier<sup>57</sup> ». Mansour mentionne plusieurs petites bêtes dans ce recueil; crapaud, méduse, rat, pour en nommer quelques-uns. Le livre lui donne également l'occasion d'annoncer qu'elle est atteinte d'un cancer : « le sein la cible du cancer<sup>58</sup> ». Il en sera plus longuement question dans son dernier recueil, *Trous noirs*, sorti en 1986.

En 1970, Mansour publie *Ça* aux éditions Le Soleil Noir. L'ouvrage regroupe sept contes dont trois sont d'abord parus dans la revue *La Brèche*. Pour ce projet, elle collabore avec le peintre italien Enrico Baj qu'elle a rencontré quelques années plutôt à Paris. L'artiste réalise, en plus de la couverture du livre, cinq gravures colorées sur papier pour une édition spéciale tirée à 135 exemplaires. L'esthétique de Baj est différente de celle des artistes avec qui l'autrice a collaboré dans le passé. L'illustration de la couverture consiste en un assemblage de lignes horizontales dans lequel on retrouve une section de lignes verticales et de pointillés qui forment ce qui semble être deux yeux, un nez et une moustache. Sur le premier rabat du livre se trouve une citation du médecin Georg Groddek qui donne des indices sur l'œuvre de Baj et sur le thème qui sera exploré par Mansour dans ces courts récits.

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 553.

<sup>57</sup> *Le Grand jamais*, p. 567

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 568.



[Tout] ce que l'on sait du ÇA n'est juste que très relativement : c'est juste au moment où le ÇA s'exprime par des paroles, par son comportement, par des symboles. L'instant d'après, la vérité s'est envolée en fumée et elle est impossible à rattraper, pas plus dans le ciel que sur la terre, ou entre terre et ciel.

Comme le veut le surréalisme, Mansour accorde une grande attention à l'inconscient et, plus particulièrement, aux pulsions. Baj reprend cette idée de désirs cachés dans l'inconscient en camouflant une sorte de visage dans son illustration destinée à évoquer les récits de l'autrice.

En 1977, toujours aux éditions Soleil Noir, Mansour publie le recueil *Faire signe au machiniste*, qui rend compte de quelques-unes de ses plus étroites collaborations avec le milieu surréaliste. Un grand nombre de poèmes de l'ouvrage ont été publiés dans des recueils antérieurs ou des catalogues d'exposition pour des artistes tels que Wilfredo Lam et Pierre Alechinsky. Certains textes sont adressés à des artistes bien connus, dont Henri Michaux, qui avait l'habitude, à l'instar de Breton, de corriger ses manuscrits<sup>59</sup>, à qui elle dédie « Le Grand jamais », qui devient un recueil à part entière en 1981. D'autres sont offerts à certains de ses anciens collaborateurs, « Pierre Molinier ou celui qui désire », par exemple. L'autrice demande à l'artiste Jorge Camacho d'illustrer son recueil. Leur amitié remonte à plus de 15 ans, comme en témoigne un texte qu'elle a fait paraître dans un catalogue d'exposition de Camacho daté de 1962. Fidèle à ses habitudes, la poète fait paraître 99 exemplaires d'un livre-objet en plus de l'impression des livres classiques chez Le Soleil Noir. Il s'agit cette fois d'un coffret dans lequel se trouvent cinq illustrations de Camacho, d'une surface miroir et du livre lui-même. Sur la couverture cartonnée figure une bête diabolique enroulée dans un parchemin sur lequel peut être lu le nom du recueil (voir Annexe E). L'illustration sur l'édition régulière reprend les traits de la créature, mais le visage de

---

<sup>59</sup> Marie-Francine Desvaux-Mansour, « Le surréalisme à travers Joyce Mansour », *loc. cit.*, p. 401.

cette dernière est multiplié par des espèces de membres qui lui sont ajoutés, créant un agrégat d'êtres monstrueux qui paraissent partager une même enveloppe corporelle.

### 1.3. Publications en revues

En plus de ses propres publications, Mansour signe des textes de créations, des critiques artistiques, des réponses à des enquêtes menées par les surréalistes et des suites poétiques dans de nombreux périodiques d'avant-gardes. Pour donner un certain nombre d'exemples, elle collabore régulièrement au *Bulletin de liaison surréaliste*, à *Surréalisme, même*, à *La Brèche*, à *Bief jonction surréaliste* et, occasionnellement, à *Surréalisme*, à *Opus international*, à *l'Archibas*, à *Front unique* et à *Poésie 86*. La revue est une forme de publication chère aux surréalistes, pour qui la collaboration artistique est très précieuse, puisqu'elle permet aux artistes visuels et auteurs de faire dialoguer leurs œuvres. Mansour publie notamment, dans le second numéro de *Surréalisme*, un texte qui présente le peintre colombien Heriberto Cuadrado Cogollo, et elle choisit une écriture en prose dont le style se marie avec les photographies qui figurent sur la même page. Elle participe au dossier spécial *Dictionnaire secret du surréalisme* du numéro double 19-20 d'*Opus international* de 1970, aux côtés, entre autres, de André Pieyre de Mandiarguez et Alain Jouffroy. Elle signe le poème « Pierre Molinier ou celui qui désire » — intégré plus tard à son recueil *Faire signe au machiniste* — qui est suivi d'une photographie d'une tombe en forme de croix plantée près d'un arbre, sur laquelle on peut lire « *Ci. Git.* Pierre Molinier né le 13 avril 1900 mort vers 1950. Il fut un homme sans moralité, il s'en fit gloire et honneur<sup>60</sup> ». Il s'agit évidemment d'une fausse sépulture créée par l'homme qui témoigne de l'humour noir typique des surréalistes puisque Molinier ne meurt qu'en 1976. En outre, la revue est l'occasion de publier et de mettre à l'épreuve ses premiers jets. Les textes en prose de Mansour parus

---

<sup>60</sup> Joyce Mansour, « Pierre Molinier ou celui qui désire », *Opus International*, n° 19-20, 1970.

initialement dans des périodiques nous laissent apprécier les modifications qu'elle y a apportées en vue de leur publication en livre. Ses poèmes qui sont parus initialement dans des revues, quant à eux, paraissent généralement sans retouche lorsqu'ils sont repris dans ses recueils.

En fondant *Surréalisme, même* en 1956 en collaboration avec les éditions Jean-Jacques Pauvert, Breton invite Mansour à publier dès le premier numéro qui porte le titre « Les détraqués ». Comme nous l'avons déjà dit, elle lui envoie « Le perroquet », un texte ultérieurement retravaillé et publié dans *Les gisants satisfaits* deux ans plus tard. Le texte est accompagné du portrait d'elle fait par Molinier (voir Annexe F) – qu'on a évoqué plus tôt – et d'une œuvre de Walter Svanberg d'inspiration égyptienne représentant une femme qui touche un grand œil d'où sortent des flèches<sup>61</sup>. L'autrice collabore aux cinq numéros de *Surréalisme, même*. Dans le second, elle écrit la suite de poèmes « Pericoloso Sporgersi », où l'énonciatrice se donne des attributs de félin, dont des « dents de fauve<sup>62</sup> ». Le peintre Kumi Sugaï s'en inspire pour créer le dessin « Composition sur le mot chat », qui précède la suite poétique. Dans le troisième, elle signe le texte intitulé « Le Cancer », puis, dans les deux derniers, on y retrouve sous sa plume « Transports en commun » et « Le bleu des fonds ». Ce dernier texte, après quelques modifications, sert d'ouverture à la pièce de théâtre éponyme publiée en 1968.

En 1958, la revue *Bief, jonction surréaliste* voit le jour aux éditions Terrains vagues. Le périodique, qui récupère l'esthétique d'un journal, est édité par Gérard Legrand et publie douze numéros en seulement deux ans avec l'aide de nombreux écrivains, dont André Breton, Alain Joubert et Benjamin Péret. Mansour signe un texte dans tous les numéros à l'exception des sixième, septième et neuvième. Dans les cinq

---

<sup>61</sup> Joyce Mansour, « Le Perroquet », *Surréalisme, même*, Jean-Jacques Pauvert, n° 1, 1956, p. 44-49.

<sup>62</sup> Joyce Mansour, « Pericoloso Sporgersi », *Surréalisme, même*, n° 2, 1957.

premiers, l'écrivaine tient une rubrique dans laquelle elle détourne<sup>63</sup> les clichés présents dans les magazines féminins et les journaux mondains pour en faire des conseils complètement tordus adressés aux femmes, suivant une idée que lui a proposée Breton en 1952<sup>64</sup>. La première chronique qu'elle publie dans *Bief* s'intitule « Prêté, à porter » et présente ainsi les plus récentes tendances de la mode :

Ce qui se porte cet hiver

La graisse :

1) *Sur les cuisses*. Celles-ci font une entrée triomphale ; nodulées, minaudantes, frauduleuses, elles arracheraient le cœur du plus insensible...

2) *Sur le ventre*. Tout homme aspire à épouser sa mère ; il se souvient avec nostalgie de sa bonne chair, de ses bourrelets, de son bedon.

*Vous souhaitez séduire le fils?*

*Ressemblez à la mère.*<sup>65</sup>

Dans la « Rubrique lubrique pour petites bringues » parue dans le second numéro de la revue, elle répond à la question de La Duchesse D. de D. (personne fictive) : « Mon mari me corrige / Sans égard pour mon rang / Ni mon ventre plaisant / (Vous ai-je dit ? J'attends un enfant.) / Que dois-je faire ?<sup>66</sup> ». Elle relate également, dans la section « Crottins et commérages » du même numéro, les plus récentes actions de la bourgeoisie. Toujours dans le même esprit, elle offre le conseil suivant à ses lectrices dans un autre numéro :

Quand l'homme du moment (sportif effréné ou maniaque résolu) brise votre joli ventre bronzé sur sa bouillie matinale, collez prestement un emplâtre sur une jambe de bois nacré et souriez, souriez, soyez mystérieuse : vos dents doivent briller quand les autres filles danseront. Une femme vraiment féminine *crache* sur la tapisserie. Si vous vous laissez la première et que votre ami *aime* les vierges, plantez un rosier. Soyez celle qui sait se faire attendre ; pendez vos jambes à son cou et, toujours

<sup>63</sup> La pratique de détournement de Mansour la rapproche du mouvement l'Internationale situationniste, créée en 1957. En effet, ce sont les cofondateurs, Guy-Ernest Debord et Gil. J. Wolman, qui théorisent le détournement dans le texte « Mode d'emploi du détournement », paru en 1956, dans le huitième numéro de la revue *Les lèvres nues*. Ceci est une preuve – parmi tant d'autres – que Mansour demeure à l'affût des différentes pratiques littéraires de son temps, peu importe leur appartenance.

<sup>64</sup> Marie-Laure Missir, *Joyce Mansour, une étrange demoiselle, op. cit.*, p. 77.

<sup>65</sup> Joyce Mansour, « Prêté, à porter », *Bief, jonction surréaliste*, n° 1, 1958 (L'autrice souligne).

<sup>66</sup> Joyce Mansour, « Rubrique lubrique pour petites bringues », *Bief, jonction surréaliste*, n° 2, 1958.

mignonne, naturelle, simple et gaie, vous verrez quelqu'un d'autre vous aidera.<sup>67</sup>

Puis, dans les numéros 8, 10, 11 et 12, elle retourne à la poésie et publie de courts poèmes empreints de l'érotisme cru qui lui est si typique.

Un an après la fin de *Bief*, Breton fonde *La Brèche*, dont huit numéros paraissent entre 1961 et 1966 : Mansour participe à chacun d'eux. Elle publie « Dolman le magnifique », « Infiniment... sur le gazon » et « Illusion de vol », qui seront repris dans le recueil *Ça*, « ... Lui, dans les ténèbres », « Du doux repos » et « Funéraire comme une attente de vie » qui seront intégrés à *Carré blanc*, « Le désir sans fin », inclus dans *Les damnations*, et « L'heure velue ». Dans le numéro 7, une lithographie de l'artiste québécoise Mimi Parent accompagne les mots de « Funéraire comme une attente de vie ». On peut y voir un bateau, dont les rames sont des jambes de femmes, naviguant sur des vagues de mouchoirs, interprétation de l'artiste de la « misérable eau salie<sup>68</sup> » évoquée par l'autrice dans le poème. Le texte « Dolman le magnifique » est également illustré, cette fois par la peintre belge Marianne Van Hirtum qui propose une œuvre visuelle intégrant plusieurs éléments de celui-ci :

Avant le lever du jour Dolman arrachait ses yeux de leurs orbites et, tels des oiseaux de proie, ils s'élançaient vers l'inconnu. Indiscrets, destructeurs, tout ce qu'ils touchaient malicieusement du bec ou de l'aile leur appartenait pleinement pendant un long moment de paralysie; ainsi Dolman connaissait la douleur aiguë ressentie par le vieil arbre secoué par le vent...<sup>69</sup>

L'image de Van Hirtum montre un être fait d'écorce, de branches et de feuilles d'arbre, dont la tête renversée affiche une moue piteuse et auquel se juxtapose un grand œil isolé dans la partie supérieure (voir Annexe G).

---

<sup>67</sup> Joyce Mansour, *Spirales vagabondes*, *op. cit.*, p.70-71 (L'autrice souligne). En 1968, Mansour retourne à « Rubrique lubrique pour petites bringues » le temps d'un numéro pour la revue *l'Archibras*.

<sup>68</sup> Joyce Mansour, « Funéraire comme une atteinte à vie », *La Brèche*, n° 7, 1964.

<sup>69</sup> Joyce Mansour, « Dolman le magnifique », *La Brèche*, n° 1, 1961.

Depuis leurs tous débuts, les surréalistes sont fervents des enquêtes, qui leur permettent de créer des discussions et de rendre compte de l'importance de la collectivité : le média « revue » est idéal pour partager ce type d'exercice avec le public. Ainsi, dans *Bief*, chaque numéro débute avec une série de questions adressées aux lecteurs et les réponses sont publiées dans le numéro suivant. Nombre de ces questions portent sur les sujets favoris des surréalistes – sexualité, vie conjugale, avenir de l'art – qui s'inscrivent dans leur objectif de changer la société telle qu'on la connaît. Dans l'ouvrage *Spirales vagabondes* – qui regroupe les textes absents de l'anthologie *Œuvre complète, prose et poésie* – on retrouve certaines réponses de Mansour à des enquêtes qui portent sur l'art magique, les œuvres d'art et l'effeuillage. Ces questionnaires posent parfois Mansour en essayiste dont le sujet de prédilection serait la nature de l'art. Aux questions de l'enquête portant sur le rapport entre art et magie, elle répond que la distinction entre « la fiction de la magie et la magie de la fiction est, pour [elle], un sophisme. L'art et la magie ne sont que deux termes artificiellement différenciés, désignant un même moyen de communication avec l'incommunicable<sup>70</sup>. » Cette perception va de pair avec l'ouvrage sur le même thème d'André Breton, *L'Art magique*, qui sera publié en 1957. Il y écrit qu'il existe un art magique qui « réengendre [...] la magie qui l'a engendré<sup>71</sup> ».

#### 1.4. Participation aux activités surréalistes

En plus de ses nombreuses collaborations littéraires, Mansour est à l'origine de certains événements organisés dans le giron du mouvement surréaliste. C'est dans son appartement que se déroule la mythique soirée en l'honneur du 145<sup>e</sup> anniversaire de la mort du marquis de Sade, le 2 décembre 1959<sup>72</sup>. La fête sert de prévernissage à la

<sup>70</sup> Joyce Mansour, *Spirales vagabondes*, *op. cit.*, p. 251.

<sup>71</sup> Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1996, p. 63.

<sup>72</sup> Marie-Francine Mansour, « Le surréalisme à travers Joyce Mansour », *loc. cit.*, p. 237.

huitième édition de l'exposition internationale surréaliste, sous le thème E.R.O.S, qui se déroule sur près de trois mois à la galerie Daniel Cordier, à Paris. Dans le catalogue de l'exposition se trouve un poème de l'autrice intitulé « Croissant de brume<sup>73</sup> ». Pour l'occasion, en amont de l'événement André Breton, Jean-Jacques Lebel et Joyce Mansour se rendent à l'atelier du couple d'artistes québécois formé de l'artiste plasticien Jean Benoît et de la peintre Mimi Parent, fraîchement arrivés à Paris. Sous le charme des œuvres uniques de Benoît, le trio lui demande de concevoir un costume qui saura rendre hommage à Sade pour la soirée qui se déroulera chez la poète<sup>74</sup>. C'est dans un couloir vide de l'appartement des Mansour que Benoît offre la performance *L'Exécution du testament du marquis de Sade*. Non seulement présente-t-il plusieurs costumes, mais il va jusqu'à se faire marquer au fer les lettres S-A-D-E sur le torse en hurlant le nom du marquis. Matta, qui assiste à la performance, décide de se soumettre à la même expérience. Une photographie dans *Joyce Mansour, Une étrange demoiselle* les montre dans la salle de bain de l'autrice quelques instants après la performance : Benoît retire son maquillage et rafraichit sa brûlure dans la baignoire pendant que Matta se tient à ses côtés<sup>75</sup>.

Le catalogue de l'exposition se termine avec le texte « Dernière heure » rédigé par Breton. L'auteur y louange la performance de Benoît et le geste de Matta avant de clore par un message aux contestataires qui s'acharnent contre le surréalisme.

À la confusion des détracteurs du mouvement, nous nous flattons, par cette mise au point, de témoigner de l'idée que nous nous faisons de la vérité, dont l'authenticité manifeste nous est la meilleure garante et de la justice, qui ne saurait s'accommoder de rigueur sans appel.<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> *Idem.*

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>75</sup> Marie-Laure Missir, *Joyce Mansour, une étrange demoiselle, op. cit.*, p. 90.

<sup>76</sup> Photographie d'archive de « Exposition internationale du Surréalisme 1959-1960. Boîte alerte - missives lascives », sur le site [andrebretton.fr](http://andrebretton.fr).

Ces déclarations n'arrêtent toutefois pas la critique, peut-être même l'alimentent-elles puisque plusieurs grands journaux publient des critiques négatives sur l'exposition, mais aussi sur le prévernissage. L'une d'elles en particulier, écrite par Jean-François Chabrun le 23 décembre 1959 dans *L'Express*, attise les foudres au sein du mouvement surréaliste :

Au cours du prévernissage intime chez une riche, et dit-on talentueuse poétesse égyptienne, quelques invités privilégiés (contrôle des identités à l'entrée, comme un guichet de la poste restante ou dans un commissariat de police) avaient été conviés à la brève exhibition d'un mâle pudiquement dénudé, mais orné d'énormes attributs transparents et qui maniait les tisons ardents avec une volupté farouchement feinte. Puis l'assistance avait écouté, dans un silence religieux, un grand diable vêtu comme un guerrier targui de l'âge atomique (uniforme exposé à la galerie Cordier) lire le testament du *divin* Marquis de Sade<sup>77</sup>.

Le groupe répond par le texte collectif « Des biscuits pour la route », publié dans *Bief*. Ils clarifient d'abord les faits en mentionnant que l'évènement qui s'est déroulé chez Joyce Mansour comptait plus de deux-cents personnes qui n'ont pas eu à présenter de cartons d'invitation, soulignant également que Chabrun n'y avait pas assisté. Les surréalistes invitent ce dernier à « joindre ses services<sup>78</sup> » à ses nombreux confrères, journalistes et détracteurs du mouvement, une offre qu'ils appuient d'extraits de textes journalistiques négatifs à leurs égards publiés entre les années 1930 et 1950, qu'ils catégorisent sous six thèmes : « La lumpenkritik », « Trop cher, trop de jeunes gens », « La foire surréaliste », « Des bourgeois et des snobs », « Pauvre France! » et « Un mort pas comme les autres ». Non sans provocation, ils concluent en déclarant qu'« [à] cette date [ils se] sent[ent] comblés<sup>79</sup> », et signent : « Le mouvement surréaliste ».

Bien que le prévernissage n'ait pas reçu un accueil critique des plus favorables – comme on vient de le voir avec l'extrait cité plus haut –, l'évènement marque le début

<sup>77</sup> Le texte est repris tel quel dans *Bief, jonction surréaliste*, n<sup>os</sup> 10-11, 1960. (L'auteur souligne.)

<sup>78</sup> Le mouvement surréaliste, « Des biscuits pour la route », *Bief, jonction surréaliste*, n<sup>os</sup> 10-11, 1960.

<sup>79</sup> *Idem*.



d'une grande amitié entre Mansour, Jean Benoît et Mimi Parent. Benoît et Mansour se retrouvent en 1959, au moment où l'écrivaine termine *Rapaces*, composé entre autres de poèmes de *Cris* et *Déchirures*, dont les exemplaires imprimés ont tous été vendus. Elle lui demande alors de faire la couverture du recueil qui sera publié chez Seghers l'année suivante<sup>80</sup>. Benoît dessine à cet effet une silhouette féminine parée de longues plumes de la tête à la taille, le visage et les plumes composant un amalgame indivisible à l'œil. Puis, quelques années plus tard, en 1965, Mansour collabore à la mise en place de l'exposition *L'arc en dérouté* de Mimi Parent<sup>81</sup>.

L'autrice manifeste son engagement à l'endroit du mouvement surréaliste en apposant sa signature dans des tracts conçus par une fraction des membres. Le premier tract qu'elle endosse est « Coup de semonce », rédigé en mars 1957, qui dénonce l'institution religieuse chrétienne en l'identifiant comme principale ennemie de la pensée libre<sup>82</sup>. Une quinzaine de surréalistes accusent « [les] durcissements des positions culturelles de l'Église catholique, durcissements dont seuls quelques naïfs peuvent s'étonner<sup>83</sup> » de restreindre la liberté artistique. La participation de Mansour à cette revendication d'une dissolution de l'Église correspond tout à fait aux positions qui se dégagent de ses écrits esthétiques. En effet, nombreux sont les textes où elle se moque de la religion, non seulement du judaïsme qui a marqué son enfance, mais aussi de l'islam oppressif qu'elle avait connu au Caire, et du catholicisme, toujours important en France. Son recueil *Déchirures*, par exemple, débute avec une suite de poèmes qui se moquent de Dieu et de la crucifixion de Jésus : « Il y a un dieu dans l'église / Qui chante et qui s'ennuie<sup>84</sup> »; « Deux larrons crucifiés sur des côtelettes d'agneau /

---

<sup>80</sup> Marie-Laure Missir, *Joyce Mansour, une étrange demoiselle*, op. cit., p. 98.

<sup>81</sup> Marie-Francine Mansour, « Le surréalisme à travers Joyce Mansour », loc. cit., p. 250.

<sup>82</sup> Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du surréalisme*, op. cit., p. 305.

<sup>83</sup> « Coup de semonce », tract signé par Bédouin, Benayoun, Breton, Brunius, Mansour, Meret Oppenheim, Péret, et d'autres, relatif à Mathieu, Hantaï et Lupasco, paru en 1957 à Paris. 40 exemplaires signés à la main.

<sup>84</sup> *Déchirures*, p. 331.

Narguant le troisième qui, mission accomplie, / Mange sa croix de viande<sup>85</sup> ». L'omission de la majuscule traditionnelle pour les termes « dieu » et « église » envoie un message clair : elle refuse d'accorder une importance particulière à l'institution religieuse et de se conformer à ses conventions. Elle signe plusieurs autres tracts, manifestes et lettres ouvertes à visée politique. Par exemple, la « Lettre ouverte adressée à Messieurs Duhamel, Mauriac, Maurois, Paulhan, de l'Académie française et quelques autres » en 1963 qui dénonce ces derniers d'être en faveur de l'appel de libération du peintre Siqueiros, accusé d'avoir assassiné Léon Trotski<sup>86</sup>. Ces signatures témoignent que l'esprit revendicateur de Mansour ne se limite pas à son esthétique, mais qu'il joue aussi un rôle de première importance dans sa posture d'autrice surréaliste.

### 1.5. La Femme Orientale du récit<sup>87</sup>

Malgré le grand respect que le milieu artistique surréaliste accorde à la poète — comme le prouvent de nombreuses correspondances avec André Pieyre de Mandiargues, Pierre Alechinsky et Roberto Matta, entre autres, retrouvées par ses fils après sa mort en 1986<sup>88</sup> —, son œuvre connaît un rayonnement plus limité que celle de ses confrères. Plusieurs facteurs expliquent cette restriction : elle rejoint le mouvement surréaliste au moment où il commence à décliner, elle est une jeune femme et elle est issue d'une minorité ethnique. Dans les premières pages de l'ouvrage *Surrealism and Women*, la chercheuse Gwen Raaberg explique que la majorité des femmes artistes

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 332.

<sup>86</sup> « Lettre ouverte adressée à Messieurs Duhamel, Mauriac, Maurois, Paulhan, de l'Académie Française et quelques autres », tract du 15 avril 1963, rédigé par Gérard Legrand à destination des académiciens.

<sup>87</sup> Ce sous-titre, tiré de *Les damnations*, rappelle les propos écrits par Marcel Béalu dans *Le Nouvel Observateur* concernant Mansour : « la petite sorcière aux yeux de bruyères paresseuses, venue d'Égypte, sans doute en palanquin, pour séduire les grands surréalistes ». Malgré son grand talent, l'autrice est toujours ramenée à une figure exotique. (L'extrait se trouve dans Marie-Laure Missir, *Joyce Mansour, une étrange demoiselle, op. cit.*)

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 180.

dans le mouvement étaient plus jeunes que les hommes et que leurs œuvres les plus matures voient le jour seulement après la Seconde Guerre mondiale, au moment où la notoriété du mouvement s'effrite<sup>89</sup>. Souvent, en raison de la différence d'âge, une relation mentor-apprentie s'installe entre les écrivains et les écrivaines. C'est le cas pour Mansour qui est la cadette de Breton de trente ans. Le père du surréalisme lit tous les manuscrits de l'autrice jusqu'à sa mort, corrige la grammaire et la syntaxe, expose son point de vue et l'invite à participer à des numéros de différentes revues. Henri Michaux prendra la relève de cette fonction après la mort de Breton, en 1966.

Le couple est une autre forme de relation fréquente chez les membres féminins et masculins du mouvement surréaliste : André Breton a épousé successivement Simone Breton, Jacqueline Lamba et Éliisa Breton (toutes trois artistes), Salvador Dalí était marié à Gala — qui fût auparavant l'amante de Paul Éluard et de Max Ernst —, Roland Penrose était l'époux de Valentine Penrose, Picasso avait pour amante Dora Maar, et ce ne sont là que les liaisons les plus emblématiques. Dans l'opinion artistique, la qualité des œuvres de ces femmes est constamment minorée par rapport à celle de leur conjoint, mais il s'agit pour elles d'une des meilleures manières de s'intégrer au mouvement<sup>90</sup>, même celles qui ne sont pas en couple avec un surréaliste étant présentées à titre d'amies d'un membre masculin. C'est le cas de Claude Cahun et de Mansour, dont les liens d'amitié avec André Breton priment très souvent sur leur travail artistique. Dans la rubrique « Les potins de la commère » publiée dans *Le Journal du Dimanche* en 1965, la journaliste Carmen Tessier rapporte une conversation qu'elle a eue avec Jacques Chazot au café la Promenade de Vénus. Lors d'une discussion enflammée à une table voisine portant sur le fait qu'une rue allait changer de nom, une femme demande « Mais pourquoi ne donne-t-on pas des noms aux égouts ? » La journaliste demande alors à son ami qui elle est, il lui répond : « C'est Joyce Mansour,

---

<sup>89</sup> Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli et Gwen Raaberg (dir.), *Surrealism and Women*, op. cit., p. 98.

<sup>90</sup> Marie-Jo Bonnet. *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, O. Jacob, 2006, p. 51.

une poétesse surréaliste, grande amie d'André Breton. Elle a déjà publié plusieurs livres, dont un récit intitulé *Jules César* à côté duquel *Histoire d'O* [...] n'est qu'eau de rose<sup>91</sup>... ». Cette discussion anodine prouve encore que le saut d'acceptation des autrices passe par les affiliations avec les auteurs, dans le cas présent par l'amitié avec Breton et la comparaison avec Jean Paulhan. On retrouve encore cette tendance en 2014 lorsque l'historienne d'art Marie-Francine Desvaux-Mansour, belle-fille de Mansour, choisit d'intituler son ouvrage consacré à celle-ci *Une vie surréaliste : Joyce Mansour, complice d'André Breton*. Il faut croire que cette tendance a la vie dure, même si l'on sait qu'elle peut être attribuable au désir d'attirer l'attention d'un plus large lectorat.

Dans sa thèse « French and Francophone Women Surrealist Writers : Joyce Mansour, Valentine Penrose and Gisèle Prassinos », Maitland Sierra Dunwoody explique que les artistes féminines avant-gardistes rencontrent un obstacle majeur : s'il est essentiel pour elles de diffuser leurs œuvres, quand elles y parviennent, les critiques réduisent leur art à leur genre<sup>92</sup>. Dans *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, Marie-Jo Bonnet affirme, pour sa part, que lorsqu'une autrice se prononce ou se concentre sur la représentation des femmes dans ses œuvres, on la perçoit davantage comme féministe que comme une autrice<sup>93</sup>. Là se trouve, d'ailleurs, le caractère problématique que tend à prendre l'admiration obsessionnelle des surréalistes masculins pour la femme : la plupart d'entre eux sont incapables de s'intéresser à leur art sans les renvoyer à leur sexe. Par exemple, en 1976, suivant sa lecture de la pièce de théâtre *Le bleu des fonds*, Guy Dumour signe une critique positive dans le journal *Le Nouvel Observateur*, mais il y écrit que « seule une femme, et une femme profondément poète<sup>94</sup> » peut s'exprimer de cette façon. Il est vrai qu'il s'agit d'un des seuls mouvements artistiques de l'époque qui donne aux femmes une visibilité; elles sont

---

<sup>91</sup> Joyce Mansour, *Spirales vagabondes*, *op. cit.*, p. 293.

<sup>92</sup> Maitland Sierra Dunwoody, « Les auteures surréalistes », *loc. cit.*, p. 2.

<sup>93</sup> Marie-Jo Bonnet, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>94</sup> Marie-Francine Mansour, « Le surréalisme à travers Joyce Mansour », *loc. cit.*, p. 525.

présentes dans les revues, les catalogues d'expositions, les collectifs, les enquêtes et les critiques. Cela dit, elles se voient contraintes à ce cercle restreint qu'est le mouvement, alors que leurs collègues masculins ont une chance de réussir à l'extérieur de celui-ci<sup>95</sup>, et bien que plusieurs ouvrages sur la peinture des femmes surréalistes aient été publiés depuis la fin du mouvement<sup>96</sup>, peu de publications se sont intéressées aux autrices littéraires.

Bref, quand Mansour met en scène des personnages féminins aux corps atypiques qui ont des relations intimes de nature marginale et qui déjouent les codes normatifs de leur genre, l'attention des lecteurs, comme le relèvent les critiques, se concentre sur la femme et à peine sur l'écriture. L'énonciation à la première personne de ses recueils n'aide pas sa cause, jumelée à l'érotisme et la violence de son esthétique, elle contribue de ce fait au mythe de la « femme fatale<sup>97</sup> ». L'autrice manipule le mythe tout en subversion et avec un objectif de réappropriation, mais il semble qu'une longue attente sera nécessaire avant qu'une diversité d'essais sur son œuvre témoigne en ce sens. La poète n'a jamais pu se débarrasser de l'étiquette de « femme exotique » qui lui a été accolée dès la publication de son premier recueil. Ses origines égyptiennes lui ont valu d'être décrite comme une femme mystérieuse coiffée de longs cheveux noirs, divinité venue du désert. Dans un article paru dans *Carrefour* en 1959, Pierre Berger n'a que de bons mots pour l'écriture de l'autrice, mais ne peut s'empêcher de reléguer la question de son talent derrière celles de son pays natal et de son genre :

Un jour, la poétesse égyptienne écrira peut-être des contes de fées. Elle est née dans les Mille et une nuits maudites. Les Cendrillons refuseront l'amour des princes charmants et imbéciles. Mais le premier pirate venu fera l'affaire [...] Je crois bien que Joyce Mansour est l'une de ces fillettes

---

<sup>95</sup> Marie-Jo Bonnet. *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, op. cit., p. 9.

<sup>96</sup> On peut penser à Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, New York, New York Graphic Society Book, 1985, par exemple.

<sup>97</sup> Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Bernard Grasset, 1993.

que le désespoir traque, ayant pris pour masque celui de l'amour, de la mort et de la révolte<sup>98</sup>.

Les propos de Berger laissent paraître un certain paternalisme, qui réduit une femme adulte à une posture de fillette. Mansour est fréquemment étiquetée comme une enfant en révolte, plutôt que comme une femme aux revendications matures et profondes. L'auteur Marcel Béalu illustre bien l'exotisme infantilisant dans lequel est enfermé Mansour lorsqu'il écrit dans une critique littéraire la concernant : « la petite sorcière aux yeux de bruyères paresseuses, venue d'Égypte, sans doute en palanquin, pour séduire les grands surréalistes<sup>99</sup> ». De manière semblable, le peu de lignes accordées à Joyce Mansour dans le *Dictionnaire du surréalisme* de Jean-Paul Clébert, des années plus tard, se concentre sur son origine — on y lit qu'elle chante « le continent érotique par excellence, l'Afrique<sup>100</sup> ».

Les écrivains nés à l'extérieur du continent européen sont une réelle fascination pour les surréalistes. Tel qu'on peut l'observer dans les deux extraits cités précédemment, une confusion s'installe à savoir si les écrivains et critiques près du mouvement sont intéressés par la prose de Mansour ou par sa différence. Ces allusions enferment l'autrice – et bien d'autres auteurs immigrants – dans un personnage stéréotypé qu'elle déborde largement : déjà, elle a passé la majorité de sa vie en France et parle deux langues européennes. Pourtant, dès l'arrivée croissante d'artistes étrangers à Paris au 20<sup>e</sup> siècle, les mouvements d'avant-gardes comme le surréalisme se sont positionnés en faveur de l'amélioration des conditions des minorités ethniques et des femmes<sup>101</sup>. L'introduction de l'anthologie *Black, Brown & Beige, Surrealist Writings from Africa and the Diaspora* publiée en 2009, confirme que plus d'une cinquantaine d'artistes d'origine ou de descendance africaine ont participé aux

---

<sup>98</sup> Article de presse du 25 février 1959 rédigé par Pierre Berger dans *Carrefour*, à propos de Joyce Mansour.

<sup>99</sup> Marie-Laure Missir, *Joyce Mansour, une étrange demoiselle*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>100</sup> Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du surréalisme*, *op. cit.*, p. 358.

<sup>101</sup> Marie-Jo Bonnet, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, *op. cit.*, p. 49.

différentes éditions de l'exposition internationale surréaliste<sup>102</sup>. Cependant, ces derniers sont rarement inclus dans les anthologies surréalistes et dans les essais qui traitent du mouvement, pas plus qu'ils sont repérables dans les photographies du groupe rendues publiques. Au fond, une question reste en suspens : les surréalistes ont-ils réellement été des alliés dans la bataille pour l'égalité ? Peu importe la réponse, on ne peut que constater que Mansour, à l'instar d'innombrables auteurs racisés, ont vu leur destin dépendre de leur identité ethnique : s'ils ont été considérés des génies par le mouvement surréaliste à l'époque, ils n'ont que rarement connu la postérité au sein du champ littéraire et leur travail reste trop peu reconnu, tant par les critiques que les publics d'aujourd'hui. C'est pour cette raison que ce travail se penchera sur l'œuvre de Mansour, pour lui donner une visibilité longuement méritée. Bien que le travail ait déjà été entamé par certains chercheurs et essayistes – Annlaug Bjornos, Stéphanie Caron, Marie-Claire Barnet, Marie-Francine Mansour, J. H. Matthews – il reste encore du chemin à faire pour que la valeur de l'œuvre de Mansour soit reconnue dans le milieu littéraire. En se consacrant à l'étude de l'érotisme, thème privilégié de l'autrice, il sera possible de mettre à l'avant-plan l'intensité qui caractérise son écriture et la revendication qui en émane.

---

<sup>102</sup> Franklin Rosemont, Robin D.G. Kelley, *Black, Brown, & Beige: Surrealist Writings from Africa and the Diaspora*, University of Texas Press, 2009, p. 2.

## CHAPITRE II

### LA VIOLENCE ÉROTIQUE

*La seule chose qui provoque des poussées de fièvre ou des bouffées de chaleur, ou un mouvement quelconque, c'est le scandale sexuel*<sup>103</sup>.

Joyce Mansour, 1960.

Pour bien comprendre la singularité de l'érotisme dans l'œuvre de Joyce Mansour, il convient de s'intéresser d'abord au sujet du côté des surréalistes de manière à faire ressortir les inspirations, mais également les différences. Dès les années 1920, le mouvement accorde une grande importance aux relations intimes et sexuelles : ses membres ne cessent de faire la promotion des textes du Marquis de Sade, ils mènent des enquêtes sur l'érotisme et ils vont même jusqu'à organiser une de leur exposition internationale sous le thème « E.R.O.S ». En plus du Divin Marquis, le mouvement s'appuie sur les écrits du psychanalyste Sigmund Freud et du philosophe Charles Fourier pour consolider leur représentation de la sexualité et de l'amour<sup>104</sup>. Selon ce dernier :

[Le] système légal des amours en civilisation n'est autre chose qu'une absurdité comique par laquelle on proscriit d'une part le germe noble ou pur sentiment ; d'autre part, on assure indirectement le triomphe du germe ignoble ou amour matériel ; en travestissant ainsi les 2 éléments de l'amour on ne peut en former que des composés de la plus insigne fausseté. Aussi le système composé se réduit-il parmi nous aux 2 genres les plus abjects à

---

<sup>103</sup> J-B. Brunius, Octavio Paz, Robert Benayoun, Nora Mitrani et Joyce Mansour, « In Defense of Surrealism », BBC, 19 février 1960 [Propos repris dans *Biefjonction surréaliste*, n° 12, 1960].

<sup>104</sup> Anna Lo Giudice, *L'amour surréaliste*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 25.



savoir : l'amour égoïste ou exclusif et la polygamie furtive dite cocuage ou adultère<sup>105</sup>.

C'est dans le même ordre d'idée que Breton et ses confrères affirment en 1929 que l'époque dans laquelle ils vivent ne connaît que des amours de pacotille et que « l'amour admirable<sup>106</sup> » n'est plus maintenant qu'une curiosité. L'institution matrimoniale est en cause dans cette disparition, comme le dit Breton : « tous les moyens doivent être bons pour ruiner les idées de famille<sup>107</sup>. » Il faut donc revenir à cet amour véritable, ce pur et noble sentiment. Pour eux, il s'agit du seul moyen de triompher de la « vie sordide<sup>108</sup> ». L'amour devient alors l'un des thèmes les plus importants abordés dans leurs œuvres littéraires, si l'érotisme l'est également, il ne sera toutefois jamais dissocié du premier. Pour Breton, « [L'homme] n'a jamais peuplé son lit que des yeux ardents de l'amour<sup>109</sup>. » L'auteur va même jusqu'à associer Sade, représentant par excellence d'une sexualité crue et libertine, à l'amour qu'il porte pour son amante : « Pour me permettre de t'aimer / Comme le premier homme aima la première femme / En toute liberté / Cette liberté / Pour laquelle le feu même s'est fait homme / Pour laquelle le marquis de Sade défia des siècles de ses grands arbres abstraits<sup>110</sup> ». Cet urgent désir de voir renaître l'amour inspire les surréalistes à conduire l'enquête intitulée « De l'amour à son objet », parue dans le douzième numéro de la revue *La Révolution surréaliste*, en 1929. La plupart des échos reçus sont en parfaite harmonie avec la conception de l'amour des surréalistes, toutefois certains la remettent en doute se positionnant plutôt du côté rationnel, de celui qui voit les failles dans l'amour.

---

<sup>105</sup> Charles Fourier, *Faussetés des amours civilisés*, en ligne, Université du Québec à Chicoutimi, coll. « Les classiques des sciences sociales », 2003 [1853-1856], p. 16.

<sup>106</sup> « De l'amour à son objet. Une enquête surréaliste », *La Révolution surréaliste*, n° 12, décembre 1929, p. 66.

<sup>107</sup> André Breton, « Second manifeste du surréalisme », *Œuvres complètes, vol. 1*, Paris, Gallimard, 1988 [1929], p. 785.

<sup>108</sup> « De l'amour à son objet. Une enquête surréaliste », *loc. cit.*, p. 66.

<sup>109</sup> André Breton, « L'immaculée conception », *Œuvres complètes, vol. 1, op. cit.*, p. 841.

<sup>110</sup> « L'air de l'eau », *ibid.*, p. 399.

C'est le cas de Valentine Penrose qui est, comme Mansour, une autrice associée au mouvement surréaliste. Elle déclare très clairement qu'elle n'a aucun espoir en la victoire de l'amour sur la vie sordide puisqu'elle fait « la constatation d'une irrémédiable infirmité [...] avoir toujours à distinguer entre le sujet moi, et l'objet toi, et en amour plus spécialement<sup>111</sup>. » L'autrice met en lumière un élément important qui joue dans la perception des relations intimes, et qui, pour cette raison, n'est pas la même entre les hommes et les femmes : ces dernières sont vues comme des muses, des vierges, des mères, objets de l'obsession amoureuse. De plus, elles vivent toujours dans l'ère où leurs droits sont moindres que ceux des hommes, ce qui les oblige à dépendre de leur conjoint pour de nombreux aspects de leur vie. Il est difficile de tracer la séparation entre le « moi » et le « toi » dans une relation amoureuse, puisque la société renvoie constamment la femme à cette posture réductrice de l'amante, comme si elle ne pouvait être pensée comme une personne à part entière, elle n'est que l'ombre d'un homme. Ainsi, les autrices surréalistes sont moins enclines que les hommes à faire l'éloge de l'amour dans leurs œuvres. Lorsqu'elles abordent l'érotisme, elles le font de manière subversive afin de libérer la femme pour qu'elle puisse explorer ses désirs d'une manière dont il ne lui a pas encore été permis de réaliser et d'imaginer.

Au récit *L'Amour fou* de Breton, Mansour répond une vingtaine d'années plus tard avec « la folie de l'amour<sup>112</sup> ». L'autrice, à l'opposé de ce dernier et ses confrères, ne souhaite pas voir l'amour l'emporter sur le sordide, elle fait de ses deux entités une seule et même chose. Katharine Gingrass note dans son article « The Voice in the Bottle: The Love Poetry of Joyce Mansour and Robert Desnos » que l'autrice n'aspire pas à l'union émotionnelle, mais plutôt à la libération par l'union physique<sup>113</sup>. Elle

---

<sup>111</sup> « De l'amour a son objet. Une enquête surréaliste », *loc. cit.*, p. 67.

<sup>112</sup> Marie-Claire Barnet, *La femme cent sexes ou les genres communicants : Deharme, Mansour, Prassinis*, Oxford, Peter Lang, 1998, p. 243.

<sup>113</sup> Katharine Gingrass, « The Voice in the Bottle: The Love Poetry of Joyce Mansour and Robert Desnos », *Paroles gelées*, vol. 1, n° 8, 1990, p. 14.

insiste alors sur la frustration causée par l'attachement, les pulsions et la volonté de transgression. Comme mentionné au chapitre précédent, son premier recueil de poésie, *Cris*, est sans aucun doute sa création la plus personnelle. Dans celui-ci, Mansour fait pressentir sa conception de l'intimité avec des vers comme « Laisse-moi t'aimer. / J'aime le goût de ton sang épais / Je le garde longtemps dans ma bouche sans dents. / Son ardeur me brûle la gorge<sup>114</sup>. » L'autrice a très souvent recours, comme on peut le voir ici, à la figure de l'ingestion dans son œuvre. Elle explore le phénomène nommé plutôt par Penrose, à savoir la perte de soi dans l'autre, mais de manière subversive en inversant la relation de domination. Ici, la femme ne se perd pas dans l'image que l'amant lui renvoie d'elle, ne se laisse pas aliénée dans sa relation amoureuse ; elle s'empare d'une partie de l'être aimé, l'ingère pour mieux assurer sa dominance. Quelques vers plus loin, elle écrit : « Laisse-moi lécher tes yeux fermés / Laisse-moi les percer avec ma langue pointue / Et remplir leur creux de ma salive triomphante. Laisse-moi t'aveugler<sup>115</sup>. » Avec ces mots, elle expose son désir de s'élever au-dessus de son corps de femme – objet du voyeurisme de l'homme –, elle perce les yeux de son amant pour l'obliger à faire enfin plus que la regarder, à la reconnaître dans son entièreté, en le mettant face à son aveuglement causé par les préjugés masculins. Avec cette revendication d'un regard autre, on peut dire que Mansour adopte le *female gaze*<sup>116</sup>, comme on le dirait aujourd'hui. La femme n'est pas l'objet de l'œuvre et du désir sexuel, elle en est le sujet et le lecteur ne peut que ressentir l'intensité de ses sentiments. Finalement, cette prise de pouvoir triomphante suscite la représentation du plaisir sexuel chez la narratrice, car il permet à cette dernière de se libérer du stéréotype qui l'enferme dans la douceur et la domination et de retrouver son agentivité.

---

<sup>114</sup> *Cris*, p. 285.

<sup>115</sup> *Idem*.

<sup>116</sup> Concept développé par Iris Brey dans l'ouvrage *Le Regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, Points, 2021 [2020] en réponse au *male gaze* de Laura Mulvey. Ici Mansour, comme le ferait un réalisateur pour un film qui s'inscrit dans le *female gaze*, dirige le regard de son lecteur-spectateur sur les gestes et le ressenti de la femme pendant un acte sexuel et non pas seulement sur sa bouche comme objet érotique.

## 2.1. La mort dans le ventre

Dans l'œuvre mansourienne, « la douce caresse innocente peut se transformer en une étreinte mortelle<sup>117</sup> » à tout moment. L'érotisme pensé par Mansour est indissociable de la volonté de destruction et de damnation<sup>118</sup>. Dans sa thèse portant sur l'œuvre poétique de l'autrice, Annlaug Bjornos met de l'avant deux thèmes récurrents : l'angoisse et l'extase. La chercheuse explique qu'il y a un « rappel constant de l'anéantissement inévitable [...] les plus frappantes manifestations [...] sont liées à la résignation, à une sensation de nudité, de vide, de décomposition et de fragmentation, et à celle d'étouffement et de clôture<sup>119</sup>. » C'est entre autres pour cette raison que les représentations de la sexualité présentes dans les textes de l'autrice transportent les lecteurs « dans un monde où se libèrent des images inusitées [...] qui dépassent, dédaigneusement, les bornes du rationnel, [les] entraînant dans un univers au-delà de la raison<sup>120</sup> » où le corps est en constante mutation. Un extrait du poème « L'ombre de ma folie », paru en 1968, dans la revue *Opus international*, illustre bien ces propos :

Si je mange de la chair  
 Si je déchire tes paupières de mes mains  
 Si je mange le cerveau de mon ennemi  
 Vaincu  
 Si je piège mon pubis de rats aux dents cariées  
 Ce n'est pas pour me venger  
 Ma rivière est sans encombre  
 Ma forge surpeuplée d'artisans aveugles  
 Ne soufflait naguère que pour mieux attiser ta passion  
 Mes rêves ne tremblaient que dans les yeux des crocodiles

---

<sup>117</sup> Annlaug Bjornsos, *Jumelés par l'angoisse, séparés par l'extase : une analyse de l'œuvre poétique de Joyce Mansour*, Oslo, Solum Forlag, 1998, p. 98.

<sup>118</sup> Cristina Boidard Boisson, « Le langage du corps dans *Cris* de Joyce Mansour », *Francofonía*, n° 4, 1995, p. 40.

<sup>119</sup> Annlaug Bjornsos, *Jumelés par l'angoisse, séparés par l'extase*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>120</sup> J.H. Matthews, *Joyce Mansour*, Amsterdam, Brill, 1985, p. 15.

L'amour est l'issue close de l'hostie<sup>121</sup>

On retrouve, encore une fois bien exposé dans ce poème, le désir de manger autrui, mais l'autrice en pousse la signification plus loin en faisant du cannibalisme une nécessité sensuelle. Ce rituel destructeur dépasse le sentiment amoureux qui semble sanctifier à travers la figure de l'hostie comme issue close. L'acte de désacralisation permet aux amants de s'émanciper de la frontière corporelle une fois celle-ci consommée puis de se retrouver spirituellement, à la manière dont les chrétiens mangent le corps du Christ (hostie) pour s'en rapprocher. Par ailleurs, ce « fantasme érotique de la dévoration<sup>122</sup> » se retrouve dans plusieurs créations surréalistes, ce qui lui vaut une place de choix dans le *Dictionnaire du surréalisme* rédigé par l'écrivain Jean-Paul Clébert en 1996. Avec des vers comme ceux-ci, Mansour va à l'encontre des idéaux normatifs concernant les relations intimes, elle propose une lecture différente de l'érotisme axée sur la violence qu'il engendre. Le caractère obscène de son écriture crée une ambiguïté<sup>123</sup> : si la sexualité semble être l'ultime plaisir, elle est également une porte ouverte sur la mort. C'est dans l'expérience sexuelle que se trouve « la résolution de l'angoisse<sup>124</sup> ». Pour attiser la passion, il faut se livrer tout entière, être prête à en mourir. L'autrice « refuse le salut divin [...] invoque directement le Mal<sup>125</sup> » pour orchestrer la condamnation des amants.

Ton cou violacé est beau à mes yeux,  
 Ta bouche de travers sourit pour moi,  
 Ta poitrine bombée – ta raideur – tes plaies  
 Me stimulent d'une joie insensée.  
 Le vent sec du désert caresse ta langue pendante,  
 Des oiseux voleurs ont percé tes yeux,  
 Oui, tu t'es bien pendu<sup>126</sup>.

<sup>121</sup> Joyce Mansour, « L'ombre de ma folie », *Opus International*, n° 6, avril 1968.

<sup>122</sup> Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du surréalisme*, op. cit., p. 129-131.

<sup>123</sup> Marie-Claire Dumas, « Îles flottantes : où ils et elle parlent. Un récit de Joyce Mansour », *Littérature*, n° 97, 1995, p. 63.

<sup>124</sup> Alain Marc, *Écrire le cri*, Orléans, L'écarlate, 2000, p. 110.

<sup>125</sup> Maria Francesca Rondinelli, « Échos de la mythologie égyptienne dans l'œuvre de deux écrivaines d'Égypte de langue française : Andrée Chedid et Joyce Mansour », *Recherches & Travaux*, n° 81, 2012, p. 105.

<sup>126</sup> Joyce Mansour, *Spirales vagabondes*, op. cit., p. 15.

Ce poème, retrouvé plusieurs années après le décès de l'autrice et publié dans l'ouvrage *Spirales vagabondes*, explicite l'importance de la mort dans l'œuvre de Mansour. La morbidité du corps de l'amant ne fait que le rendre plus beau aux yeux de celle qui le regarde. L'autrice, qui ne manque jamais une occasion de faire une critique de la religion, met en scène le péché du suicide pour acclamer sa grandeur. La bouche de travers du défunt est perçue comme un sourire, un indice qu'il a réussi à se libérer de ses maux ce qui stimule la joie chez la narratrice. L'autrice n'est pas la seule à être fascinée par la mort, les membres du surréalisme ont toujours eu un penchant pour elle. Puisque la vie réelle est décevante, il faut trouver un ailleurs qui saura être un gage de liberté<sup>127</sup>. L'aliénation face aux normes sociales est la mort de la liberté, de l'individualité, la mort physique, ou mort véritable, elle n'est qu'un passage vers un autre monde<sup>128</sup>. Cette volonté de ne faire qu'un avec la mort s'explique par le désir de « vivre l'existence dans sa totalité<sup>129</sup> », bien que cela puisse sembler paradoxale faire l'expérience de la mort est la seule manière de connaître enfin la dernière étape de la vie humaine.

Mansour crée plusieurs œuvres où la mort n'est qu'une banalité face à la violence que subissent les personnages, tout particulièrement les personnages féminins. Sous le chapeau d'un humour noir<sup>130</sup>, caractérisé par une juxtaposition d'éléments dégoûtants et immoraux, elle arrive à faire voir la mort comme une finalité fort plus agréable que la vie imposée aux femmes. Dans *Les Gisants satisfaits* – récit que l'on analysera plus en profondeur dans ce chapitre –, le personnage de Marie, captive, hurle à l'assassin de l'achever alors qu'ils ont une relation sexuelle. Il s'exécute, la mort est le seul moyen de ne plus être une victime<sup>131</sup>. « La liberté sera violente ou ne sera

---

<sup>127</sup> André Breton, *Manifeste du surréalisme*, op. cit.

<sup>128</sup> Thierry Aubert, *Le surréaliste et la mort*, Michigan, L'Âge d'homme, 2001, p. 30.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 37-38.

<sup>130</sup> Marylaura Papalas, « Female Violence as Social Power: Joyce Mansour's Surrealist Anti-Muse », *Rebelles et criminelles chez les écrivaines d'expression française*, Radopi, 2013, p. 209.

<sup>131</sup> Joyce Mansour, *Les Gisants satisfaits*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1958.

pas<sup>132</sup>. » Ce genre d'images violentes que propose l'autrice participent à combattre l'invisibilisation des violences faites aux femmes. La professeure et critique littéraire, Elaine Showalter, explique dans l'essai collectif *Women and Violence in Literature* que la peur de l'homme est une réalité pour la majorité des femmes et qu'il va de soi que celle-ci est reproduite, de manière subversive ou non, dans les écrits des autrices puisqu'il s'agit d'un sentiment qui les ont déjà habitées ou les habitent encore<sup>133</sup>. Mansour fait partie de celles qui mettent sur papier cette domination violente qu'ont les hommes sur les femmes, dans un grand nombre de ses œuvres les personnages masculins sont dépeints comme des agresseurs et sont caractérisés par leur penchant pour la violence. Même les adolescents, présents dans *Jules César* et *Ça* entre autres, se permettent d'assouvir leurs désirs sur les femmes de leur entourage, qu'elles soient leurs mères ou leurs nounous, puisqu'ils savent déjà que le sexe qu'ils ont entre les jambes leur procure une autorité. Comme on peut le lire dans la narration assurée par le garçon dans *Ça* : « pendant quatre heures consécutives [la nourrice] était mienne [...] L'éclair de mes yeux quand je serrais son cou aurait fondu une montagne de fer<sup>134</sup>. » Il y a toutefois dans l'œuvre de Mansour une particularité très frappante qui se lit dans les mises en scène d'actes violents ; les personnages féminins sont toujours consentants. Bien que cela puisse sembler contradictoire, il semble s'agir d'une manière pour l'autrice de leur donner le contrôle sur leur corps, tout en montrant qu'il n'existe cependant pas de jouissance sans douleur pour ces dernières. En complémentarité de cet élément narratif, l'autrice propose également de nombreux renversements dans la relation de pouvoir des genres et des occasions aux filles et aux femmes de se venger – comme on le verra plus loin dans cette section et la suivante.

---

<sup>132</sup> Jacqueline Chénieux-Gendron et Timothy Mathews (dir.), *Violence, théorie, surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1994, p. 205. Référence à Breton qui, dans le Manifeste du surréalisme, compare l'acte surréaliste à tirer avec un revolver aléatoirement dans la foule.

<sup>133</sup> Katherine Anne Ackley (dir.), *Women and Violence in Literature, An Essay Collection*, New-York, Garland Publishing, 1990, p. 240.

<sup>134</sup> *Ça*, p. 152.

Dans son essai *L'érotisme*, publié en 1957, Georges Bataille<sup>135</sup> expose les passages obligés de l'érotisme selon lui : la violence et la mort. Tout comme Mansour, l'auteur est connu pour ses œuvres érotiques provocantes, dont la plupart ont été publiées sous différents pseudonymes et lui ont été attribuées des années plus tard. Pour Bataille, l'union entre deux corps ne peut être réussie que s'il y a une discontinuité des individualités respectives, cela implique que chacun des amants doit s'engager pleinement dans la relation en mettant de côté son ego au profit d'un plaisir à deux<sup>136</sup>. Pour ressentir le plaisir sexuel, la cage de la pudeur et des conventions sociales dans laquelle l'humain s'enferme doit être détruite en privilégiant la violence (impulsivité, bestialité, destruction) à la raison<sup>137</sup>. C'est à ce prix que l'extase, cette expérience qui transporte hors de soi et du monde sensible, peut être atteinte. Par ailleurs, de nombreux textes érotiques usent de procédés langagiers permettant d'illustrer le sentiment de l'affranchissement du corps ressenti par une personne lors de la jouissance sexuelle<sup>138</sup>. Toujours selon Bataille, l'érotisme doit occuper la place autrefois accordée à la religion, puisqu'il est de nature divine<sup>139</sup> – on verra d'ailleurs dans le chapitre suivant comment Mansour mêle les champs lexicaux religieux et érotique pour n'en créer qu'un seul. L'extase serait la sensation la plus près de celle ressentie au moment de la mort, l'auteur explique donc que le libertinage sexuel est le moyen le plus efficace de se rapprocher d'elle puisque la sexualité véritable ne peut être expérimentée que par des actes sexuels immoraux, et plus ces derniers sont transgressifs, plus l'extase sera grande. « Le domaine de l'érotisme est [donc] le domaine de la violence, le domaine

---

<sup>135</sup> Bataille fût très près du mouvement surréaliste dans ses premières années avant de s'en dissocier pour différents d'idées et de personnalité avec André Breton. Ils se réconcilient toutefois dans les années 1960 autour de la Guerre d'Espagne. Voir : Christophe Halsbergue, « Qui la tête, qui le corps : l'affrontement Bataille-Breton », *L'Histoire-Bataille : L'écriture de l'histoire dans l'œuvre de Georges Bataille*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2006, p. 71-82.

<sup>136</sup> Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1995 [1957], p. 31-55.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>138</sup> Gaëtan Brulotte, *Œuvres de chair – figures du discours érotique*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2021 [1998], p. 222.

<sup>139</sup> Georges Bataille, *Œuvres complètes, tome X*, Paris, Gallimard, 1987, p. 659.



de la violation<sup>140</sup>. » Mansour connaît bien Bataille et a lu son œuvre, elle ne manque d'ailleurs pas de s'y référer implicitement, comme dans le titre de sa pièce de théâtre *Le bleu des fonds* qui se veut un clin d'œil au roman *Le bleu du ciel*. Assurément ses écrits théoriques sur l'érotisme et la transgression ont influencé son écriture. À cet égard d'ailleurs, plusieurs parallèles entre leurs œuvres peuvent s'observer ; tous deux mettent au cœur de leurs récits des relations incestueuses mère-fils, valorisent la souillure et mêlent angoisse et sexualité. La profondeur de ces ressemblances thématiques reste toutefois à approfondir.

En 1959, l'autrice écrit le court récit « La pointe » à l'occasion de la production du livre-objet *La Boîte alerte* de Mimi Parent et Marcel Duchamp, qui souligne l'exposition internationale surréaliste de 1959-1960 (voir Annexe H). Tiré à 200 exemplaires seulement à ce moment, il sera repris dans *Ça*, publié en 1970. Dans ce texte, le narrateur est l'adolescent aîné d'une famille de huit garçons, qui entretient des relations sexuelles avec sa bonne du nom de Saignée ainsi qu'avec sa mère, sa tante paternelle Kuglov et sa récente épouse, Marie-Culotte. Comme d'autres surréalistes avant elle, Mansour s'intéresse aux théories psychanalytiques de Sigmund Freud – bien qu'elle préfère Jacques Lacan qui pratique à son époque –, plus particulièrement au complexe d'Œdipe qu'elle orchestre ici avec une touche d'humour noir<sup>141</sup>. Très tôt, le fils apprend aux lecteurs qu'il a assassiné son père, ce pour quoi il n'éprouve aucun remords. Celui-ci occupait la place tant convoitée : celle de l'homme de la maison, mari de sa mère et amant de la bonne. Après avoir tué son père, hérité de sa fortune et que sa mère se soit débarrassée de ses frères, il se retrouve alors seul avec elle et Saignée, son amante. Cette première mort présentée dans le récit permet l'émancipation sexuelle du narrateur grâce à l'accomplissement du fantasme qui sous-tend le complexe d'Œdipe. En s'amusant avec les codes de la psychanalyse sans pour autant les infirmer,

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>141</sup> Marie-Claire Barnet, *La femme cent sexes ou les genres communicants*, op. cit., p. 242.

Mansour explore l'inconscient pour en extirper de manière souvent exagérée les fantasmes<sup>142</sup> à travers ses personnages.

Bien que la puberté du jeune homme soit amorcée, sa mère insiste pour qu'il se présente comme une fille. En sa présence, il parle donc avec une voix aiguë et cache sa verge sous des jupes. Celui-ci affirme être trois individus à la fois : la « fille aimante sous les caresses de [sa] mère<sup>143</sup> », le respectable fils pour les personnes extérieures à la maisonnée et un « fou sadique<sup>144</sup> » sous la provocation sensuelle des femmes. La mère, sans partenaire sexuel depuis la mort de son mari, est jalouse des ébats entre son fils et sa bonne, elle apprend donc à le charmer sous les conseils de cette dernière. On pourrait expliquer l'apparition de cette nouvelle pulsion sexuelle chez la mère en disant, comme Freud dans *La vie sexuelle*, que « le fait que la femme reste longtemps à l'écart de la sexualité et que sa sensualité s'attarde dans le domaine des fantasmes a pour elle une autre conséquence importante. Souvent, elle ne peut plus, ensuite, défaire le lien qui attache l'activité sensuelle à l'interdit<sup>145</sup>. » L'exploration de la relation incestueuse mère-fils dans une œuvre littéraire est audacieuse pour l'époque – bien que l'on pense souvent au récit *Ma mère* de Bataille lorsqu'il est question d'inceste et d'écriture, celui-ci est publié six ans plus tard et après la mort de son auteur<sup>146</sup> – Mansour sait donc très bien qu'elle transgresse un tabou de la société et elle s'en amuse. Par ailleurs, en 1958, dans une fausse rubrique de conseils beauté adressés aux femmes, elle recommandait à ses lectrices de prendre du poids puisque « Tout homme aspire à épouser sa mère ; il se souvient avec nostalgie de sa bonne chair, de ses bourrelets, de son bedon<sup>147</sup>. » Au moment où elle écrit « La pointe », la moindre représentation de

---

<sup>142</sup> Katharine Conley, *Automatic Woman*, Nebraska, University of Nebraska Press, 1996, p. 9.

<sup>143</sup> *Les gisants satisfaits*, p. 155.

<sup>144</sup> *Idem*.

<sup>145</sup> Sigmund Freud, *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1990, p. 62.

<sup>146</sup> On pourrait également penser aux œuvres *Chéri*, *Le Blé en herbe* et *La naissance du jour* de Colette tous trois publiés dans les années 1920, bien que l'autrice y aborde le sujet de manière moins frontale.

<sup>147</sup> « Prête, à portée », p. 617.

l'acte sexuel offerte par une autrice devient une sorte de provocation au potentiel érotique pour les lecteurs. Mansour propose alors des images dérangeantes qui confrontent l'imaginaire pornographique des hommes<sup>148</sup>, imaginaire qui déborde souvent de fantasmes portant atteinte à l'intégrité des femmes et même à leur sécurité. En allant aux antipodes des préférences masculines stéréotypées elle crée une fracture qui empêche une subjectivation et met en place un univers érotique libre des représentations sexuelles normatives qui font violence aux femmes. Elle précède de peu cette nouvelle génération d'autrices des années 1970, mises à l'honneur par Showalter et ses collègues dans *Women and Violence in Literature*, qui testent les limites des premiers gains vers une libération sexuelle féminine<sup>149</sup>.

Pour revenir au texte, si le fils n'eut que pitié de sa mère au départ, son dédain se transforme rapidement en excitation. Cette relation érotique est animée par une sorte de désir de la mère de remettre son fils, ou plutôt sa fille, en son ventre ainsi que la colère de l'enfant.

Elle se montra veule en amour, cannibalesque, et inclinée à une sentimentalité de mauvaise qualité. Elle accepta les pincements que je n'osais proposer à la servante ; elle se fit bête criarde, fut malhabile, mais endurante sous mes bottes ; attentive aux soupirs, elle pouvait se montrer vicieuse et brutale à l'excès dans les moments de grande exaltation. Le plus petit de mes désirs à demi étouffé fut exécuté à la lettre, mais elle me fouetta sans pitié avec la régularité d'une montre<sup>150</sup>.

Pour le narrateur, la sentimentalité de son amante est un frein à la jouissance, afin de la faire disparaître, il punit physiquement celle-ci. À cette violence, la femme répond et découvre les plaisirs immoraux de l'érotisme. Dans cette union particulière, une bataille pour le pouvoir attise le plaisir sexuel. Par ailleurs, à l'exception du père, il s'agit des deux seuls personnages dont les noms ne sont jamais mentionnés. L'essence de ces personnages est la chair – l'obsession pour celle-ci, le désir de la toucher, de la

---

<sup>148</sup> Katherine Anne Ackley (dir.), *Women and Violence in Literature*, op. cit., p. 255.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 154.

goûter<sup>151</sup>, il s'agit d'une transmission intergénérationnelle de la mère au fils. L'attribution d'un nom ou d'un genre précis est donc sans valeur pour ces personnages qui parfois ne font qu'un et qui vivent en marge des conduites dictées par la société.

Le récit « La pointe » se présente comme une pente fatale sur le chemin de la violence érotique qui est ressentie par le personnage principal. Suivant ses premières expériences avec sa servante et sa mère, sa tante et sa cousine – qui lui est promise – viennent habiter à la maison. Sa tante Kuglov n'a que du mépris pour sa bien-aimée Saignée, et le narrateur est excité par tous ces nouveaux émois : « la soupe était salée des larmes de Saignée, mais je ne la consolais guère : j'aimais l'entendre gémir quand je désanglais son corset<sup>152</sup> ». Il punit sa tante pour leur plus grand plaisir : « je la battais, pour sa très grande délectation, au beau milieu de la cour, sous les regards courroucés des voisins<sup>153</sup>. » L'ouvrage de Thierry Aubert, *Le surréaliste et la mort*, s'intéresse à la liaison entre l'« affolement meurtrier et le désir de rompre avec les contraintes corporelles<sup>154</sup> » dans la littérature surréaliste. Mansour met en scène cette union dans les relations sexuelles entre les différents personnages de ce récit, ces derniers expriment tous très clairement des besoins de tuer et d'être tués.

J'avais mal à en jouir et Saignée jouissait sans savoir qu'elle mourrait vingt fois par jour, sans comprendre que je portais son deuil dans mon cœur ; elle dormait la joue nichée dans mon aisselle, comme une fleur sur la plage un peu défraîchie par le sel et le vent, mais belle, belle... Moi, je ne pensais plus qu'à son agonie, moi je ne voulais que sa mort<sup>155</sup>.

Alors que l'amante vit l'expérience de la mort provoquée par la jouissance sexuelle, elle ne se doute pas que l'homme se baigne dans la lassitude. En effet, l'excitation de possiblement provoquer la destruction de l'autre lors du premier rapport sexuel n'est plus lorsque le narrateur constate que la femme est toujours là suivant la pénétration,

---

<sup>151</sup> J.H. Matthews, *Joyce Mansour, op. cit.*, p. 44.

<sup>152</sup> *Les gisants satisfaits*, p. 157.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>154</sup> Thierry Aubert, *Le surréaliste et la mort, op. cit.*, p. 124.

<sup>155</sup> *Les gisants satisfaits*, p. 160.

comme elle l'était avant, et comme elle le sera les prochaines fois<sup>156</sup>. Il ne reste plus qu'une action possible : tuer Saignée pour avoir enfin le contrôle sur son corps. L'amant y rêve si souvent qu'au final, il ne se souvient même plus de la manière dont il y est arrivé.

Peu de temps après l'assassinat de la bonne, il se marie finalement avec sa cousine Marie-Culotte, en qui il ne trouve jamais l'amante rêvée. Lors d'un voyage familial en mer, le navire coule et le fils voit sa mère, sa tante et sa femme se noyer, il décide de nager jusqu'à la terre ferme plutôt que de les aider. Il se réveille ensuite sur une plage aux côtés du corps de sa femme. Pourtant ce n'est pas elle qu'il voit, il voit son amante perdue.

[J'avais] envie de posséder Saignée, d'être Saignée, de m'y jeter corps et tout comme un plongeur, et de ne jamais revoir le jour, de caresser de l'intérieur ce masque luisant comme la mort, ce visage monstrueux aux yeux verts qui avait réussi à effacer les traits de ma femme, Marie-Culotte, dite Marie. Peu m'importait qu'elle soit morte<sup>157</sup>.

La dévoration est l'acte érotique idéal de l'assassin puisqu'elle ne laisse aucune dépouille<sup>158</sup> et implique enfin la possession du corps. Cette narration, à mi-chemin entre le contexte réel dans lequel les personnages se trouvent et la fantaisie, termine le récit sur une ambiguïté. Est-ce la mort de Marie ou de Saignée qui importe peu à l'homme ? Vient-il de tuer sa femme dans l'espoir de revoir son amante ? « La pointe » prend fin sur ces mots : « Je mourrai à mon tour dans ton ventre, sur ton sein, entre tes lèvres<sup>159</sup>. » Avec cette phrase, Mansour laisse le lecteur décider si le tueur mourra symboliquement ou réellement lors de sa prochaine expérience de jouissance sexuelle.

---

<sup>156</sup> Georges Bataille, *Œuvres complètes, tome X, op. cit.*, p. 236.

<sup>157</sup> *Les gisants satisfaits*, p. 167.

<sup>158</sup> Thierry Aubert, *Le surréaliste et la mort, op. cit.*, p. 135.

<sup>159</sup> *Les gisants satisfaits*, p. 167.

## 2.2. Un nid de viscères

La relation érotique avec la mort au cœur de l'œuvre de Mansour est amplifiée par une attraction des sujets pour les corps dégoûtants. Dans *Les sentiments hostiles*, Aurel Kolnai explique que « [l'objet] fondamental du dégoût est [...] le domaine phénoménal de la pourriture. Y sont inclus le dépérissement d'un corps vivant, la putréfaction, la décomposition, l'odeur cadavérique, en général tout ce qui est de passage du vivant à l'état de mort.<sup>160</sup> » Dans les textes de l'autrice, ces caractéristiques corporelles morbides sont très souvent présentes dans la description des corps aimés, elles sont mises en scène de manière à devenir des objets d'affection et d'excitation pour la personne qui les regarde. « Le corps laid et violent transmet, au-delà du scandaleux, de l'obscène et du macabre, un message d'érotisme<sup>161</sup>. » Comme il a été dit plus tôt, le premier recueil de Mansour est marqué par la mort de deux êtres chers de l'autrice, les cadavres y occupent donc une place privilégiée. La grande tendresse des passages où il questionne de ceux-ci annonce l'affection ressentie par la narratrice pour les cadavres qui habitera toutes ses œuvres à venir.

Hier soir j'ai vu ton cadavre.  
 Tu étais moite et nue dans mes bras.  
 J'ai vu ton crâne luisant  
 J'ai vu tes os poussés par la mer du matin.  
 Sur le sable blanc sous un soleil hésitant  
 Les crabes se disputaient ta chair.  
 Rien ne restait de tes seins potelés  
 Et pourtant c'est ainsi que je t'ai préférée  
 Ma fleur.

[...]

Ton cou tranché.  
 Ta tête qui saigne  
 Séparé de ton corps  
 Grimaçante et aveugle.  
 Ton cou qui saigne des gouttes de folie

<sup>160</sup> Aurel Kolnai, *Les sentiments hostiles*, Belval, Circé, 2014 [1929], p. 48.

<sup>161</sup> Cristina Boidard Boisson, « Le langage du corps dans *Cris* de Joyce Mansour », *loc. cit.*, p. 34.

Tes yeux qui pleurent des larmes de désir  
 Et moi qui bois  
 Ta vie qui part.<sup>162</sup>

Le processus de décomposition permet à la poète de voir finalement ce qui se cachait sous l'enveloppe épidermique de l'être aimé : son squelette, sa chair, qui lui étaient alors impossible d'observer lui sont maintenant offerts. Alors que la putréfaction de la matière organique éveille normalement un sentiment de dégoût, elle s'arrime ici, transgressivement, à une sorte de tendresse vis-à-vis cette mise à nu radicale. Sa lecture est certes dérangeante, mais pas écœurante puisque la sincérité de l'amour de la narratrice pour le cadavre ne semble faire aucun doute dans le regard affectueux que pose le « je » sur le « tu ». Mansour unit les genres de l'horreur et du récit d'amour de manière à combattre la réponse habituelle de dégoût face à l'abject. Fidèle à sa pratique d'écriture qui se joue sur plusieurs niveaux interprétatifs, l'autrice laisse encore une fois son lecteur avec plusieurs questions. Que voit la narratrice dans cette putréfaction du corps ? Boit-elle la vie qui s'échappe de l'être aimé ?

Dans une moindre mesure, ce ne sont pas que les corps meurtris qui sont privilégiés dans l'œuvre de Mansour, mais aussi les corps marginalisés, voire laids, parce qu'ils ne correspondent pas aux normes esthétiques. Dans l'essai *Œuvres de chair – figures du discours érotique*, Gaëtan Brulotte définit le concept de « pulchritude » qui permet de comprendre l'érotisation de la laideur dans les œuvres de l'autrice. Il s'agit d'une « qualité hallucinatoire du corps désirable [...] à l'aptitude du corps [...] à se prêter à l'érotisation, à se manifester dans l'espace du désir, à déclencher fantasmes et pratiques<sup>163</sup> » au-delà de la correspondance de ses traits avec ce qui est reconnu comme beau ou non. Les personnages dans les textes de l'autrice ne sont donc jamais beaux au sens traditionnel du terme, les adjectifs pour les décrire relèvent de l'immonde, de l'étrangeté, ils sont comparés à des bêtes hideuses et pourtant ils ont un

---

<sup>162</sup> *Cris*, p. 313-320.

<sup>163</sup> Gaëtan Brulotte, *Œuvres de chair, op. cit.*, p. 135.

pouvoir d'attraction sur leur amant ou amante qui dépasse l'entendement. Dans le recueil *Rapaces*, Mansour offre des vers empreints de tendresse qui révèlent l'imposture de la beauté dans l'amour. Dans une première strophe, elle met en lumière l'intimité entre deux partenaires qui leur permette de rire ensemble des « défauts » de leur apparence physique respective :

Tu grimaces et mon cœur s'effiloche  
 Je parle du nez  
 Mes cheveux tombent  
 Tu ris  
 Tu ouvres la bouche  
 Légère et creuse comme une accouchée  
 Je saute dans tes bras  
 Un cortège de plaisanteries font une entrée improvisée  
 Mon lit se plonge dans la nuit  
 Mes vêtements tombent  
 Tu ris<sup>164</sup>

La narratrice est complètement sous le charme de la grimace de son amant, à son tour elle se met à nue, ses cheveux tombent, il rit de bon cœur de voir la femme sous son vrai jour, sans artifice. Le plaisir sexuel est provoqué par la confiance qui les unit, le partage de leurs vulnérabilités et la liberté d'être pleinement soi. Julia Kristeva écrit dans son essai sur l'abjection que « la jouissance seule fait exister l'abject ». Le dégoût est en effet associé à la sexualité, « notamment à la possibilité de désinhibition, de dérèglement, d'oubli des formes de la civilité<sup>165</sup> ». Malgré la beauté des corps des amants, l'abjection jaillira de leur union de manière inévitable, sous l'apparence de fluides corporels (sperme, sécrétion vaginale, sueur). Sans doute faut-il reconnaître la volonté de Mansour de faire jaillir la laideur que l'on cache hypocritement sous de beaux appareils.

---

<sup>164</sup> *Rapaces*, p. 374.

<sup>165</sup> Aurel Kolnai, *Les sentiments hostiles*, op. cit., p. 59.



Toujours dans cette œuvre, l'autrice écrit son écœurement pour les hommes qui l'ont mainte fois déçue. Ce qui n'est pas tout à fait nouveau puisqu'elle se nourrissait déjà de leur laideur spirituelle dans un recueil publié plus tôt : « Les vices des hommes / Sont mon domaine / Leurs plaies mes doux gâteaux / J'aime mâcher leurs viles pensées / Car leur laideur fait ma beauté<sup>166</sup> ». Il semble toutefois que l'autrice en ait eue assez de ce jeu où sa supériorité se confirmait à chaque nouvelle rencontre, car dans *Rapaces* elle fait maintenant part de son désir de trouver un partenaire idéal, s'en fait même une promesse religieuse. « Je te trouverai homme sans frein / Maigre englouti dans l'ordure / Saint de la dernière heure / Et tu feras de moi ton lit et ton pain / Ta Jérusalem<sup>167</sup> ». Selon ses critères, l'homme parfait doit être le contraire de ce qui socialement reconnu comme masculin, de ce qu'elle a connu jusqu'à présent, il doit être maigre et faible. L'expression « homme sans frein » renvoie à la pratique de la circoncision, il semble donc qu'elle souhaite trouver un homme appartenant à la religion juive, tout comme elle, qui sera la sacraliser au même titre que la ville de Jérusalem. L'expression insiste aussi sur le fait que la femme cherche un homme qui doit être prêt à tout pour elle, qui ne doit pas imposer de limites. Comme le frein est également une partie de l'anatomie du sexe masculin qui raccorde le prépuce au gland et au corps du pénis, il est aussi possible de lire, dans ce vers, une volonté de l'autrice de connaître un homme qui sait mettre son sexe, donc sa masculinité de côté.

La laideur ne touche pas seulement que les personnages masculins. Dans « L'ivresse religieuse des grandes villes », récit qui se trouve dans *Ça*, une femme dit à l'homme dans son lit qu'elle est « La gloutonne. L'ogresse qui fait jaillir ton désir [...] Je t'écrase de mon poids parfumé<sup>168</sup>. » L'amante renverse les codes esthétiques associés au poids, sa glotonnerie ne se limite pas à la nourriture, elle s'étend jusqu'au sexe, son corps est désirable. L'acceptation du corps marginal et de son pouvoir de

---

<sup>166</sup> *Cris*, p. 327.

<sup>167</sup> *Idem*.

<sup>168</sup> *Ça*, p. 223.

désirabilité déclenche les fantasmes et les relations sexuelles. Cette obstination à revendiquer un érotisme où règne l'impudicité et la marginalité montre que l'écriture est « un objet de préoccupation et non un simple moyen d'expression<sup>169</sup> » pour l'autrice. Les érotomanes qui habitent l'univers de Mansour exposent les préjugés qui pèsent sur le corps des femmes et des marginalisés. Alors que l'icône de la beauté féminine s'affiche partout comme une propagande, la laideur de celle-ci semble pourtant plus facile à décrire pour l'autrice. Les voix narratives des différents récits et poèmes expriment souvent qu'elles savent ce qu'il en coûte d'être belle, mais qu'elles n'en voient pas l'intérêt : « Je sais fort bien coudre des faux cils à mes paupières [...] Pourquoi surnager se maquiller se divertir<sup>170</sup> ». Peu importe les démarches entreprises pour l'améliorer, l'apparence physique ne sera jamais parfaite selon les normes sociales. Les regards critiques d'autrui et de soi constamment posés sur le corps l'alourdissent. Les narratrices – autant les fictionnelles que celles qui nous laissent croire qu'il s'agit de l'autrice elle-même – sont accablées de réflexions culpabilisantes qu'elles partagent avec le lecteur, telles que « “Je mange trop”, pensai-je avec répugnance, pétrifiée de dégoût<sup>171</sup> ». L'exaltation du corps marginal présente dans l'œuvre de Mansour, n'empêche pas la représentation de la honte indélébile des femmes vis-à-vis leur corps (son apparence, ses souillures). Il s'agit d'une représentation très concrète de la réalité ; « Le sujet féminin se donne des qualités contradictoires, mais néanmoins simultanées<sup>172</sup>. » Le rapport au corps est caractérisé par de grandes dualités : amour-haine, familiarité-étrangeté, possibilité-handicap. En 1960, dans un poème plus personnel tiré de *Rapaces*, l'autrice s'identifie comme une « vieille femme de trente ans » et clame : « Je ne connais pas l'enfer /, Mais mon corps brûle depuis ma naissance<sup>173</sup> ». L'épuisement et la souffrance résultant des efforts que

---

<sup>169</sup> Marie-Claire Dumas, « Îles flottantes : où ils et elle parlent. Un récit de Joyce Mansour », *loc. cit.*, p. 61.

<sup>170</sup> *Carré blanc*, p. 223.

<sup>171</sup> *Histoires nocives*, p. 290.

<sup>172</sup> Annlaug Bjorsnos, *Jumelés par l'angoisse, séparés par l'extase*, *op. cit.*, p. 73.

<sup>173</sup> *Rapaces*, p. 372.

les femmes doivent déployer pour correspondre aux standards esthétiques de leur époque se font sentir dans ces vers, mais également la résilience de cette dernière dont le corps brûle sans cesse, mais qui est toujours debout pour en témoigner. Elle ne sait pas de quoi est constitué l'enfer, mais elle se doute que le quotidien d'une femme s'en approche, elle le ressent.

La pression sociale n'est pas le seul combustible qui alimente le mal-être des femmes : les souffrances physiques et psychologiques associées au système reproducteur féminin le sont aussi dans l'œuvre de Mansour. Bien qu'une des représentations de la femme passe par sa posture de mère, plusieurs hommes ont le dédain de l'intimité physique avec une femme enceinte, comme certains surréalistes l'exposent dans leurs discussions sur la sexualité<sup>174</sup>. La fécondité de la femme est désirée socialement, mais non sensuellement. Il est toutefois bien connu que le désir sexuel de la femme ne disparaît pas parce qu'un fœtus grandit en son ventre. Les hommes qui préfèrent s'abstenir d'avoir des relations intimes avec leur conjointe ou amante se risquent à provoquer un sentiment de manque et de solitude chez elle au profit de leurs préférences personnelles. Même dans les actes passifs comme celui-ci, il y a des répercussions négatives pour la femme. Mansour reprend la situation en main en s'amusant de leur dégoût et ignorance, dans certains textes, en décrivant des relations sexuelles délirantes impliquant des femmes enceintes. « Plus bas, plus fort : tu sentiras l'enfant bouger<sup>175</sup> », hurle « [l]a gloutonne » à son partenaire pendant l'acte sexuel. Dans le court récit « Îles flottantes », un arracheur de dents aide une femme à accoucher par la bouche, lui enfonçant sa « bite dans la bouche de l'accouchée<sup>176</sup> », « l'eau-de-vie<sup>177</sup> », murmure-t-il à la mère. Bien que ces extraits soient drôles, on peut y lire une dénonciation des hommes qui oblitèrent le système reproducteur de la femme.

---

<sup>174</sup> *Archives du surréalisme, tome 4, Recherches sur la sexualité, op. cit.*, p. 106.

<sup>175</sup> *Ça*, p. 236.

<sup>176</sup> *Histoires nocives*, p.291.

<sup>177</sup> *Idem*.

Alors que le sperme est vu comme « l'eau-de-vie », « Le sang menstruel [...] représente le danger venant de l'intérieur de l'identité (sociale ou sexuelle) ; il menace le rapport entre les sexes<sup>178</sup> », explique Kristeva, toujours dans son essai sur l'abjection. Le sang a une valeur d'« objet polluant<sup>179</sup> », au même titre que les excréments, puisqu'il « nuit<sup>180</sup> » à la relation sexuelle. Le dégoût face aux menstruations est mis en évidence dans les textes sacrés puis répété par les fidèles. Dans le Lévitique, 3<sup>e</sup> livre de la Torah, on peut y lire la mise en garde suivante : « Lorsqu'une femme a un écoulement de sang et que du sang s'écoule de son corps, elle restera pendant sept jours dans la souillure de ses règles. Qui la touchera sera impur jusqu'au soir<sup>181</sup>. » Selon la tradition judaïque, la femme a l'obligation de se purifier avec un bain rituel suivant la fin de ses règles<sup>182</sup>. Cette emphase sur l'impureté d'un processus naturel du corps de la femme pèse lourd sur le sentiment de légitimité de la femme.

L'écriture de Mansour tient à rappeler que ce sang n'est pas une nuisance, mais une des fondations de la femme et donc lui aussi « eau-de-vie » : « Eve l'après-midi / Le soleil fond dans ses cheveux roux / Roux comme le flot de ses menstrues passées / (J'ai le sang à la tête)<sup>183</sup> ». La relation qu'entretiennent les femmes avec leurs cycles menstruels est prenante, bien qu'elle soit ressentie différemment par chacune, elle a un impact non négligeable sur leur quotidien. Cet extrait de *Phallus et momie* témoigne même, que cela soit voulu ou non de la part de l'auteur, de la montée du désir sexuel – « le sang à la tête » – qui survient au moment de l'ovulation qui suit la période de menstruation par exemple. L'expression « avoir le sang qui monte à la tête » renvoie également à l'étourdissement et à la colère, deux états provoqués par les menstruations

---

<sup>178</sup> Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, op. cit.

<sup>179</sup> *Idem.*

<sup>180</sup> *Idem.*

<sup>181</sup> Elizabet Gurdus, « La pureté rituelle de la femme dans le christianisme et l'influence de la tradition juive », thèse de doctorat, faculté de théologie et d'étude des religions, Université catholique de Louvain, 2018, p. 13.

<sup>182</sup> *Idem.*

<sup>183</sup> *Phallus et momies*, p. 507.

et les hormones secrétées par le corps des femmes durant le cycle. Mansour propose donc l'idée d'un emportement total de la femme par des pulsions qui échappent à son contrôle. L'autrice aborde aussi l'éjaculation féminine dans ses textes. « Avaler la morve du pubis rageur<sup>184</sup> », écrit-elle dans un poème. Ainsi, elle s'engage dans la fin de l'invisibilisation de la souillure féminine en revalorisant les fluides féminins de manière provocante, mais revivifiante. À de nombreuses reprises, elle use de subversion pour inverser la domination de l'éjaculation masculine sur la féminine. Pourquoi le sperme n'est-il pas tabou, mais les sécrétions vaginales et le sang menstruel le sont ? semble-t-elle crier dans ses textes. Dans *Pandémonium*, elle associe une matière polluante, pour reprendre les mots de Kristeva, au sexe masculin en le surnommant « pénis fécal<sup>185</sup> ». Elle le met également en relation avec la mort plutôt que la vie, le place en position d'agresseur : « Cracher son sperme dans la gueule ouverte du tombeau<sup>186</sup> ». Le sperme n'est plus eau-de-vie, mais un liquide poison qui souille jusqu'à les endroits les plus sacrés.

Mansour va encore plus loin dans la représentation du corps en le sectionnant carrément pour en imaginer des entités distinctes. Chez les surréalistes l'anatomie occupe un « rôle thématique en renvoyant aux fantasmes de morcellement, d'écorchement, d'exploration érotique et de désarticulation du langage<sup>187</sup>. » Tout comme son ami et collaborateur, Hans Bellmer, dans *Anatomie de l'amour*, elle use de la figure du démembrement de manière à faire en sorte que chacune des parties du corps puisse fonctionner indépendamment. Ces dernières deviennent alors les maîtres de leurs actions, elles sont dénuées de leurs fonctions naturelles<sup>188</sup> et deviennent leur propre sujet. Bien que les fantasmes de morcellement soient communs chez les artistes

---

<sup>184</sup> Joyce Mansour, *Spirales vagabondes*, op. cit., p. 109.

<sup>185</sup> *Pandémonium*, p. 550.

<sup>186</sup> *Ibid*, p. 556.

<sup>187</sup> Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du surréalisme*, op. cit., p. 34.

<sup>188</sup> Cristina Boidard Boisson, « Le langage du corps dans *Cris* de Joyce Mansour », loc. cit., p. 38-39.

masculins et féminins, ils prennent une connotation différente dans les œuvres des femmes. Dans l'univers sursaturé de représentations sexuelles<sup>189</sup> de Mansour, l'individuation des parties du corps permet de sexualiser celles qui ne le sont pas normalement : « Un gros doigt se prélassa sur un canapé / D'un fusain léger il trace les contours d'un visage féminin<sup>190</sup> », « Je voudrais couler pensive / Dans la blanche crème de tes artères<sup>191</sup> ». Dans ces vers qui brisent l'unité de l'être, des fragments corporels comme un doigt et des artères ont maintenant une valeur symbolique à part entière<sup>192</sup> et peuvent entrer en relation avec autrui sans passer par l'intermédiaire de leur possesseur. Ainsi une « discontinuité et dissolution du sujet se lit dans la fragmentation corporelle<sup>193</sup> », les personnages et les narrateurs des œuvres de l'autrice ne sont pas figés dans leur enveloppe physique, leur forme est en constante métamorphose. Mansour s'intéresse également aux cavités du corps humain qui sont des parties autonomes au même titre que les autres membres. Ces cavités sont rarement mises au premier plan lorsque l'on s'intéresse à l'anatomie. La bouche, l'anus et le vagin sont des espaces vides à remplir<sup>194</sup>. Ces orifices sont les frontières entre l'intérieur de soi et l'extérieur, les entrées laissées à découvert risquent d'être forcées par des corps étrangers : « La colère souffle en tempête / Dans l'anus de la nourrice<sup>195</sup> ». Il faut « Boucher les orifices / Replâtrer l'hymen<sup>196</sup> ».

Le sexe, en tant que partie individuée, est sans grande surprise la partie du corps culte de l'autrice. Celui de l'homme est souvent malin et s'impose sans que celui de la femme ne lui ait demandé. Il est un « pénis aspirateur<sup>197</sup> » qui arrache tout sur son

---

<sup>189</sup> Gaëtan Brulotte, *Œuvres de chair*, op. cit., p. 275.

<sup>190</sup> *Trous noirs*, p. 598.

<sup>191</sup> *Les damnations*, p. 478.

<sup>192</sup> Victoria Carruthers, « Excessive Bodies, Shifting Subjects and Voice in the Poetry of Joyce Mansour », *Dada/Surrealism*, n° 19, 2013, p. 2.

<sup>193</sup> Annlaug Bjorsnos, *Jumelés par l'angoisse, séparés par l'extase*, op. cit., p. 74.

<sup>194</sup> Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli et Gwen Raaberg (dir.), *Surrealism and Women*, op. cit., p. 81.

<sup>195</sup> *Le Grand jamais*, p. 572.

<sup>196</sup> *Phallus et momies*, p. 502.

<sup>197</sup> Joyce Mansour, *Spirales vagabondes*, op. cit., p. 65.

passage, celui qui dicte la volonté de vie ou de mort : « quel phallus sonnera le glas<sup>198</sup> ». Les possesseurs savent en faire usage pour assoir leur autorité et perpétuer leur domination : « Je planterai un phallus / Dans chaque bouteille de lait<sup>199</sup> ». Ils nourrissent les nouveau-nés, garçons et filles, d'une conception masculine dangereuse qui grandira en eux toute leur vie : l'homme dominera toujours. Le sexe féminin, quant à lui, permet d'explorer différentes avenues narratives et figuratives en raison de sa composition. Autant le clitoris, les lèvres, le pubis que la vulve sont mis en scène. Dans l'imaginaire de Mansour, le sexe est le « cerveau de rechange féminin<sup>200</sup> », il assure donc plusieurs fonctions. Il est maître des émotions : « craintif et ému, le sexe de Marie monta à sa gorge et battit des ailes<sup>201</sup> », « mon pubis [...] / Se cramponne au téléphone / Et pleure<sup>202</sup> ». Il va à la rencontre du monde extérieur : « Coiffée de sa vulve<sup>203</sup> », « La femme assise / Le clitoris debout<sup>204</sup> ». Il assure la confiance et riposte : « ton clitoris clame et se soulève comme un dément, là, dans la soie humide ; il étale son secret sous ma main [...] il brandit sa crête dentelée avec la fierté d'un raz-de-marée ; et, s'il montre ses dents, c'est pour rire<sup>205</sup>. » À la manière d'un succube<sup>206</sup>, il se présente sous une apparence douce et féminine, puis la nuit tombée, il montre les dents, affiche son vrai visage et prend possession du corps de l'amant pour son plaisir.

### 2.3. Les animaux qu'on aime qu'on embrasse qu'on étouffe dans son lit

Autonomes, mais en constante métamorphose, les parties du corps chez Mansour se prêtent bien aux attributs zoomorphiques, ce qui est particulièrement vrai

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>199</sup> *Les gisants satisfaits*, p. 52.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>202</sup> *Rapaces*, p. 372.

<sup>203</sup> *Phallus et momies*, p. 504.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 507.

<sup>205</sup> *Ça*, p. 234.

<sup>206</sup> Référence au texte de Louis Aragon, « Entrée des succubes », *Révolution surréaliste*, n° 6, 1926 et aux discussions sur le sujet dans *Archives du surréalisme, tome 4, Recherches sur la sexualité*, Paris, Gallimard, coll. Nrf, 1990.

pour les organes génitaux. La figure du rat revient particulièrement souvent dans la représentation du sexe, autant masculin que féminin : « Entre les cuisses tièdes de l'homme rassis / Vit un rat / Il vomit<sup>207</sup> », « son pubis, ce rat aux lèvres décolorées par la rumination léthargique des nuits blanches, bégayait<sup>208</sup> ». Le rat est un symbole riche en interprétation en raison de sa relation complexe avec l'humain. En Occident, il est perçu comme une bête destructrice, un voleur et un danger pour la santé qui crée le dégoût<sup>209</sup>, alors qu'en Orient, il est signe de fécondité et de richesse. L'autrice joue avec ces différentes interprétations symboliques. Dans la première citation, l'homme se dessèche, devient pourri, alors que son sexe durcit. Cet habitacle rassis est parfait pour abriter une vermine comme le rat, le sexe se métamorphose alors en rat carrément. Le rat vomi comme le sexe éjacule, deux actions incontrôlables, sales et qui peuvent être à l'origine de la transmission de certaines maladies. Dans la seconde, le pubis-rat semble aussi mal en point, ses activités nocturnes l'épuisent, mais il ne peut changer sa nature. Comme il fait ici office d'un sexe féminin, l'autrice utilise les mots « lèvres » et « rumination » pour faire référence à son anatomie, le sexe ouvert avale celui de son partenaire. Le rat est aussi associé à la mesquinerie, il est l'ennemi public qui dans les entrailles de la ville et les contamine. Tout comme le sexe dans l'écriture de Mansour, il agit selon ses envies et ne se soucie pas des dommages qu'il peut causer en les comblant.

Brulotte explique que le recours à l'inhumain dans la littérature érotique permet une désubjectivation<sup>210</sup>. C'est-à-dire que l'écriture présente des relations sexuelles qui semblent irréelles comme si elles étaient anodines et pratiquées couramment. Il est toutefois impossible pour le lecteur de s'identifier aux personnages et aux gestes présentés. Les actes sexuels immoraux qui prennent place dans l'univers mansourien

---

<sup>207</sup> *Phallus et momies*, p. 503.

<sup>208</sup> *Les Gisants satisfaits*, p. 28.

<sup>209</sup> Aurel Kolnai, *Les sentiments hostiles*, op. cit., p. 54.

<sup>210</sup> Gaëtan Brulotte, *Œuvres de chair*, op. cit., p. 334.



sont choquants, mais l'absurdité qui les caractérise éloigne de la réalité humaine et crée une lecture près du genre fantastique. Dans *Les gisants satisfaits* par exemple, un homme se couche sur le plancher de la cuisine sous la jupe de sa petite-fille qui cuisine et s'allonge la main pour agripper son « bec-de-lièvre<sup>211</sup> ». Évidemment, cette agression est incestueuse et immorale, mais la surprise pour le lecteur de voir le « bec-de-lièvre » apparaître dans cette situation l'amène à repérer rapidement l'humour noir de Mansour, un humour « ironique et amer, il naît de constellations d'images désagréables<sup>212</sup> ». Brulotte explique que le dépaysement dans le discours érotique mis en scène par ses acteurs est une manière de « s'arracher à eux-mêmes, [d'atteindre] l'extase la plus inédite et la plus totale, [de] se repaître de l'altérité la plus grande, pour se perdre à son contact, pour bouleverser leurs repères identitaires<sup>213</sup> ». Cela s'observe à plusieurs moments dans l'œuvre de Mansour, particulièrement lorsque la narration est homodiégétique. Par exemple, lorsque la narratrice évoque son désir et son excitation sexuelle dans « L'ivresse religieuse des grandes villes », elle s'identifie à un animal : « J'ai des yeux de taupes et mes griffes appellent le fluide jet qui précède la folie.<sup>214</sup> ». Le même procédé est utilisé dans *Les damnations* : « Je dormirai sans rentrer mes griffes / Dans le fauve parfum du plaisir<sup>215</sup> ». À plusieurs reprises, l'acte sexuel est également comparé au comportement animal : « la langue s'enroule autour du sexe / Comme un serpent autour de l'arbre<sup>216</sup> ». Comme il a été dit plus tôt, l'animal mis en scène a toujours une forte portée symbolique. Dans de nombreux poèmes, l'instance narrative s'identifie à un félin et le sexe masculin est comparé à un serpent. Le serpent est un animal symbolique important pour tous chrétiens, il est la figure de la tentation, de la luxure, celui qui attire la première femme dans le péché. Sa morphologie élancée, sa capacité à se dilater et sa tendance à se « fourrer » partout et à se camoufler dans les

---

<sup>211</sup> *Les gisants satisfaits*, p. 35.

<sup>212</sup> Annlaug Bjorsnos, *Jumelés par l'angoisse, séparés par l'extase*, op. cit., p. 100.

<sup>213</sup> Gaëtan Brulotte, *Œuvres de chair*, op. cit., p. 175.

<sup>214</sup> *Ça*, p. 234.

<sup>215</sup> *Les damnations*, p. 480.

<sup>216</sup> *Le Grand jamais*, p. 574.

buissons sont analogues au phallus. Sans oublier qu'il pointe, qu'il pique et qu'il secrète un venin qui pénètre ses victimes. Dans la mythologie égyptienne, la déesse protectrice des femmes, des enfants et des foyers nommée Bastet est affublée d'une tête de chat noir. En générale, elle est représentée comme douce et aimante, mais lorsque le fauve en elle est réveillé, elle s'emporte dans une grande colère. Elle est connue pour avoir décapité la tête du serpent Apophis, Dragon des ténèbres<sup>217</sup>. Mansour, d'origine égyptienne, reprend ce mythe dans ses œuvres pour mettre en scène ses personnages féminins et masculins ainsi que les rapports qu'ils entretiennent. Donc bien que les textes de Mansour semblent, dans un premier temps, loufoques et fantaisistes en raison de ses représentations figuratives et subversives, ils servent une critique sociale des rapports de domination.

Alors que la société considère généralement la beauté humaine par son éloignement de l'animalité, Mansour – tout comme Bataille – reconnaît que derrière le mur de la censure se trouve le désir des parties corporelles « honteuses<sup>218</sup> », celles qui rappellent la nature bestiale, comme le pubis par la présence de poils. L'autrice se fait un plaisir de rappeler – et de célébrer – à son lecteur que l'humain sera toujours un animal. Son écriture met à jour la beauté du caractère zoomorphique de la nature humaine que la société tente d'atténuer. L'univers fictif de Mansour ne se limite donc pas aux êtres humains, à la manière des contes, il place en son cœur de nombreux animaux, des petites bêtes amicales qui accompagnent les humains au quotidien, aux dangereux prédateurs qui menacent leur sécurité. Les représentations animalières dans les textes de l'autrice sont si particulièrement orientées sur des anormaux, comme les rats et les serpents, qu'elles forment un véritable « bestiaire de l'abject<sup>219</sup> ». L'autrice rejoint une idée du mouvement surréaliste selon laquelle il y a un animal en chaque «

---

<sup>217</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 214-216.

<sup>218</sup> Georges Bataille, *L'érotisme*, op. cit., p. 158.

<sup>219</sup> Marie-Claire Barnet, *La femme cent sexes ou les genres communicants*, op. cit., p. 160-184.

homme<sup>220</sup> ». Les textes de Mansour mettent à jour cette bête intérieure, c'est pour cette raison que la sélection des animaux présentés dans les œuvres de l'autrice n'est jamais anodine, elle sert à représenter le caractère des personnages ou le contexte les entourant. Lorsqu'un personnage devient animal, il s'agit d'une opportunité « pour explorer et reprendre possession de [la] vie instinctuelle et pulsionnelle<sup>221</sup> ». Dans *Les damnations*, Mansour offre une porte ouverte sur sa propre intériorité : « Si chaque homme a son double / Le mien se nourrit de l'amanite / Panthère / Et vit hérissée de toute sa haine ombrageuse / Dans le gosier splendide de la Bête<sup>222</sup> ». Pour l'autrice, la réelle bête n'est pas l'animal qui sommeille en soi comme le laissent sous-entendre les surréalistes, mais bien l'humain lui-même puisqu'il peut agir à la manière d'un prédateur en pleine conscience. La fusion entre l'humain et l'animal est un procédé de défiguration auquel Mansour a souvent recours. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, la défiguration n'est pas « purement destructrice<sup>223</sup> », comme l'explique Evelyne Grossman, son but n'est pas uniquement de « rendre méconnaissable un visage, effacer ses traits distinctifs, ses marques de reconnaissance, altérer un modèle [...] [elle] est aussi une force de création qui bouleverse les formes de sens et les réanime<sup>224</sup>. » Il en résulte alors une « désidentité<sup>225</sup> », c'est-à-dire un rejet d'une identité immobile au profit d'invention de « figures plurielles, provisoires, d'une identité en mouvement<sup>226</sup> ».

Ce procédé de défiguration, on le voit bien à l'œuvre dans « Marie, ou l'honneur de servir », premier texte du livre *Les gisants satisfaits* dans lequel l'autrice utilise les animaux pour penser les rapports de domination entre les personnages. L'assassin est

---

<sup>220</sup> Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du surréalisme*, op. cit., p. 89-92.

<sup>221</sup> Annlaug Bjorsnos, *Jumelés par l'angoisse, séparés par l'extase*, op. cit., p. 94.

<sup>222</sup> *Les damnations*, p. 482.

<sup>223</sup> Evelyne Grossman, *La défiguration : Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004, p. 7.

<sup>224</sup> *Idem.*

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>226</sup> *Idem.*

donc associé à des prédateurs alors que Jérémie, Anne et Marie, en tant que personnes soumises, sont associés à des proies. La liaison naissante entre Marie et l'assassin est le premier rapport de force qui se présente au lecteur. Dans le numéro « Le regard et la proie » de la revue *Études françaises*, Martin Hervé et Alexis Lussier, expliquent que plusieurs œuvres littéraires érotiques usent de la figure de la chasse lorsqu'il est question de relation amoureuse.

Imaginaire de la cible et imaginaire de la chasse et de la prédation se rejoignent dans le principe d'une capture impossible de l'objet du désir, principe que les chasseurs, en éternels frustrés de l'amour, ne connaissent que trop bien, incapables qu'ils sont de posséder leur proie autrement que morte. [...] L'imaginaire de la prédation ne cesse de rendre compte de l'ambiguïté de la relation qu'elle implique, entre la célébration de la proie conquise et sa possible destruction<sup>227</sup>.

Le récit de Mansour se construit justement sur un rapport de prédation entre les personnages principaux Marie et l'assassin. L'homme aperçoit la femme sur un balcon et décide qu'il doit l'obtenir. Quelques jours plus tard, à la plage, alors que Marie nage, l'assassin approche en chaloupe avec un « lourd serpent noir pendant hors de son nombri<sup>228</sup> ». Ses mains se posent ensuite sur le corps de la femme et errent « comme des crabes<sup>229</sup> ». C'est à ce moment que Marie accepte son destin : elle sera la « proie d'un chasseur qu'elle [a] choisi<sup>230</sup> » jusqu'à ce qu'il se décide à la tuer.

Comme le titre l'annonce, Marie se fait un honneur de servir son maître, elle devient le « chien fidèle<sup>231</sup> » de son amant, « quand elle [marche] à quatre pattes, il la [suit], béat d'admiration<sup>232</sup> ». Pour l'empêcher d'avoir des rapports sexuels avec

---

<sup>227</sup> Martin Hervé, et Alexis Lussier (dir.), « Le regard et la proie », *Études françaises*, vol. 52, n° 2, 2018, p. 6-8.

<sup>228</sup> *Les Gisants satisfaits*, p. 17.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>232</sup> *Idem.*

d'autres hommes, il accroche un lapin entre ses cuisses – ce dernier ne manque jamais de la griffer jusqu'au sang – il lui dit : « Tu vivras selon mon bon plaisir ou pas du tout, rappelle-toi notre pacte<sup>233</sup> ». La femme éprouve des sentiments contradictoires pour cette relation, malgré la violence qui caractérise cette dernière et l'envie de fuir qui lui prend parfois, elle s'y investit de son plein gré, avec une fascination pour son amant. Comme lui dit un soir sa petite sœur : « Le sexe ressemble beaucoup à la guerre<sup>234</sup> ». Marie et l'assassin se livrent une bataille constante dont l'issue ne peut être que la mort de l'un des deux, mais ils s'en délectent puisque la sensualité qui en émane est brûlante. Une nuit alors que Marie prend la fuite, elle ne peut s'empêcher de voir le visage de l'assassin partout où elle regarde. Elle décide finalement de descendre du train et d'attendre qu'il vienne la chercher, elle est certaine qu'il viendra.

“Je m’ennuie, j’ai perdu l’équilibre de mon bonheur, sans l’assassin la vie est sans relents.” [...] Libre, elle ne savait que faire de ses heures [...] “Jamais plus je ne jouirai de ma nudité [...] Je ne verrai plus mon démolisseur. Mes nuits vierges de semence, arides, n’apaiseront plus mes instincts”<sup>235</sup>.

Bien que le récit ne présente qu'une seule fugue de Marie, la manière dont le passage est écrit, laisse croire qu'il s'agit d'un jeu de chasse récurrent entre les amants. Aux mots de Marie, il est clair que ce n'est pas seulement le « chasseur » qui est un « éternel frustré de l'amour », pour reprendre les termes de Hervé et Lussier, mais aussi la personne chassée. La lutte pour la survie qui relève de l'instinct animal est le summum de l'érotisme pour l'amante, sans prédateur pour partager ses nuits, la jouissance ne peut être atteinte. En mettant sa sexualité au premier plan, Marie se doute bien que « sa chair irrévocablement anonyme<sup>236</sup> » finira « entassée sur une charrette avec les bœufs, les veaux et les agneaux, ces éternels sacrifiés<sup>237</sup> » que son boucher d'amant tue chaque jour à l'abattoir, mais cela ne fait qu'amplifier le plaisir érotique.

---

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>237</sup> *Idem.*

Pendant que cette nouvelle relation se forme, la sœur de Marie se retrouve seule pour prendre soin de leur grand-père, Jérémie. Grâce à un jeu des voix, les interactions entre les deux duos s'entrecourent pour créer des scènes représentatives de la domination masculine. Sur une page, la narration rapporte les propos de l'assassin qui déclare être un ours à Marie et sur l'autre, Jérémie dit à Anne que les hommes doivent apprendre des ours<sup>238</sup>. Or, les deux hommes se trouvent dans des lieux différents et ne se sont encore jamais rencontrés. L'instance narrative se moque de Jérémie qui, en raison de son âge et de son état de santé, n'est plus un prédateur comparable à l'assassin, il n'est maintenant qu'une « bête puante qui ne sort jamais de sa tanière<sup>239</sup> ». Lorsque l'assassin retrouve Marie à la campagne, il décide d'agrandir la maisonnée en allant chercher Anne et Jérémie. Ce dernier, sous l'autorité de l'assassin, devient alors un dominé au même titre que les femmes. Il perd alors son titre d'ours et devient un rat, une charogne – animaux associés alors aux femmes – dans le reste du récit. Les proies de l'assassin, peu importe leur genre, sont toujours ramenées à une nature féminine. Un soir, il agresse physiquement un prêtre et le narrateur décrit la scène comme suit : « Le petit homme enlaça tendrement son bourreau, il était femelle dans sa douleur de dépouille<sup>240</sup> ». Les victimes sont toujours des femmes qui n'ont que de l'amour pour leur bourreau.

Un jour, l'assassin prend finalement la vie de Marie. Jérémie, présent, se penche près du cadavre de sa petite-fille et dit pour lui-même : « Une femme est morte [...] l'impudeur du caprice masculin<sup>241</sup> ». L'assassin s'adresse ensuite à Jérémie : « Je suis grandement misérable, vieux, malgré mes simagrées, car une femme m'a quitté [...]

---

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>239</sup> *Idem.*

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 53.

une reine<sup>242</sup> ». Les deux hommes consentent donc que le meurtre n'a pas été commis par l'un d'eux, mais bien par le « caprice masculin », une maladie qui emporte injustement les femmes aimées, reines de ce monde. Dans les faits, en tuant Marie l'assassin a finalement atteint la jouissance de posséder sa proie, mais la tristesse le gagne puisque la partie de chasse est maintenant terminée. Dans les jours qui suivent, le corps de Marie « repose sur le plancher parmi les fourmis<sup>243</sup> ». Les trois personnages n'éprouvent plus aucun chagrin pour la morte. Anne se plaint même de devoir préparer les repas avec un cadavre puant dans la cuisine, avec une telle désinvolture qu'il est difficile de croire qu'il s'agisse de celui de sa sœur. L'assassin, quant à lui, retourne travailler à l'abattoir, mais s'ennuie, il a perdu le plaisir de tuer du bétail. Alors qu'il s'apprête à mettre fin à la vie d'un veau, il se découvre « une mentalité de cannibale<sup>244</sup> ». L'idée macabre de servir la chair de Marie, viande ultime, aux pauvres de la ville, lui vient à l'esprit. Dehors dans le village, Jérémie voit passer un cadavre porté par un groupe de personnes, il les suit jusqu'à l'église où il voit l'assassin. Tous ensemble, ils mangent le corps de Marie. Cette fin rappelle, encore une fois très clairement, le titre du récit, « Marie, ou l'honneur de servir », car la femme se laisse consommer par son amant, par son grand-père et par les hommes de la ville par un geste sacrificiel qui est lié à une question d'honneur. Le respect qu'on lui doit découle de sa servitude envers les hommes, même dans la mort.

Malgré l'aspect tragique du récit qui donne à la lecture une certaine gravité, celui-ci offre quelques courts passages sur le plaisir sexuel des deux personnages féminins qui offrent un répit au lecteur. Les sœurs ont toutes deux des relations sexuelles avec leur animal de compagnie. Dès que l'assassin quitte la chambre, Marie appelle le perroquet, elle ouvre les cuisses pour qu'il plonge en elle et lui offre son sein

---

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 56.

gonflé de lait<sup>245</sup>. Deux étages plus bas, Anne prend un vieux chat domestique comme amant, malgré les critiques de son grand-père, elle éprouve des sentiments profonds pour l'animal. Au lendemain d'une « nuit de féminité imparfaite<sup>246</sup> », elle va jusqu'à lui demander « comment grandirais-je sans toi?<sup>247</sup> ». Ce passage témoigne, entre autres, du manque de modèles masculins sains dans l'entourage des femmes, elles doivent se tourner vers les seules figures du genre masculin qu'elles rencontrent même si elles ne sont pas humaines. Il y a également cette idée que l'âge adulte ne peut être atteint sans la perte de la virginité, pour devenir femme il faut impérativement avoir connu une relation sexuelle, ici Anne se donne le luxe de choisir qui l'aidera à devenir mature. Comme l'assassin et Jérémie contrôlent le corps et la vie de ces femmes, il n'y a aucune fuite possible pour elles, il ne reste donc plus à celles-ci qu'à interagir avec les petites bêtes qui sont enfermées avec elles pour contrer la solitude. Avoir des relations avec ces animaux, plus petits et vulnérables qu'elles, leur permettent de retrouver une certaine agentivité sexuelle. La mise en récit d'actes zoophiles ne sert pas seulement à nourrir les représentations, elle rend compte de la violence imposée aux femmes dans les relations sexuelles hétéronormatives – conduite par les hommes de manière consciente ou non, mais aussi par les standards féminins – par le fait qu'elle est une issue possible. L'œuvre de Mansour illustre qu'il y a toujours une autorité masculine qui prévaut dans les interactions binaires, c'est sans doute pourquoi elle propose avec humour l'union entre femme et animal, où sans rapport de force établi d'avance, seul le plaisir peut régner. Les mots choisis par Mansour sont percutants ; « féminité » n'apparaît qu'une seule fois dans le texte, pour illustrer le plaisir sexuel qu'Anne, en tant que femme, s'est autorisée à explorer. Le mot aurait pu apparaître ailleurs, dans un passage où il est question de la posture de la femme face à l'homme, de sa docilité, de son physique, pour correspondre à la vision stéréotypée de la féminité. L'instance narrative indique clairement qu'elle sait que la féminité dans le sens où elle l'emploie

---

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>247</sup> *Idem.*



n'est pas celle attendue, elle revendique le droit à l'imperfection de la femme ainsi qu'à une conception non normative de la sexualité. L'exploration des plaisirs sexuels et la réappropriation du corps permettent de « grandir ». On pourra voir dans le prochain chapitre comment les expériences sexuelles peuvent être vues comme des rites menant à la sacralisation du corps féminin dans l'œuvre de Mansour.

Bref, bien que les premiers surréalistes se soient longuement intéressés à la sexualité, en général leur conception n'avait rien de progressiste, elle était même plutôt normative pour l'époque. Les retranscriptions des *Recherches sur la sexualité*<sup>248</sup>, conduites entre janvier 1928 et août 1932, sous l'initiative de Breton témoignent de cette normativité. Dans l'ouvrage *Investigating Sex Surrealist Discussions*, JoAnn Wypijewski écrit que malgré leur passion pour la psychanalyse, leurs discussions autour de la sexualité sont étonnamment très conscientes des tabous et s'y conforment. Breton répond à des questions avec des opinions qu'il lance comme si elles étaient des faits, se fâchent contre celles plus progressistes de plusieurs de ses confrères<sup>249</sup>. Sur les douze séances, seules les huitième, neuvième et dixième accueillent des femmes surréalistes, il s'agit de Nusch (alors amante de Paul Éluard), Katia Thirion (épouse de André Thirion), Madame Unik (femme de Pierre Unik), Jeannette Tanguy (femme de Yves Tanguy), Simone Vion et Madame Léna. À l'exception des deux dernières, les femmes qui participent aux discussions accompagnent leur conjoint. Il y a donc une certaine retenue qui se fait sentir dans leurs réponses aux questions posées par les hommes. D'ailleurs, pour la dixième séance, seule Jeannette Tanguy est présente, mais elle ne prend jamais la parole, du moins aucune de ses réponses n'est retranscrite<sup>250</sup>. En quatre ans, « Comment aimez-vous faire l'amour ?<sup>251</sup> » est la seule question posée

---

<sup>248</sup> *Archives du surréalisme, tome 4, op. cit.*

<sup>249</sup> José Pierre, *Investigating Sex, op. cit.*, p. viii.

<sup>250</sup> *Archives du surréalisme, tome 4, op. cit.*, p. 175-180.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 155.

par une femme (Nusch Éluard)<sup>252</sup> et Jeannette Tanguy y répond : « toute seule<sup>253</sup> ». À la suite de la lecture de ses recherches, il est donc difficile de broser le portrait du rapport qu'entretiennent les femmes surréalistes à la sexualité. Toutefois, ce court échange ainsi que la place restreinte de celles-ci dans les discussions reflètent un manque d'intérêt pour le ressenti féminin.

Il est évident que de nombreuses opinions émises dans ses séances reposent sur un stéréotype fantasmatique de l'homme pour la femme et non pas sur de réelles connaissances – comme c'est le cas pour la majorité des pratiques sexuelles dont il sera question dans les entretiens. Plusieurs essayistes qui se sont penchés sur ces enquêtes, dont José Pierre et Xavière Gauthier, montrent clairement l'ignorance des hommes quant à la sexualité féminine en mettant de l'avant des citations bien choisies comme « sais-tu où est le clitoris?<sup>254</sup> ». L'onanisme, par exemple, est un des nombreux actes sexuels abordés dans les *Recherches sur la sexualité*, il est vu comme un triste geste compensatoire par plusieurs, dont Breton et Prévert<sup>255</sup>. Alors qu'ils jugent la masturbation par l'homme comme une faiblesse, ils en pensent « le plus grand bien<sup>256</sup> » si elle est pratiquée par la femme. Pierre Naville affirme même que « les femmes y sont beaucoup plus inclinées que les hommes<sup>257</sup> ». Les surréalistes présents ce jour-là se sont sans doute réjouis lorsque, des années plus tard, Mansour débute *Îles flottantes* en mettant en scène la narratrice croisant un vieil ami dans la rue au moment où elle se masturbe, lui parlant de manière tout à fait naturelle, se demandant « s'il [lui] serait

---

<sup>252</sup> Il faut toutefois mentionner qu'une personne surnommée Y, présente à la septième séance, pose plusieurs questions et selon une de ses réponses, « c'est le moment où l'on a l'impression d'appartenir à un homme », il pourrait bien s'agir d'une femme. *Ibid.*, p. 146.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 18. Question de Breton à Marcel Noll.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 44.

possible de faire un seul mouvement de va-et-vient de plus sur le manège rustique du plaisir solitaire sans atteindre l'orgasme<sup>258</sup> ».

Si Breton se refuse de faire appel aux moyens artificiels lorsqu'il est question de relation sexuelle – il déclare même en faire « une question de morale<sup>259</sup> » – pour Mansour, l'écriture érotique n'est pas assujettie à la morale, elle est plutôt un terrain fertile pour l'imaginaire libertin, une occasion de mettre en scène des actes sexuels indicibles. Il faut dire que l'autrice ne semble pas avoir la même définition de l'érotisme que ses confrères, il n'est pas seulement « tout ce qui se rapporte à l'amour pour l'évoquer, le provoquer, l'exprimer, le satisfaire<sup>260</sup> », il s'élève au-delà de l'amour, il est omniprésent. En l'associant constamment aux sentiments amoureux, les surréalistes ont complètement échoué leur soi-disant révolution sexuelle comme en témoigne Xavière Gauthier dans *Surréalisme et sexualité*<sup>261</sup>. Cette conception s'est sentie dans les œuvres littéraires surréalistes, celles des hommes tout particulièrement, Gauthier remarque que les passages concernant l'érotisme sont souvent très normatifs. Bien qu'ils idolâtrèrent la prose du Marquis de Sade, la plupart d'entre eux condamnent les actes sexuels qu'il met en scène. Dans une discussion enflammée sur l'acceptabilité de l'homosexualité, Breton, qui y est fortement opposé, déclare que seul le Marquis peut se prêter à la pédérastie puisqu'un homme comme lui a tous les droits<sup>262</sup>. De la même façon, la majorité des surréalistes déclarent haut et fort que le libertinage, le sadomasochisme, la zoophilie et la nécrophilie sont des pratiques obscènes. Pourtant, ils sont de grands lecteurs de Mansour et celle-ci explore ces pratiques régulièrement dans ses œuvres. On peut attribuer cette dualité aux avancés concernant la libération sexuelle – Mansour publiant ses premiers écrits une vingtaine d'années après les

---

<sup>258</sup> *Histoires nocives*, p. 239.

<sup>259</sup> Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>260</sup> Robert Desnos, *De l'érotisme*, Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, 2013 [1922], p. 57.

<sup>261</sup> Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, *op. cit.*, p. 269.

<sup>262</sup> *Archives du surréalisme*, tome 4, *op. cit.*

recherches surréalistes sur la sexualité – ou peut-être au respect de l’imaginaire artistique puisque ces derniers se positionnent en faveur d’un imaginaire absolu, libre des normes sociales.

Robert Desnos écrit en 1922 que « L’obscénité n’est pas la manifestation nécessaire de l’érotisme. Il convient de ne pas la proscrire, mais son emploi systématique n’est pas souhaitable<sup>263</sup>. » L’écriture de l’auteur prouve le contraire à Desnos. L’obscénité caractéristique de l’érotisme mansourien sert une quête de destruction des mœurs et de libération sexuelle, qui sera menée majoritairement par les femmes du mouvement dont l’arrivée se fera tardive. Elle montre au lecteur ce que la société refuse de lui dire : les désirs et pratiques sexuelles ont toujours été divers et continueront de l’être. Comme le dit J.H. Matthews dans son essai sur l’œuvre de l’auteur :

Joyce Mansour fait violence à l’idée de l’acceptable [...] Si bien que la narration mansourienne signale la révolte généralisée [...] Mansour se moque des tabous sociaux et mentaux, sur un plan où se dessine une opposition radicale aux tabous imposés par la raison. En ce sens, la violence est pour ainsi dire un rite de passage, non seulement pour les individus fictifs, mais également pour ceux qui assistent, en tant que lecteurs, aux événements dont fait état la narration<sup>264</sup>.

L’indifférence de l’auteur face aux conventions sur la manière d’exprimer le désir, entre autres, renforce l’authenticité de son œuvre littéraire. Bien que son écriture soit à la fois surréaliste et féministe<sup>265</sup>, elle ne répond pas entièrement aux standards de l’un et l’autre de ses mouvements. Par exemple, Mansour aborde la féminité d’une manière qui peut choquer certaines femmes et féministes en raison de la violence et de l’impudeur avec lesquelles elle le fait. Toutefois, cette mise en scène de la sexualité

<sup>263</sup> Robert Desnos, *De l’érotisme*, op. cit., p. 78.

<sup>264</sup> J.H. Matthews, *Joyce Mansour*, op. cit., p. 46.

<sup>265</sup> À la lecture de son œuvre, on ne peut nier que l’écriture de Mansour est féministe, toutefois elle ne s’est jamais identifiée comme telle. À la lumière de ce qui a été rapporté sur elle jusqu’à présent, on comprend qu’elle préférerait ne pas discuter de ses positions politiques et maintenir une sorte de flou sur sa personne.

féminine permet de rendre compte de la complexité de celle-ci, de montrer qu'elle est pluridimensionnelle, que les femmes sont des individus distincts avec des envies qui diffèrent. Par le fait même, ses personnages féminins ne correspondent pas à la vision de la féminité qu'ont les surréalistes<sup>266</sup>, ils sont forts et ne craignent pas d'imposer leurs volontés. Dans l'ouvrage *Histoire de la littérature érotique*, l'auteur surréaliste et critique littéraire Sarane Alexandrian propose un aperçu des textes de Mansour pour mettre en valeur la littérature érotique produite par des femmes. Il explique qu'en refusant l'hypocrisie de la pudeur, en écrivant sur le plaisir sexuel féminin et en choquant plus d'un lecteur : « Joyce Mansour ne cessa plus d'exalter la révolte féminine<sup>267</sup> ». L'autrice semble avoir vu dans l'esthétique surréaliste une manière de clamer les revendications féminines de l'époque.

---

<sup>266</sup> Maitland Sierra Dunwoody, « Les auteures surréalistes : French and Francophone Women Surrealist Writers », *loc. cit.*, p. 18.

<sup>267</sup> Sarane Alexandrian, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Seghers, coll. Agora, 2019 [1989], p. 494.

## CHAPITRE III

### LA MORALE EST UN FRUIT DÉFENDU

*Donnez-moi un grain de poussière  
J'en ferai une montagne de haine  
Chancelante et grave arcane  
Pour vous enterrer  
Donnez-moi une langue de haute  
laine  
J'enseignerai aux seigneurs  
Comment briser leurs dieux de  
craies*

Joyce Mansour, *Le Grand jamais*.

#### 3.1. Meurtre dans la cathédrale

Avec son esthétique crue et sa mise en scène d'un érotisme bestial, Mansour épouse la critique littéraire qui la déclare reine du « scandale<sup>268</sup> ». L'autrice ne s'arrête pas là, elle mène sa quête de provocation jusque dans les cieux. Elle dénonce la misogynie du culte de l'homme créateur, Dieu, et ses complices sur terre. L'érotisme pour Mansour ne peut être pensé sans son caractère transcendant, ce qui fait en sorte que le langage pour aborder le sujet relève généralement du sacré. L'autrice souhaite « donner voix à l'innommable [et] donner figure à l'infigurable qui suppose de défaire les formes coagulées, de les ouvrir<sup>269</sup> ». Ainsi elle mêle les thèmes de la religion et de la corporalité en pensant les relations intimes comme un prolongement de l'acte créateur originel et les dynamiques de genre comme une reproduction du Jardin d'Éden. Ayant reçu une éducation juive et hébraïque dès son plus jeune âge, dans un

---

<sup>268</sup> Renée Riese Hubert, « Three Women Poets », *loc. cit.*, p. 43.

<sup>269</sup> Evelyne Grossman, *La défiguration*, *op. cit.*, p. 9.

pays où celle-ci deviendrait éventuellement une source de discrimination, Mansour ne peut s'empêcher d'en laisser des traces dans sa pratique d'écriture, il y a là quelque chose d'irrépressible. Bien que l'on puisse constater dans ses créations que la religion lui tient à cœur, elle ne manque cependant jamais l'occasion d'aborder le sujet avec cette touche d'ironie et d'humour noir caractéristique de son esthétique littéraire<sup>270</sup>. Par exemple, à propos de la vie après la mort elle écrit : « Quel type d'habitat je souhaite pour moi après ma mort ? / Peu m'importe le réceptacle le tremplin ou le trou / A place in the sun / Voilà tout. / P.S. La bouche d'un ami ferait très bien l'affaire<sup>271</sup>. » Dans le détournement qu'elle fait des textes et doctrines sacrés, on perçoit une amertume envers les rapports qu'ils ont établis entre jouissances – particulièrement féminines – et les forces diaboliques. Dans ses œuvres, elle propose des parallèles entre les rites du sang et de la chair présents dans les pratiques religieuses et les gestes érotiques. Plutôt que de se conformer aux commandements divins, Mansour les déconstruit pour jouer avec eux. Elle les métamorphose pour offrir de nouvelles versions des textes sacrés qui pointent l'hypocrisie des doctrines et servent un renversement du pouvoir, celui-ci alors tombe des mains de Dieu et est donné aux personnes victimes des dogmes. Elles sont alors libres de jouir de leur corps et de revendiquer la grandeur de leurs pouvoirs.

En 1976, Mansour publie le court recueil de poésie *Pandemonium*, accompagné d'illustrations de Wilfredo Lam. Elle y situe la capitale de l'Enfer comme étant l'Afrique, divisée par de nombreux conflits idéologiques. Trois ans avant la publication, son pays natal, l'Égypte, entrait en guerre contre Israël, lieu de culte de sa religion, ce conflit semble avoir nourri l'imaginaire de l'autrice. Dans un entretien radiophonique de 1967, elle admet avec nostalgie et tristesse : « Depuis que je suis [en France], oui, je réalise, l'Afrique cela veut dire quelque chose pour moi<sup>272</sup>. » Dans son

---

<sup>270</sup> Yasser Elhariry, « Divine Breath of Genesis (Joyce Mansour) », *Francosphères*, vol. 6, n° 1, 2017, p. 78.

<sup>271</sup> « Autotombes », p. 635.

<sup>272</sup> Joyce Mansour, *Spirales vagabondes*, op. cit., p. 291.

œuvre, elle crée des ponts entre des textes sacrés qui proviennent du Judaïsme, de l’Islam et de la mythologie égyptienne. Elle montre ainsi que l’identité des Nord-Africains est plurielle et que les fondements de croyances diverses se ressemblent si l’on s’y attarde. Alors que les gouvernements et les groupes religieux se font la guerre, les violences internes dans les communautés de fidèles sont invisibilisées. Plutôt que d’affronter les problèmes de société, les hommes sont obsédés par ce « Dieu de la parole errante / Celui qui inverse le cours des années séniles / Celui qui ne craint plus le tourbillon / Ni la haine / Celui qui avale sa queue<sup>273</sup> ». Or, celui-ci n’est pas le sauveur qu’il leur faut, puisqu’il regarde l’existence humaine de haut et joue avec elle. Il ne craint pas les représailles puisqu’il est inatteignable. Pourtant, Mansour déplore qu’il y ait toujours les « solitaires », « [c]eux qui cherchent le vivant sous les jupes du vent / Ceux qui courent haletants après un rêve évaporé<sup>274</sup> », ceux qui au lieu d’agir attendent les commandements de Dieu, mais qui, sans jamais le trouver, s’enferment dans une quête solitaire. Ces derniers, sous l’influence hégémonique de l’institution religieuse à laquelle ils appartiennent, sont aveugles devant la souffrance résultant des doctrines imposées. Ils répondent aux commandements des représentants de Dieu, mus par une « illusion romantique de participation<sup>275</sup> » et « d’appartenance à l’œuvre<sup>276</sup> » divine.

Pour *Déchirures*, Mansour, toujours en Égypte à ce moment, écrit un poème d’un triste réalisme qui illustre le revers de cette dévotion. Celui-ci n’est pas inclus dans la maquette de l’édition originale, mais est finalement publié en 2016 dans l’anthologie éditée par Laure Missir. L’autrice s’adresse aux âmes en peine qui ne vivent plus que grâce à leur foi. « Peuples de mendiants sans mains pour mendier / Poser vos têtes barbues, pénitents, / Sur l’épaule du prophète, le triste, le mourant / Suivez les pas de l’illustre vieillard, / [...] / Portant sur vos épaules arrondies / Un dieu

---

<sup>273</sup> *Jasmin d’hiver*, p. 581.

<sup>274</sup> « Bleu le désert », p. 609.

<sup>275</sup> Martin Tailly, *Éléments pour une esthétique de la chair*, Montréal, Nota Bene, 2019, p. 122.

<sup>276</sup> *Idem*.



sans divinité / Décomposée<sup>277</sup>. » Elle refuse la majuscule à ce dieu qui n'a plus la grandeur pour la porter. Il laisse ses fidèles le suivre, « comme possédés par une sorte de diable blanc d'optimisme<sup>278</sup> » parce qu'il ne veut pas admettre sa défaite. Dans la version publiée du recueil, Mansour garde cependant un brin d'espoir et écrit un poème sous la forme d'un appel à l'aide à Dieu.

Ayez pitié, Dieu de nos prières, de nous les damnés  
 Les murs bruns du désespoir cernent nos têtes, nos cieux, nos maisons  
 Épargnez-nous la colère des envieux  
 Pardonnez-nous notre détresse  
 Donnez-nous de l'espoir même s'il n'y en a plus  
 Les murs du mépris nous enferment malgré nos cris  
 Aidez-nous, aidez-nous, vous qui ne pouvez plus  
 Vous qui êtes sourd, paralysé, fatigué  
 Trop vieux pour nous sauver même si vous le vouliez  
 Dieu des impuissants, Dieu des innocents  
 Dieu qui n'a plus d'occupation  
 Excepté celle de mourir<sup>279</sup>.

Dans une Égypte animée par les tensions politiques qui la forceront sous peu à s'exiler, elle refuse de croire que Dieu est indifférent à la douleur. Elle cherche une excuse à sa passivité, il est probablement trop vieux, malade et mourant ou encore une simple idée à l'agonie. Tout ce qu'il reste à faire à Dieu est d'attendre que ses fidèles cessent de croire en lui pour finalement mourir. Ce poème adresse la discrimination et les violences envers les communautés juives. Comme il y a seulement dix ans qui se sont écoulés depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale, Mansour imagine que Dieu ne s'est pas encore remis des violences infligées à son peuple, qu'il n'a pas la force de recommencer à veiller sur des êtres qui se font la guerre. Dans son œuvre, l'autrice est prise entre sa foi et sa frustration face à un dieu qui n'empêche pas les atrocités qui se déroulent sur terre. Elle expose l'impasse entre la supposée toute-puissance de Dieu et

---

<sup>277</sup> Joyce Mansour, *Spirales vagabondes*, op. cit., p. 37.

<sup>278</sup> Martin Tailly, *Éléments pour une esthétique de la chair*, op. cit., p. 122.

<sup>279</sup> *Déchirures*, p. 340.

son impuissance véritable. Cesser de croire en Dieu, c'est remettre en doute l'humain et ses valeurs les plus fondamentales et c'est pourquoi les fidèles s'y refusent.

En lisant l'anthologie *Spirales vagabondes*, on peut observer que les textes non publiés du vivant de l'autrice présentent un espoir plus grand en Dieu (à l'exception de celui que l'on vient de citer, qui marque le début de sa carrière d'autrice). Était-ce intentionnel de la part de Mansour de publier seulement les écrits les plus critiques ou de celui des éditeurs ? Malheureusement, il s'agit d'une question qui reste à ce jour sans réponse. Dans un poème posthume, l'autrice prie à nouveau pour le soutien de son dieu, mais cette fois en son nom et non pas en celui de sa communauté religieuse. Bien que la foi de l'autrice semble encore grande, on sent un désir de comprendre de quoi est fait Dieu; désir qui est nourri par un doute en ses pouvoirs.

Aide-moi.  
 Je suis venue de loin.  
 Je souffre.  
 Mes organes se sont réunis pour punir mon âme volage  
 Et je meurs.  
 Pardonne-moi mes fautes commises  
 Que je puisse croire, que je puisse courir  
 Avec ton nom sur les lèvres soumises  
 Parmi les pores.  
 Tu es mort, mais ton corps vit  
 Fasse que l'eau de l'espoir qu'exhument tes pores  
 Puisse noyer mes douleurs, mes doutes, mes amis.  
 Je pleure et la vie me presse  
 Entends-moi – saint ou vampire  
 Bois mon sang ou laisse-moi boire le tien  
 Que je sache enfin<sup>280</sup>...

Le quatrième vers rend compte de la corporalité comme d'une punition, une façon de contraindre les êtres humains au sol, seul Dieu peut s'élever et être partout à la fois. Elle reprend un lieu commun de la religion : la chair, le corps et les organes sont de l'ordre du sensible et donc appartiennent au monde ici-bas qui se distingue du monde

---

<sup>280</sup> Joyce Mansour, *Spirales vagabondes*, op. cit., p. 39.

intelligible, celui de la vérité de Dieu qui se situe dans l'au-delà. Les humains sont du bétail, enfermés dans les enclos que sont leurs corps et voués à mourir. Justement, l'autrice implore la nécessité d'être soignée puisque les jours sont comptés. Elle est prête à se soumettre pleinement à lui s'il lui accorde l'absolution. Mansour ne sait pas qui est réellement Dieu, si sa force est sainte ou diabolique, mais cela lui importe peu, il doit seulement détenir le pouvoir de descendre sur Terre pour la guérir de son mal-être. Elle cherche également à le provoquer en l'associant au malin, à l'obliger à venir défendre sa valeur. Elle est résolue à partager un rite de sang avec lui, goûter le sang l'un de l'autre les unirait, leur permettrait enfin de comprendre de quoi l'un et l'autre est fait. Avec cette proposition d'un échange de fluides, on reconnaît le penchant pour l'érotisme de Mansour. Avec ce poème, elle renverse la vision convenue que l'on se fait de Dieu, elle lui donne un corps et lui enlève son âme; « tu es mort, mais ton corps vit ». Elle lui impose la punition de la corporalité, l'oblige à errer avec ce poids constant, poids qui le retient au sol et l'empêche d'accéder au paradis même après sa mort.

La critique de Mansour concernant l'aveuglement face aux souffrances provoquées par les croyances religieuses se fait sentir à de nombreuses reprises dans sa pratique d'écriture. Elle accorde une place importante aux rites religieux qui s'accompagnent de violence et dont certains vont jusqu'à faire couler le sang de personnes à purifier. Dans *Pandemonium* (capitale de l'enfer), elle s'adresse à un confrère juif – peut-être même à elle-même – : « Oblations de virginités / Circoncisions / [...] / Ignore les paillements le cliquetis / De l'oison que l'on excise / Soulève la calotte polaire / Offre le prépuce au couteau<sup>281</sup> ». Pour garder la foi, il faut ignorer la dangerosité de celle-ci lorsqu'elle est mal interprétée ou qu'elle sert les élucubrations qui motivent un excès de contrôle. Il faut ignorer qu'elle convainc les hommes d'une

---

<sup>281</sup> *Pandemonium*, p. 525. Il est pertinent de noter que « calotte » renvoie à la fois au prépuce, mais aussi à un terme péjoratif pour parler du Clergé qui prend son origine dans la coiffe ronde portée par ses membres.

nécessité d'exciser des nourrissons contraints malgré leurs contestations : « Le sang giclait de la chambre de l'enfant, / Il sortait en jets continus, spasmodiques, / Du lit en bois blanc, des chaises, des jouets, / Et l'enfant pleurait d'une voix perdue / Tandis qu'on le circoncisait<sup>282</sup> ». Ignorer qu'elle engendre le viol de jeunes filles et une aliénation des femmes (on approfondira cette question dans les pages à venir). La purification promise par ces actes vaut la douleur, une promesse d'être libérée des désirs malsains qui mènent à des relations impures. L'institution religieuse dominée par les hommes implique « Morts – prêtres – nudité – autels<sup>283</sup> », les rites corporels qu'ils pratiquent renforcent leur contrôle sur leurs fidèles. En misant sur la diffusion des doctrines et des punitions pour tout comportement qui s'y oppose, le poids de la culpabilité devient lourd à porter pour les pécheurs. Même l'amour peut se ternir en désespoir s'il est non conforme aux commandements de Dieu : « Laisse-moi me pendre sur ta croix d'ébène / Et cueille mes râles sur tes lèvres déformées / Allons vers la mer à dos d'âne ou à pied / Traînant nos sexes morts couronnés d'épines / Allons vers la paix couchée sur l'espoir<sup>284</sup> ». Le lyrisme et l'érotisme de ces vers sont poignants, les amants moribonds sont condamnés à errer sachant que leur désir l'un pour l'autre est la source de leur répression. La seule option envisageable pour se réconcilier avec la paix d'esprit est la mort, c'est en elle que réside l'espoir. Dans ses œuvres, Mansour représente des personnes souffrant de ces rites et doctrines, qui évidemment regroupent principalement des femmes. L'autrice place sa foi en l'amour et en l'érotisme avant celle en Dieu. Elle semble souhaiter qu'il descende sur terre et se positionne comme égal aux hommes et aux femmes, qu'il expérimente la mortalité et la corporalité, qu'il se laisse à son tour emporter par les désirs de la chair. Dans un poème adressé à son amant, elle confesse qu'elle n'a que faire des péchés, que son attirance pour celui qu'elle aime est plus fort que tout.

C'est loin le ciel.

---

<sup>282</sup> Joyce Mansour, *Spirales vagabondes*, op. cit., p. 24.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 57.

C'est long l'enfer.  
 Ta bouche charnue ourlée par la mer  
 Me tente malgré mon âme accablée  
 Je veux grimper tes épaules massives  
 Et sentir le vent chatouiller ma gorge nue  
 Je veux te suivre sans mémoire, sans regrets,  
 Oubliant les promesses d'une foi apprise  
 Oubliant les tortures d'une crainte remise  
 Sacrifiant un paradis possible pour un instant sans joie  
 Inexistant<sup>285</sup>.

Ces vers reviennent à l'idée d'érotisme sacré analysée dans le chapitre précédent. La simple pensée d'une relation sexuelle va à l'encontre des doctrines, mais Mansour préfère sacrifier son âme plutôt que de renoncer à l'image du corps fantasmé de son amant. Le ciel est si loin que peut-être Dieu ne verra pas le couple s'adonner à la chair et l'enfer dans lequel ils vivent est si long, qu'il faut bien s'accorder des moments de plaisir. L'autrice en a assez de cette peur des forces divines qui pourrit la vie de toutes les générations qui se succèdent. Les limites imposées par la religion accablent les croyants. Mansour veut s'élever, non pas au paradis inatteignable dont personne n'a encore vu les portes, mais sur terre avec son partenaire. C'est dans l'union des corps – matière tangible – que réside l'extase, Dieu ne la connaîtra jamais dans sa forme volatile actuelle, elle l'enjoint de prendre corps pour comprendre enfin.

### 3.2. *Le bleu des fonds*

En 1968, les éditions du Soleil Noir publient la première – et seule – pièce de théâtre écrite par Mansour, *Le bleu des fonds*. Dans cette courte pièce dont le récit se déroule à huis clos, trois personnages dans un lieu inconnu discutent avec véhémence. Grâce à leurs échanges et au caractère incertain de leur existence, Mansour établit des parallèles avec le Jardin d'Éden qui sont aisément compris par le lecteur. Il faut toutefois une (re)lecture attentive pour relever la portée des symboles et significations

---

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 48.

derrière le choix des mots de l'autrice qui se rapportent au sacré. La pièce met en scène Le Flotteur, surnommé Père, ainsi que sa fille, Maud et l'époux de celle-ci, Jérôme. D'où les noms donnés au premier personnage, on comprend que Mansour lui donne le titre de Dieu, ce qui permet de faire le parallèle entre Jérôme et Maud et Adam et Eve. Le Flotteur est une énigme que l'homme et la femme tentent en vain de résoudre. Maud ne cesse de lui poser des questions : quel est son nom, qui sont-ils, pourquoi sont-ils seuls, où sont-ils, est-elle sa fille, où est sa mère ? Les quelques réponses données se contredisent, changent constamment le récit de la famille, ce qui rend Maud et Jérôme complètement fous : ils sont le fruit de son imagination. Maud est sa femme en fait, et non sa fille; Jérôme est un assassin, non un simple Suédois. Lorsque Maud l'accuse de se perdre dans ses rêveries, le Père la questionne « Les femmes n'aiment-elles pas les rêves des hommes ? Peut-être ont-elles peur<sup>286</sup>. » Pourtant, la colère avec laquelle Maud parle témoigne non pas d'une peur des rêves des hommes, mais d'une frustration d'être mise à l'écart, de ne pas pouvoir se prononcer sur l'avenir. Pour la ramener sur le droit chemin qu'est la dévotion, il lui rappelle qu'il a fabriqué son époux pour la contenter : « Tout ce qui vient de moi est beau à tes yeux, n'est-ce pas, Maud ? [...] Tu l'aimes parce que je veux que tu l'aimes. Tu me dois tout<sup>287</sup>. » Le texte inverse ici les positions d'Adam et Eve, le premier humain n'est pas un homme, il est une femme et pour lui plaire, Dieu lui a offert un amant. Les hommes ont menti aux femmes pour les assujettir. Lorsque Jérôme conteste cette version des faits, Le Flotteur lui répond avec autorité : « Mes actes déterminent tes pensées, mes indigestions forment tes angoisses; je suis fatigué, tu vas te calmer<sup>288</sup>. » Mansour met l'accent sur le caractère autoritaire de Dieu, celui à qui l'humain doit tout puisqu'il est le Créateur, celui qui a le pouvoir de punir. Elle se concentre également sur le mystère qui le constitue, ses propres enfants ne savent pas qui il est, même lui n'en est pas certain et cette incompréhension pèse lourd sur tous. L'autrice met bien en valeur l'amour qu'il porte à sa fille, mais

---

<sup>286</sup> *Le bleu des fonds*, p. 126.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 129

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 127.

malheureusement il est incapable de l'exprimer adéquatement : il lui donne des présents – comme un époux – et la réprimande de ne pas être reconnaissante. Cette dynamique est celle qui anime plusieurs familles, les relations sont si complexes et embrouillées que même Dieu ne peut les perfectionner. Agacé par toutes ces interrogations, Le Flotteur finit par déclarer : « Nous sommes l'élite, le cerveau sans liberté des hommes-fourmis, l'âme qui doit souffrir pour produire l'énergie nécessaire<sup>289</sup>. » Maud s'empresse de demander s'ils sont des rois, conception humaine des créateurs, de l'élite, mais non, ils sont « l'origine de toute chose<sup>290</sup> » et c'est tout. Elle comprend alors : « nous sommes nourris et tolérés afin de féconder les générations futures<sup>291</sup>. » Avec ces mots, la femme explique pourquoi les croyants tolèrent et suivent les doctrines religieuses, c'est dans l'espoir de voir leur espèce se perpétuer. Cette déclaration, venant d'une femme, rend également compte des conditions de vie de cette dernière, elle est tolérée dans l'intérêt de l'homme, celle d'assurer sa progéniture.

Les seules informations fournies par l'autrice concernant le contexte dans lequel la scène s'inscrit sont rassemblées sous forme de poème, placé en guise de didascalie à la première page. Puisqu'il n'y a aucune description des personnages offerte, le lecteur est placé dans une incertitude angoissante qui est analogue à celle qui taraude l'esprit de Maud et celui de Jérôme.

Il y a une chambre pelée aux murs trop nus  
 Une chaise sans jambes accoudée dans un coin  
 Une fenêtre haut perchée qui ne voit que d'un œil  
 Et un poêle en faïence bleue  
 Très bleue.  
 Je vois une table laquée de sang  
 Trois gamelles  
 Trois chaises  
 Et un chat empaillé qui broie du noir sans broncher  
 Un vieil homme

---

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>290</sup> *Idem.*

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 133.

Et une très belle femme.  
 Les orteils de l'homme portent le deuil  
 Ses pieds sont bandés, mais ses orteils pianotent  
 La femme est sa fille et elle pleure elle tricote  
 Jérôme dort sur le matelas<sup>292</sup>.

Ces premiers vers ne peuvent être compris sans une lecture complète de la pièce, Mansour se moque de la linéarité et impose un retour en arrière à celui qui souhaite saisir cette introduction. La fenêtre qui ne voit que d'un œil est réservée au Flotteur (Dieu) et c'est pour cette raison qu'elle est haut perchée. Maud et Jérôme n'ont pas à voir le chaos qui s'agite sur Terre puisqu'ils n'ont pas le pouvoir d'agir sur celui-ci. Le Père porte le fardeau de la mort, qu'il ne peut empêcher pour assurer la continuité du cycle de l'existence humaine, cela le blesse, mais de ses orteils ils continuent le travail qui doit être réalisé. Maud pleure en raison de son incompréhension, mais elle aussi doit créer, son rôle de femme l'y oblige, alors elle tricote les générations à venir. Seul Jérôme peut se permettre de dormir, car il n'est qu'un simple homme, un cadeau de Dieu à sa fille. Leur chambre est vide, aucune photographie ne tapisse les murs puisqu'ils n'ont aucun souvenir à célébrer, ils sont seuls dans le processus ardu de Création et ne peuvent se permettre de s'ingérer dans les relations humaines. Un chat, symbole de protection par sa capacité à tuer un serpent – et donc le malin comme on l'a mentionné dans le chapitre précédent – repose dans la pièce. Mansour appuie l'importance symbolique de la couleur bleue, couleur donnée au poêle et au feu des plus brûlant par extension. Le titre *Le bleu des fonds* implique que Dieu, Adam et Eve n'ont peut-être jamais été au ciel, la lourdeur de leur existence, de leurs tâches, les enfonce dans les bas-fonds et les retient de s'élever. L'enfer et le supposé paradis se trouvent en fait au même niveau, dans les profondeurs des Abysses et seul Le Flotteur a le pouvoir de monter à la surface pour observer ce qui se déroule chez les humains.

---

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 124.



L'idée de générer la vie sans en vivre une est trop grande pour Maud et Jérôme, ils refusent d'accepter cette histoire que leur raconte Le Flotteur. Sous l'énervement, ils décident de le tuer et ne cachent pas leur projet. Le Père tente de les manipuler émotionnellement, de s'immiscer entre eux en les retournant l'un contre l'autre. Maud révèle avec affection à Jérôme qu'il est le visage de Dieu à ses yeux, mais cette confession est trop belle, il ne la croit pas : « Tu dis ça pour me charmer, serpent<sup>293</sup> » lui lance-t-il brusquement. Plutôt que de s'offusquer, la femme épouse la personnification du serpent. Elle se tourne vers Le Flotteur pour prouver sa loyauté envers Jérôme et mettre à jour sa ruse.

Vous êtes condamné, Père ; je vous ai séduit pour donner suite et forme à votre idée de moi comme épouse ; les femmes comme les animaux courbent la tête en troupeau ; votre idée m'a plu un instant et je vous ai obéi un après-midi sans chapeau. D'ailleurs cet acte n'était pas entièrement sans motif ; une fois convaincu de mon dévouement vous m'auriez montré l'emplacement du trésor que nous cherchons vainement toutes les nuits, Jérôme et moi<sup>294</sup>.

En présentant son plan, Maud clame « méfiez-vous des femmes qui savent se taire<sup>295</sup> », un jour elles en auront assez d'être les boucs émissaires qui servent d'excuse pour les atrocités commises dans le monde<sup>296</sup>. Message qui apparaît sensiblement dans toutes les œuvres de Mansour d'une manière ou d'une autre – comme on l'explorera dans les pages à venir. Le Père saisit la perche qu'on lui tend pour duper Jérôme : « N'écoute pas cette femme, elle est le diable. Elle est l'envie, la luxure, la presse, l'ennui<sup>297</sup>. » Lorsque la femme s'oppose aux volontés de Dieu, elle est le diable, il faut la contraindre pour stopper ses comportements immoraux qu'elle soit votre fille ou non. Ces accusations ne réussissent pas à diviser le couple. Maud propose à son amant

---

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>295</sup> « Derrière le hublot », p. 612.

<sup>296</sup> Mary Daly, *Beyond God the Father: Toward a Philosophy of Women's Liberation*, Boston, Beacon Press, 1974, p. 46.

<sup>297</sup> *Le bleu des fonds*, p. 142.

d'enterrer le cadavre du Père dans le jardin – clin d'œil clair de l'autrice au Jardin d'Éden – une fois le crime commis.

Le Flotteur implore les amants, les prévient et les menace : « Vous avez besoin de moi à chaque instant pour désigner ce qui change constamment de caractère [...] Je conterai, nous chanterons, la vie n'est pas si mal [...] [Je] suis le seul ligament qui vous attache à la vie<sup>298</sup> ». Voyant que rien n'y fait, il décide de raconter une nouvelle histoire, une nouvelle interprétation de leur existence commune. Il conte à Maud et Jérôme qu'ils sont parents, qu'ils ont un fils, qu'ils ont tous deux eu une mère qui les a aimés. Le couple s'apaise, l'espoir les envahit, il se laisse porter par le récit, apporte même des détails supplémentaires. Ils ne tuent pas le Père (la pièce se termine toutefois avec des points de suspension qui laissent le lecteur imaginer la suite). Ce dénouement soudain illustre la nécessité pour l'humain de faire partie d'un groupe, d'une famille – biologique ou choisie –, que l'espoir d'une vie meilleure prend son origine dans ce sentiment d'appartenance. Avec sa pièce *Le bleu des fonds*, Mansour semble vouloir proposer l'idée que les êtres humains devraient compter les uns sur les autres plutôt que de remettre tous les pouvoirs à un dieu absent et imprévisible. Les promesses d'un avenir vivable résident dans l'unité des hommes et des femmes et dans l'amour qu'ils se vouent entre eux. Comme plusieurs penseurs et écrivains de son époque, l'autrice problématise l'idée de mettre l'avenir de l'humanité entre les mains d'un seul dieu. Car comment une divinité qui ne vit pas parmi ses fidèles peut-elle prendre des décisions pour ces derniers, comment peut-elle comprendre leurs besoins, leurs sentiments, les enjeux qu'ils affrontent ? Les connaît-elle vraiment ? Le Flotteur qui représente l'énonciation divine n'a aucune réponse à ces questions. Avec son récit, Mansour expose son incapacité à prendre soin de ses deux premiers enfants (Jérôme/Adam et Maud/Eve). Le constat est simple : puisqu'il n'arrive pas à offrir une vie raisonnable à deux personnes, comment peut-on avoir foi en sa grandeur ? En projetant l'autorité

---

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 143-144.

divine dans le personnage du Flotteur, Mansour rend compte des risques possibles d'un abus de pouvoir des représentants de Dieu et de Dieu lui-même. Malgré son incompréhension du monde, Le Flotteur tient absolument à conserver sa dignité, il est prêt à raconter des histoires inventées de toutes pièces pour conserver son pouvoir et garder le contrôle sur ceux et celles qu'ils dominent. Qu'arriverait-il si Maud et Jérôme avaient accès à la fenêtre haut perchée, s'ils voyaient le chaos sur terre ? D'ailleurs, le fait qu'ils ne puissent l'observer amène à repenser le mythe d'Adam et Eve. Le mal n'est alors pas le résultat d'une action posée par Eve, il était là depuis le début, Dieu l'a créé.

La pression exercée sur Maud par le Père crée chez elle une crise identitaire encore plus grande que chez Jérôme, elle doit être fille, épouse et mère, mais de qui ? Les dialogues qui tournent en rond donnent envie au lecteur de voir Maud prendre le contrôle de la situation. Si Maud doit mettre au monde les générations futures et s'occuper de Dieu, pourquoi ne pas lui donner plus de pouvoir ? Mansour n'explore pas cette possibilité dans *Le bleu des fonds*, mais elle le fait dans bon nombre de ses œuvres. Cette pièce de théâtre sert de critique non pas de l'institution religieuse – comme les textes analysés plus tôt –, mais du récit originel même. En avril 1967, dans un entretien pour le journal *La Tribune de Lausanne* où elle est invitée à discuter de la représentation à venir de sa pièce, Mansour dit qu'il s'agit d'un « dialogue qui met en scène Priape [dieu de la fertilité] ou l'abolition des rapports d'égalité entre les individus doués pour le mensonge<sup>299</sup> ». Cette mise en scène du Paradis, ou de la maison des dieux, peu importe son nom, montre une misogynie problématique dans la conception de la Création de l'existence humaine. Dans son écriture, l'autrice se permet de créer des versions divergentes où les pouvoirs divins sont gardés par la femme pour représenter la possibilité d'un monde nouveau et inclusif.

---

<sup>299</sup> Joyce Mansour, *Spirales Vagabondes*, op. cit., p. 294.

### 3.3. La femme trembla et les cieux suintèrent

Comme Mansour s'intéresse à la condition féminine et à la religion, le thème de la maternité est récurrent dans son œuvre. L'autrice voit dans le pouvoir de fécondité de la femme une force créatrice qui se doit d'être vénérée, au même titre que la fécondité de l'homme avec des représentations comme le dieu Priape par exemple. Dans *Eros et religion*, l'auteur Walter Schubart écrit : « Le divin jaillit pour ainsi dire des entrailles de la Terre et des profondeurs du corps féminin.<sup>300</sup> » C'est pour cette raison que les hommes devraient se soumettre devant la grandeur des femmes, elles portent la vie en elles pour assurer une continuité à l'espèce humaine, explique Schubart. Pourtant, dans la majorité des doctrines religieuses, le système reproducteur de la femme n'est pas vu comme un pouvoir, mais bien comme une preuve que celle-ci n'est que chair et souillure<sup>301</sup>. La femme doit être supervisée puisqu'elle est mue par ses instincts charnels et risque de sombrer dans le vice. Pour contrer ses préjugés réducteurs sur les femmes et renouer avec la religion, Mansour offre des représentations de déesses, habitant les cieux et la Terre, qui affirment leur corps et les pouvoirs de ceux-ci. L'autrice admoneste les hommes, ils doivent prendre garde à la manière dont ils traitent les femmes puisqu'elles décident de l'avenir. « La femme trembla et les cieux suintèrent / Du sang du sperme et des crapauds transparents / Les montagnes de ses cuisses / Se fondirent en eau / [...] / La femme créa le chaos la vie le désespoir<sup>302</sup> ». Mansour renverse les croyances qui associent la femme au mal, elle ne fait que redonner ce qu'on lui offre. Elle est née dans un monde de douleur et de violence, s'en empare et les perpétue avec la création des générations futures pour les modeler à l'image de la société qu'elle connaît. Le chaos ne lui fait pas peur, elle

---

<sup>300</sup> Walter Schubart, *Eros et religion*, Paris, Fayard, 1972 [1966], p. 28.

<sup>301</sup> Carole P. Christ, « Why Women Need the Goddess », *Heresis*, New York, n° 5, 1978, p. 10.

<sup>302</sup> *Le Grand jamais*, p. 574.

peut même en faire son arme et l'imposer à quiconque le mérite si elle le souhaite. L'autrice appelle les femmes à prendre connaissance de leur supériorité et à former une communauté, en utilisant plusieurs adresses telles que « venez femmes aux seins fébriles<sup>303</sup> ». Les hommes doivent comprendre que leur dieu ne fait pas le poids face aux déesses que sont les mères.

Les religions patriarcales sont un échec : « Les peuples de la mort ont trente-neuf doigts d'ordure / Tressés sur leurs fronts / Couronnes de pères [...] / L'épais jus de la corruption dans le vermeil colonial / L'église / Les empreintes digitales de la mort sont pâles et privées de rayons [...] / Les yeux de ma mère égrenent un chapelet de testicules<sup>304</sup> ». Les hommes, en se plaçant comme figure d'autorité, ont mené les religions dans des guerres de pouvoir, pour des doctrines et croyances divergentes. Mansour critique fortement les institutions religieuses et expose les conséquences sur les générations de femmes précédentes – comme sa mère – qui ont été soumises à la passivité et qui ont souffert dans l'ombre en priant pour un monde meilleur. L'avilissement qui corrompt l'institution religieuse et qui est dû aux hommes en quête de pouvoir est bien plus une souillure que l'est le corps d'une femme. Au moment où Mansour prend la plume, le temps est venu de reconnaître que les femmes ont toujours eu une force silencieuse et que celle-ci doit être mise à profit. Dans le recueil *Faire signe aux machinistes*, l'autrice termine une suite poétique avec les vers « Si Dieu est un cerf-volant / Qui diable est George Sand<sup>305</sup> ». La rhétorique est une adresse directe aux textes religieux – et aux hommes qui les diffusent – qui associent la femme au vice en raison de son côté charnel. Mansour semble dire : associez-nous au mal, nous nous gaussons de votre vision simpliste, nous sommes plus tenaces que votre dieu volatile qui flotte dans le ciel, nous sommes des forces tranquilles cachées parmi vous et vous

---

<sup>303</sup> Joyce Mansour, *Carré blanc*, *op. cit.*, p. 4.

<sup>304</sup> *Faire signe aux machinistes*, p. 532-533.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 539.

êtes trop naïfs pour nous reconnaître. Toute femme est une déesse, mais aucun homme ne peut se prétendre dieu.

En 1969, alors que le Mouvement de libération des femmes prend de l'ampleur en France, Mansour publie deux poèmes dans lesquels la déesse égyptienne Nout (ANNEXE I) est à l'honneur : « Pour celles qui désirent dans l'ombre et le brouillard » (*Phallus et momies*) et *Astres et désastres*. Déesse du ciel, Nout tomba amoureuse de son frère jumeau Geb, dieu de la terre, leur père Shou, dieu de l'air, les sépara et empêcha Nout de tomber enceinte. Rejetant le tabou de l'inceste, elle persiste à vivre cet amour, à l'aide de Djehutti, dieu de l'écriture et incarnation de l'intelligence, ils réussirent à gagner cinq jours où Nout pourrait procréer<sup>306</sup>. Certaines versions du mythe relatent plutôt que Nout remporta seule ces cinq jours en gagnant aux dés contre le dieu du temps, Thot. Elle eut alors quatre enfants, Isis, Osiris, Seth et Nephtys. Son rôle de mère ne s'arrête pas à ses quatre enfants, chaque soir elle avale Râ, dieu-soleil, et l'accouche le matin venu. Elle accompagne également les morts dans l'au-delà, les étoiles sur son corps représentent toutes les âmes qu'elle a guidées. Elle assure ainsi le cycle de la vie et incarne la renaissance. Malgré la nature indispensable de ses fonctions – et les difficultés qu'elles impliquent –, Nout est la seule de sa famille à ne pas avoir de temple en son honneur construit par les Égyptiens. En écrivant sur elle, Mansour lui rend l'hommage qui lui est dû depuis longtemps.

Nout  
 Sans répit  
 Aux rongeurs sacrifiée  
 Nout  
 Coiffée de sa vulve tel un rêve prolongé  
 Nue comme une fille dans la bouche du canon  
 [...]

---

<sup>306</sup> Maria Francesca Rondinelli, « Échos de la mythologie égyptienne dans l'œuvre de deux écrivaines d'Égypte de langue française : Andrée Chedid et Joyce Mansour », en ligne, *Recherches & Travaux*, n° 81, 2012, p. 95-109.

Renversée  
 Nout mère du veau naissant chaque fois de l'aube agite  
 Son plumeau de flammes au-dessus de l'horizon  
 Son pubis est un puit rare perdu dans le désert  
 Basilique aux rosaces cannibales  
 Autel empoisonné par le sperme  
 Cage thoracique pour robustes Cléones  
 Elle hurle et se débat  
 [...]

Foudre récurrente ferveur corrosive  
 Ventre à ventre  
 Jambes deçà  
 Jambes delà  
 Elle m'enlace puis s'envole  
 Mais inversons l'étoile  
 Nout ton sexe est un coq  
 [...]

Sang indigo qui sur mon front oscille  
 Nout la nuit  
 Si l'éclair fendant l'eau est un pénis aveugle  
 Et le ciel croûte ingrate une clef faussement chiffrée  
 Qui parsèmera ton corps de bourgeons stupides  
 Qui osera s'endormir<sup>307</sup>

Dans ce poème, Mansour illustre la violence au quotidien de la déesse. Chaque jour nue et à la renverse, elle met au monde un être qui la brûle de l'intérieur, son sexe annonce l'arrivée du prodige tant attendu (le jour) – à l'image du coq qui annonce le début de la journée – duquel elle n'est que l'ombre (la nuit). Son corps ne lui appartient pas, il est un lieu de cérémonies où s'invitent les fidèles, il est une construction faite pour et par l'Homme. Son ventre est un autel où l'on dépose le sperme. Lorsqu'elle n'est pas prise par un accouchement, des âmes en peine viennent lui ronger le corps pour se faire une place dans les rosaces qui la recouvrent et, encore une fois, d'autres brillent à sa place. Bien qu'elle soit la déesse de la nuit, elle ne peut jamais dormir puisqu'elle doit constamment veiller, son corps n'a qu'un seul devoir : assurer le cycle de la vie. L'autrice met de l'avant les dualités entre vie et mort, ferveur et épuisement,

---

<sup>307</sup> *Phallus et momies*, p. 504-505.

pouvoir et contrainte qui caractérisent l'existence de Nout ainsi que celle de toutes les mères. Ventre à ventre, enlacées par une féminité commune, le sang de la déesse se déverse sur le front de la personne derrière le « je », elle lui transmet une part de sa force. Cette dernière souhaite une inversion pour qu'enfin une femme veille sur Nout comme elle veille depuis toujours sur toutes les femmes sur terre.

Dans *Astres et désastres*, Mansour met en scène la relation de la déesse avec ses deux fils, dont la vie constitue une suite de douloureuses agressions pour celle-ci. En omettant intentionnellement les filles de Nout, l'autrice exacerbe l'idée que dès la naissance les garçons reconduisent la violence, ce qui n'est pas le cas chez les filles (comme il l'a été mentionné au chapitre précédent).

Sous le drap  
 Bouge  
 Le chaos  
 Dans le rire le hoquet  
 Freine  
 Trébuche et frappe encore  
 La Sortie  
 La fumée lasse L'haleine vaginale  
 [...]  
 Un homme a planté une rave fourchue  
 Dans l'œil laqué de son nombril  
 Au hasard  
 Puis accroupi comme un poisson  
 Dans sa gelée généreuse  
 Il féconda la terre  
 De sa mort  
 [...]  
 Un homme déroba la langue priapique  
 Et la cacha derrière l'occiput  
 Astrologique  
 De la Vierge aux pupilles de cire  
 La guerre éclata dans son corsage ouvert<sup>308</sup>

---

<sup>308</sup> *Astres et désastres*, p. 495-497.



La première partie<sup>309</sup> se penche sur la naissance de Seth, dieu du tonnerre, de la foudre et du chaos. Il était également question de lui dans la citation précédente « l'éclair fendant l'eau est un pénis aveugle ». Grâce à l'inscription d'actions communes aux enfants – rire en hoquetant, trébucher – et à la majuscule placée au début du mot « Sortie » suivi de « vaginale », on comprend qu'il est question d'un bébé qui a hâte de voir le jour. Le fœtus décide du moment où l'accouchement est déclenché (perte des eaux), même au stade embryonnaire, son sexe a le contrôle sur la plus puissance des femmes. De plus, dans la mythologie égyptienne, Seth est connu pour avoir des comportements sexuels agressifs, Mansour ne manque pas de le rappeler dans son texte. Ici encore, bien que sous des traits de n'importe quel bébé naïf et rieur, un homme en devenir fait violence à sa mère, qu'il frappe à répétition pour s'en détacher, pour vivre indépendamment d'elle. L'emploi de l'adjectif « lasse » évoque l'épuisement probable de l'enfant-tonnerre résultant de tous ces coups donnés, mais aussi le dégoût pour l'odeur du sexe féminin. En propageant sa fumée le bébé camoufle cette « haleine vaginale » qui le gêne au détriment de la sécurité des autres. En la représentant dans son poème, Mansour lui donne une valeur, elle n'est pas qu'une odeur, elle est une composante du corps féminin. Au même titre que la souillure mentionnée plus tôt, l'odeur vaginale – qui est naturelle – doit faire l'objet d'une représentation pour contrer l'ignorance et éventuellement être reconnue.

Dans la deuxième section de l'extrait, les vers reflètent la procréation d'Osiris. L'homme dont il est question est sans doute Geb – souvent représenté couché sous le ventre de Nout – sans même avoir à quitter la terre (son royaume), il féconde son amante d'une plante potagère dont les racines sont comestibles. Ainsi la rave prend de l'expansion dans le ventre de la mère et pourra éventuellement nourrir la terre. Cette plante symbolise leur fils Osiris, incarnation de l'agriculture et la fécondité. Avec ce

---

<sup>309</sup> Comme il s'agit d'un long poème sectionné pour les besoins de l'analyse, il ne s'agit pas de strophes, on référera plutôt à des sections ou des parties dont les [...] agissent comme divisions.

passage, Mansour expose la responsabilité de l'homme dans la fécondation de la femme, il plante une graine en son ventre et celui-ci l'accueille malgré la douleur qui accompagne l'insertion. Elle écrit « il féconde » et non pas « elle est fécondée » comme il est d'usage puisqu'il ne s'agit pas d'une action passive, mais bien volontaire faite par l'homme. Le miracle de l'origine de la vie revient au sperme de l'homme, bien qu'il s'agisse d'un très court don de soi comparativement à celui de la femme dans la procréation. Nout se vide de « sa gelée généreuse » – mélange de sang et de liquide amniotique sans doute – jusqu'à en perdre la vie. C'est sans doute la première fois – ou du moins une des rares fois – que l'éternité de la déesse égyptienne est remise en doute et que sa mort est mise en scène. Son décès est un sacrifice honorable, elle met au monde un nouveau dieu, un être mythique qui apportera le plus grand bien à l'humanité. De « l'œil laqué de son nombril », elle voit ce qui l'attend, mais elle connaît son rôle : Nout, déesse du ciel, de la mort et de la résurrection, mère de tous les astres. Avec sa mort, d'autres naissent et ainsi le cycle de l'existence est maintenu.

Ce poème rappelle les vers de l'œuvre *Le Grand jamais* cité plus haut : « La femme créa le chaos la vie le désespoir ». Son fils Seth est le chaos, Osiris, la vie et le désespoir est la guerre qui éclate dans son corset. Le titre choisi par l'autrice renvoie au fait que Nout est vue comme la mère de tous les astres, mais Mansour juxtapose « astres » et « désastres » pour illustrer qu'elle ne peut prévoir la nature de ses progénitures et qu'ainsi les deux prennent origine dans son ventre. À la mythologie et au mythe de la création, Mansour mêle aussi l'astrologie, qui se prête parfaitement à une déesse des étoiles. L'autrice surnomme Nout la « Vierge », qui est à la fois un signe astrologique et une constellation. Ce signe est lié à l'élément de la terre, tout comme la déesse qui, liée à son amant (dieu de la terre), ne peut décoller ses orteils et ses doigts du sol sur lequel repose le corps de celui-ci (comme le montrent les représentations de cette dernière). Son père, Shou, tente en vain de la ramener au ciel en se plaçant debout sous son ventre et sur celui de Geb, mais la volonté du paternel n'est pas assez forte

pour battre l'amour de la femme. Le surnom de la « Vierge » dont fait usage l'autrice illustre également cette posture de femme enfant qui n'échappe pas à la femme : malgré son statut de déesse, un homme doit la soutenir. À cette posture est jumelée celle de la victime, les « pupilles de cire » fondant soutiennent l'idée que la guerre éclate en elle, aussi bien dire que ses yeux pleurent alors que les hommes se battent pour le contrôle de son corps. Non seulement ses fils s'emparent de son ventre, mais un homme cache à son insu « la langue priapique » (phallus de Priape, dieu grec de la fécondité) derrière sa tête. Par ce geste, on peut y voir une manière d'implanter l'idée de l'enfantement et de la maternité dans l'esprit de la déesse. La guerre a lieu dans son corsage, endroit où reposent les seins, convoités par les garçons pour le lait qui les nourrit et par les hommes pour leur désirabilité sexuelle. En réinterprétant l'existence de la déesse Nout, Mansour met de l'avant sa complexité et illustre que peu importe les forces d'une femme – même s'il s'agit de créer une partie de l'univers – l'homme l'instrumentalise plutôt que de se réjouir de vivre à ses côtés et de s'en faire une alliée.

Mansour élève au titre de divinité toutes les mères, sans discrimination pour la manière dont elles le deviennent, les mères sont des femmes qui prennent soin d'autrui et qui portent en elles un amour qui peut faire des miracles. En 1955, elle publie un premier récit dédié à André Breton, *Jules César*, qui se veut une « moderne réécriture du Déluge<sup>310</sup> ». Dans ce récit, la protagoniste, qui donne son nom au texte, est la servante d'une famille composée d'un père, d'une mère et de jumeaux. Toute son attention est dirigée vers les jumeaux pour qui elle voue une grande affection depuis leur naissance. Bien qu'elle soit décrite comme plus « méchante » et « vieille » chaque année, elle a su reconnaître deux nouveau-nés dans le besoin et les élever comme ses propres enfants.

Ils étaient nés ensemble à Sodome d'une vache et d'un fossoyeur après deux heures de travail bien arrosées de bière. [...] cramponnés aux mamelles gorgées de miel de leur nourrice Jules César, ils se jurèrent avec

---

<sup>310</sup> Stéphanie Caron, *Réinventer le lyrisme*, op. cit., p. 108.

des babilllements sucrés de boire tout le sang du monde [...] Ignorante de toute notion d'hygiène, [la mère] aurait laissé les jumeaux mourir de saleté et de faim plutôt que de bouger un doigt enrubanné. Heureusement, il y avait Jules César<sup>311</sup>.

Nés dans la ville du péché et de l'individualisme, l'orgueil et le narcissisme se présentent à eux comme une nécessité pour survivre. Déjà par leur naissance, ils ont défié leur père, homme dont le rôle est d'anéantir, de remettre en terre les corps. La vache qui les a portés, quant à elle, sombre de plus en plus dans la folie. Ils ont trouvé une alliée, voire une servante, en Jules César, une femme qui succombe à leur charme et prête à leur donner sa vie. Mansour insère un passage d'un peu plus d'une page intitulé « Récit de Jules César » où la narration est assurée par la nourrice. Elle y raconte avec tristesse la mort de son mari aux jumeaux qui « la savaient sans ami ; sa vie débutait à leur naissance<sup>312</sup>. » Le dévouement dont elle fait preuve est alors compréhensible, elle a besoin de retrouver une famille après la perte de la sienne, peu importe à quel prix. Elle devient la mère qu'elle aurait dû être.

Grandissant dans un lieu maudit, les jumeaux cherchent une lumière divine, un signe qu'un être supérieur veille sur eux. Ils se tournent d'abord vers la figure maternelle, non pas celle qui les a mis au monde, mais celle qui s'occupe d'eux. « Au début, Jules César était Dieu. Un dieu réconfortant et facile à entretenir. Jusqu'au jour où elle tomba malade et où sa peur, devant le médecin, lacéra les voiles de sa divinité<sup>313</sup>. » Malgré sa bienveillance et son dévouement qui la plaçait comme candidate parfaite au titre de Dieu, sa faiblesse la ramène sur terre. L'humanité de la nourrice la trahit, celle-ci se laisse atteindre par la maladie et la peur comme n'importe quel humain. Les enfants partent alors en quête d'un nouveau dieu, ils se tournent vers des hommes – médecin du village, grand-père –, mais aucun ne semble assez fort. Lorsque la puberté fait son entrée, ils abandonnent leurs recherches et se laissent porter

---

<sup>311</sup> *Jules César*, p. 93-94.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 102.

par un désir nouveau, celui de la sexualité. C'est alors qu'ils rencontrent Lucie dans la forêt, une belle jeune femme vierge. « Les jumeaux comprirent que Dieu était féminin<sup>314</sup>. » En mettant une vierge au rang de divinité, Mansour renverse le cliché de la sacrifiée. Par sa bonté et sa naïveté, cette dernière ne peut que vouer un amour véritable pour autrui et conserver un bel optimisme en l'avenir de l'humanité. Il s'agit là de caractéristiques qu'un Bon Dieu devrait avoir. L'autrice expose ainsi les deux types de dieux qui veillent sur les hommes au cours de leur vie : la mère et l'amante. Ces femmes sont animées par un désir de plaire, de protéger, d'aimer et d'être aimées aux dépens de leur propre vie, elles offrent le dévouement ultime aux hommes qui leur sont chers.

Alors que la pluie ne cesse de tomber sur Sodome, Jules César devine la fin du monde qui approche. Bien que les habitants soient d'avis qu'il s'agit d'une situation étrange, elle seule pressent la mort à venir. Une nuit, où toute la famille et Lucie sont endormies, le bûcheron du village – et père de la vierge – entre dans le chalet en quête de nourriture. Pris d'une hallucination, « il trancha la tête de la mère d'un coup de dent<sup>315</sup> », la chair bovine de la femme fut finalement mangée. Le père comprend alors lui aussi que la fin approche, son dieu (sa femme) vient de s'éteindre, maintenant il ne lui reste plus que « l'absence et l'immensité<sup>316</sup> ». Dès le lendemain, il entame la construction d'un radeau, ce qui fait rire ses fils qui le surnomment « Noé ». Bien que les conditions météorologiques fournissent des indices de plus en plus évidents que la ville de Sodome sera bientôt victime d'un déluge, l'individualisme qui caractérise les habitants les aveugle. Lucie est obnubilée par son nouveau rôle de dieu, elle regarde fièrement les jumeaux comme des « animaux » sur qui elle règne. Les garçons, quant à eux, sont sous l'effet enivrant de la sexualité et du corps féminin. Jules César, consciente de sa perte de contrôle sur les jumeaux et prise d'une crainte de finir sa vie

---

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>316</sup> *Idem.*

seule, décide de reprendre son titre de dieu. Elle se transforme alors en stratège – au même titre que l’empereur dont elle porte le nom – pour éliminer sa rivale. Elle vole une chemise de Lucie et se précipite en quête de son dieu à elle : un grand singe qui vit dans la forêt. Cette nouvelle figure de dieu rappelle Baba – parfois appelé Babi – dieu de la mythologie égyptienne affublé d’une tête de singe associé à la virilité. Une fois devant lui, « Jules César jeta la chemise saturée d’urine, raide de sueur et de féminité, volée à Lucie, dans le visage du géant et s’enfuit. [...] [Le singe] aimait l’odeur de la vierge ; il huma la chemise, la suçà, la mangea et, ivre de désir, se roula dans la neige en brandissant son sexe<sup>317</sup> ». Plus tard dans la journée, le grand singe, « malade de sang caillé<sup>318</sup> », se rue vers le chalet et enlève violemment Lucie. Ce dénouement confirme le parallèle avec Baba car celui-ci est dépeint comme une divinité à éviter dans les mythes à son propos, il serait un prédateur sexuel, un voleur et un menteur. Encore une fois, Mansour détourne un mythe pour l’extraire de ses fonctions conservatrices et traditionnelles et le placer dans une réalité alternative qui lui appartient, son écriture.

Le sort de Lucie rend compte de la dualité qui caractérise la beauté féminine – dualité qui nourrit la complexité des personnages féminins dans les œuvres de Mansour –, elle peut être idolâtrée comme maudite<sup>319</sup>. La splendeur de la jeune femme lui permet de s’élever au titre de déesse pour ses deux amants l’espace de quelque temps, mais entraîne cependant sa perte. De plus, la beauté physique est parfois un piège qui cache cruauté et violence. Lucie, par exemple, présentée comme la plus belle jeune femme jamais rencontrée par les jumeaux, se délecte du pouvoir qu’elle a sur eux et en fait également baver Jules César en se montrant agressive avec elle pour remporter l’amour des garçons. Il s’agit d’une rhétorique récurrente dans l’univers mansourien : « the victim is often also the victimizer<sup>320</sup> ». C’est aussi le cas pour la nourrice qui,

---

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>319</sup> Katharine Conley, « Joyce Mansour’s Ambivalent Poetic Body », *loc. cit.*, p. 222.

<sup>320</sup> *Idem.*

laissée seule et sans enfant, use de la violence dans une tentative désespérée de retrouver amour et attention. Mansour reprend le rite du sacrifice de la vierge, pratiquée sous différentes formes en regard des croyances religieuses et de l'époque. Dans l'ouvrage *Histoire des rites sexuels*, l'essayiste Jacques Marcireau en rapporte quelques-uns, des plus connus et moins troublants comme la tradition de déflorer la nouvelle mariée lors de la nuit de noces et de présenter le drap ensanglanté le lendemain, aux moins connus mais plus dérangeants comme le rapt de la vierge envisagée comme future fiancée, la prostitution rituelle et, finalement, l'offrande de la femme à un animal pour qu'elle soit déviergée<sup>321</sup>. Ces gestes sacrificiels sont généralement mus par une crainte de la grandiosité des figures divines, mais aussi de l'inconnu et de l'imprévisibilité caractéristiques de l'existence<sup>322</sup>. Cette « terreur originelle<sup>323</sup> » montre que les doctrines religieuses doivent être repensées, du moins, que les représentations de dieu – ou des dieux – doivent miser sur le caractère bienveillant et rassurant plutôt que sur les pouvoirs de destruction et l'autoritarisme. Les réinterprétations mis en scène par l'autrice ne sont pas plus bienveillantes, elles sont plutôt pensées pour exposer tous les travers de ces figures divines. Mansour le souligne en présentant les conséquences qui affectent les femmes, victimes des sacrifices humains. Dans le récit de Jules César, la mort de Lucie et celle de la mère ne parviennent pas à empêcher le déluge. La ville de Sodome est engloutie parce que ses habitants sont pris dans leur individualisme, chacun interprète dieu selon ses propres intérêts et non au profit de la collectivité. Aucun rite ou geste sacrificiel ne peut les sauver d'eux-mêmes.

Suivant l'enlèvement de Lucie, les jumeaux quittent le nid familial par ennui, malgré les dangers environnementaux et le père annonce finalement le grand départ. Jules César s'installe alors dans le radeau, leur chèvre domestique songe quant à elle

---

<sup>321</sup> Jacques Marcireau, *Histoire des rites sexuels*, Paris, Robert Laffont, 1971, p. 95.

<sup>322</sup> Walter Schubart, *Eros et religion*, *op. cit.*, p. 11-16.

<sup>323</sup> *Idem*.

au suicide et le patriarche décide de rester parce qu'il souhaite mourir là où sa femme a vécu. C'est ainsi que la nourrice quitte seule l'endroit sur les eaux diluviennes. Les dernières lignes du récit illustrent la fin du monde et celle de Jules César :

Les replis de sa chair vidés de parasites, séparée du ventre ondoyant de Dieu par quelques planches. Et Dieu, liquide de putréfaction du monde, par le hoquet interminable des moribonds, faisait éclater les dernières montagnes de ses doigts égarés [...] elle hurlait, jet sur jet, son orgasme à la nuit. Et juste avant la décomposition finale, quand tomba la dernière pelure de son ventre, les fourmis sortirent des vagues de sa blessure et se répandirent sur le radeau. Elles cherchaient sur l'horizon la terre promise, mais la saleté des flots négatifs s'étalait partout, inerte, monstrueuse, indivisible unité. Alors le sexe de Jules César, enfin assouvi, sourit bêtement vers le ciel et son âme impatiente bâilla<sup>324</sup>.

Dieu – avec un « D » majuscule –, maître omniprésent de l'existence, fait finalement son apparition dans le récit. Les habitants de Sodome sont avalés par les marées de son ventre, et leurs corps, telles que des bactéries, servent sa digestion (soit la décomposition de toutes formes de vie au profit de la sienne seule). Les quelques insectes qui s'étaient réfugiés à l'abri du déluge dans la carcasse de la femme sont pris devant la dévastation totale de l'environnement, résultat de la dépravation humaine. Bien que Jules César soit face à sa propre décomposition alors que tombe « la dernière pelure de son ventre » et à la fin de l'humanité imminente, la fatigue de toute une vie de malheur la pousse dans les bras de Dieu. Libérée de tous parasites – les jumeaux, la mère, le père, la chèvre, Lucie – qui ont profité d'elle sans jamais rien lui donner en retour, elle est finalement sereine et accueille la mort comme une douce nuit de sommeil. Alors que Dieu croit laver le monde de ses souillures, il libère plutôt les âmes en peine de l'enfer qu'il a lui-même créé; une vie de contraintes, de culpabilité et de péchés. Il n'est pas le créateur bon et supérieur qu'il croit être, il est un « liquide de putréfaction du monde ». Il ternit et détruit éventuellement tout. Sur son ventre ondoyant, Jules César le provoque une dernière fois, en harmonie avec l'houlement, elle s'offre un dernier et ultime orgasme.

---

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 121-122.



### 3.4. Cou tendu, cœur fendu, bras en croix

La manière dont Mansour renverse les textes religieux dans « Pour celles qui désirent dans l'ombre et le brouillard », *Astres et désastres* et *Jules César* s'inscrit dans les valeurs du mouvement *feminist theology* qui fait son apparition dans les années 1960. Dans l'article « The Human Situation : A Feminine View », Valerie Saiving Goldstein dénonce l'invisibilisation de la réelle condition féminine – au profit de celle imaginée par les hommes – dans les études théologiques et se questionne sur les raisons derrière celle-ci<sup>325</sup>. Elle cherche également à savoir pourquoi les doctrines religieuses se butent à imposer des modes de conduites genrées alors qu'il devrait être question de l'existence humaine sous une seule et même entité. Ce texte, reconnu pour être l'un des écrits fondateurs du mouvement, permet de mettre en place les trois étapes autour desquelles se forme le mouvement. La première consiste en l'étude et la critique du traitement qui a été réservé aux femmes dans le passé. Selon nous, c'est ce que fait Mansour dans les poèmes où il est question de Nout en accordant une grande place à la critique de la condition féminine dans son œuvre et en exposant la violence et les agressions répétées des dieux sur les déesses des récits mythiques qui règlent la société. Dans ses poèmes et récits, l'autrice nous fait comprendre que les différents sacrifices que les femmes ont faits au profit de la continuité de l'espèce humaine parce qu'elles croyaient sincèrement qu'il s'agissait de leur devoir alors qu'en réalité il s'agit d'un dogme mis en place et entretenus dans les mythes et les croyances qui cimentent la société patriarcale.

---

<sup>325</sup> Valerie Saiving Goldstein, « The Human Situation: A Feminine View », *The Journal of Religion*, vol. 40, n° 2, 1960, p. 100-112.

Dans son œuvre, l’auteur imagine une autonomisation des femmes et une revendication violente de la place indispensable qu’elles occupent dans la société. Cela va de pair avec la deuxième étape du féminisme théologique qui consiste à s’approprier les textes sacrés pour offrir des versions autres sous une approche féministe et inclusive. Les membres du mouvement de théologie féministe insistent sur l’importance de la littérature religieuse puisque « La lecture apparaît bien comme un phénomène d’attraction et de réplique : les livres offrent à notre perception, à notre attention et à nos capacités d’action des configurations singulières qui sont autant de “pistes” à suivre<sup>326</sup>. » Il faut donc être prudent avec ces écrits puisqu’une interprétation largement diffusée parmi les fidèles peut avoir un impact sur les doctrines mises en place dans la communauté. Par exemple, « À Genève, sous Calvin, on exécuta trente-cinq “sorcières”, au nom de deux lignes de l’Exode qui disent “Tu ne laisseras pas vivre la magicienne.”<sup>327</sup> » La théologie féministe invite à lire les textes sacrés en se réappropriant des passages au profit de la création d’une littérature qui inclut les femmes au lieu de les exclure. Bien que Mansour ne soit pas théoricienne en études des religions, ses créations littéraires témoignent d’une fascination pour tout ce qui concerne les religions et la mythologie – comme on l’a mentionné plus haut – et d’une volonté de les remettre en question en les réécrivant. Elle s’approprie les éléments narratifs des textes religieux et mythologiques avec une pointe d’insolence en éclairant leurs valeurs problématiques – en particulier misogynes – ainsi « son œuvre [n’est] jamais soumise aux limitations et aux contraintes imposées par des traditions inculquées<sup>328</sup> ». Par ailleurs, la manière dont l’auteur détourne les mythes et les croyances se rapproche des essayistes en théologie féministe qui recommandent aux croyantes de s’approprier divers textes religieux et mythologiques dans lesquels se trouvent des déesses pour construire un langage relatif à Dieu qui sort du cadre

---

<sup>326</sup> Marielle Macé, *Façons de lire, manières d’être*, Paris, Gallimard, 2011, p. 14.

<sup>327</sup> Mona Chollet, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, Paris, Zone, 2018, p. 14.

<sup>328</sup> J.H. Matthews, *Joyce Mansour, op. cit.*, p. 70.

masculin propre à leur religion<sup>329</sup>. Par exemple, lorsque Mansour propose à de nombreuses reprises dans sa pratique d'écriture un renversement de la figure Dieu-Lui pour Dieu-Elle (God-He/God-She<sup>330</sup>), il ne fait aucun doute qu'elle est en accord avec l'esprit des féministes théologiques, et ce, peu importe qu'elle les connût ou non. Cela renforce la nécessité de ce geste pour les femmes puisqu'il transcende les idéologies. Ce geste va au-delà du simple choix narratif, il a un impact sur les personnages féminins qui habitent l'univers littéraire, mais aussi sur les lectrices qui s'y plongent. Une religion basée autour d'une entité divine masculine crée une légitimité du rapport d'autorité qu'a l'homme sur la femme dans les sphères personnelle et politique, cette dernière est mise dans un état de passivité et de dépendance face à la grandeur de Lui et de son équivalent sur terre<sup>331</sup>.

Enfin, la dernière étape consiste à revendiquer une théologie qui respecte et inclut les femmes. En 1978, Carol P. Christ publie le texte « Why Women Need the Goddess » dans la revue artistique, politique et féministe *Heresis* où elle explique l'importance de la représentation d'une instance divine féminine. Elle met au cœur de ses propos l'agentivité de la femme, perçue comme dangereuse par les religions patriarcales puisqu'elle rappelle l'insouciance d'Eve face aux commandes de Dieu. La femme est invitée à ressembler à Marie plutôt – figure ultime de la passivité – qui offre son corps et sa vie pour répondre au plan de Dieu.

In a Goddess-centered context [...] the will is valued. A woman is encouraged to know her will, to believe that her will is valid, and to believe that her will can be achieved in the world, three powers traditionally denied to her in patriarchy. In a Goddess-centered framework, a woman's will is not subordinated to the Lord God as king and ruler, nor to men as his representatives. Thus a woman is not reduced to waiting and acquiescing in the wills of others as she is in patriarchy. But neither does she adopt the

---

<sup>329</sup> Judith Plaskow, « Jewish Theology in Feminist Perspective », *Feminist Perspectives on Jewish Studies*, Lynn Davidman et Shelly Tenenbaum (dir.), New Haven, Yale University Press, 1994, p. 62–84.

<sup>330</sup> Termes proposés par Judith Plaskow dans l'article cité précédemment.

<sup>331</sup> Carole P. Christ, « Why Women Need the Goddess », *loc. cit.*, p. 8.

egocentric form of will that pursues self-interest without regard for the interests of others<sup>332</sup>.

Comme on l'a vu jusqu'à présent, Mansour propose toujours des personnages féminins forts qui agissent en fonction de leurs besoins et intérêts, peu importe la position dans laquelle ils se trouvent. Pour elle, Eve n'est pas une personne immorale, elle est une femme parmi tant d'autres qui ont été délaissées et c'est sans doute pour cette raison que ses personnages féminins lui ressemblent. Dans son poème « La solitude tout court<sup>333</sup> » qui lui est adressé, Mansour la surnomme « Seconde Eve » mettant de l'avant la fonction pour laquelle Dieu l'a créée : accompagnatrice du premier homme. Dans le jardin d'Éden, son corps prend les couleurs de la saison, assise, elle hurle dans la nuit « priapique<sup>334</sup> », mais toujours elle est seule. Mansour propose alors un regard différent sur la première femme, cette torture de l'attente et de l'ennui explique son geste de rébellion. Bien que l'autrice n'ait pas eu l'occasion d'entretenir des relations avec des femmes s'intéressant au féminisme théologique – à ce que l'on sache – et qu'elle offre des représentations caractérisées par des formes irrationnelles et ironique qui n'auraient peut-être pas convenues aux membres du courant, il n'en demeure pas moins que Mansour partage avec elles ce combat pour une plus grande valorisation de la femme dans la religion.

Mansour se fait le malin plaisir de ridiculiser l'absurdité des hommes qui exigent la servitude des femmes, mais aussi qu'elles soient des alliées aimantes. Dans *Carré blanc*, elle exagère avec ironie cette demande en s'adressant à un religieux : « Dis religieux / Puis-je mettre oreille à terre / Planter dans l'ouate chauvine ma terreur et mon ennui / Rêver plus haut le bruit du serpent dans ma fente / [...] / Réponds religieux/ [...] / Et si sous la table ta main chaude cherche la mienne / Puis-je pisser

---

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>333</sup> *Phallus et momies*, p. 507.

<sup>334</sup> *Idem.*

tout mon souïl<sup>335</sup> ». Elle quémante le droit à l'ennui et à la peur dans cette communauté religieuse aveuglée par Dieu, le droit de sortir sa tête des nuages et le droit de crier son insatisfaction, son manque. Elle attend des réponses qui ne viennent pas, fléau auquel les femmes sont habituées.

[Pour] être femme, il ne suffit pas d'être belle, il faut aussi savoir attendre. Savoir attendre sous une ombrelle, inquiète, jalouse, nonchalante de fatigue, l'arrivée d'un vieux Turc, messenger d'un autre monde, le coup d'épée d'un crédule ou les moqueries d'un passant. Esclave des circonstances, attendre sans vanité, sans calcul et libre, le caprice du bazar ; attendre sans plaisir la routine ou la chance<sup>336</sup>.

Les religions patriarcales répandent avec tant de conviction l'idée que la femme est complémentaire à l'homme et qu'elle lui doit tout puisqu'elle est née de sa côte, que la passivité devient une valeur intrinsèque. « Le seul destin féminin concevable reste le don de soi<sup>337</sup>. » Une femme qui diverge de ce destin – en refusant d'être une épouse et une mère par exemple – doit porter le fardeau de la culpabilité de ne pas répondre aux attentes sociales et combattre la crainte de l'inconnu et du sentiment d'inutilité<sup>338</sup>. Ainsi la dévotion devient inévitable, la femme ne voit pas sa valeur individuelle, mais celle qu'elle occupe au sein d'un clan. Mansour illustre les douleurs physiques des mères en évoquant l'exemple de Nout, mais elle accorde également une attention particulière aux maux psychologiques de celles-ci. « Les visages sans attraits des mères de famille / Qui nourrissent des cochons dans leur tendre matrice. / La vie toute seule nue comme une prière / Morte aux yeux sombres qui aime son supplice<sup>339</sup>. » Dès qu'elle enfante, la femme n'est plus femme, elle est désormais mère. La fatigue la conduit tout droit à une léthargie émotionnelle, de plus, la responsabilité de porter un enfant en son ventre l'éloigne de son partenaire, elle est seule dans cette épreuve. Et tout ça pourquoi ? Pour

---

<sup>335</sup> Carré blanc, p. 445.

<sup>336</sup> « Conseils pratiques en attendant », p. 629.

<sup>337</sup> Mona Chollet, *Sorcières*, op. cit., p. 80.

<sup>338</sup> Mary Daly, *Beyond God the Father*, op. cit., p. 24.

<sup>339</sup> Joyce Mansour, *Spirales vagabondes*, op. cit., p. 32.

mettre au monde des enfants voués à l'abattoir, à vivre dans une société brisée ? Semble-t-elle demander.

Mansour, elle-même mère à deux reprises, « était folle de ses enfants, amoureuse. Tous les jours jusqu'à sa mort, ils ont déjeuné avec elle<sup>340</sup>. » Il s'agit là sans doute de la raison pour laquelle le thème de la maternité est si important dans son écriture. L'autrice ne critique donc pas la maternité, au contraire, elle y voit des pouvoirs divins, elle expose plutôt les dangers de l'imposition de ce rôle aux femmes. Elle clame haut et fort que l'autonomie féminine n'est pas le Diable<sup>341</sup>. Les diverses représentations de la mère dans son œuvre appuient les propos que tient l'essayiste Mona Chollet dans l'ouvrage *Sorcières. La puissance invaincue des femmes* : « L'autonomie [...] ne signifie pas l'absence de liens, mais la possibilité de nouer des liens qui respectent notre intégrité, notre libre arbitre, qui favorisent notre épanouissement au lieu de l'entraver, et cela quel que soit notre mode de vie<sup>342</sup> ». Jules César, sans enfant biologique, décide d'adopter les jumeaux et de les mater aussi longtemps qu'ils lui accordent l'occasion<sup>343</sup>. Donner le choix aux femmes d'être indépendante ne signifie pas qu'elles choisiront une vie de péchés et de luxure, cela leur offre simplement une chance d'être heureuses. Mansour s'amuse de cette vision binaire de la femme – Eve et la luxure ou Marie et la passivité – et de cette croyance que la nature charnelle de celle-ci doit être contenue pour ne pas réveiller Eve qui sommeille en elle, « femme fatale<sup>344</sup> », tentatrice des hommes, perverse et libertine. Oui, « le Féminin pluriel est illusoire. Il y a les hommes, tous différents, et face à eux, ce type unique, cette synthèse, la Femme [...] toutes en elle est nature, et s'y

---

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>341</sup> Mona Chollet, *Sorcières*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>343</sup> En raison de la vie bourgeoise que menait la famille Mansour, l'autrice connaît bien la réalité des nourrices qui s'occupent des enfants. On sait d'ailleurs que la nourrice de ses enfants – qui fût également celle de son mari – est l'inspiration derrière le personnage Jules César puisqu'elle la surnommait ainsi.

<sup>344</sup> Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Bernard Grasset, 1993.

résume<sup>345</sup> » ironise l'autrice. La Sainte Vierge aime le sexe comme la plus commune des femmes : « Mieux vaut pénétrer la Mère / Sa semence est le mâle désir / Son grand rêve salé / Tari / Mieux vaut mourir en rut / Que renoncer à la luxure / Beau fruit de la révolution / L'homme libre vaincra la mort<sup>346</sup> ». Même la bien-aimée cathédrale parisienne fait dans la luxure : « Notre-Dame entrebâille ses savantes cuisses gothiques / Plus puissantes et plus fières / Qu'échafauds et belladones / Elles enferment ton roux visage / Dans le losange de vendredi<sup>347</sup> ». Si les hommes sont quant à eux des identités distinctes, comment expliquer ceci : « J'ai vu éjaculé Jack l'Éventreur / Landru Judas et Napoléon / Sur un coin de sable / Entre chien et loup / Sans ôter leur pantalon<sup>348</sup> ». Mansour expose la luxure ancrée chez les hommes, qui n'ont pas besoin d'être exposés « aux pouvoirs de séduction » des femmes pour basculer dans le péché de la chair. Dans un poème adressé à Dieu, elle joue à la femme fatale avec humour, elle tente celui-ci. « Plus haut mon Dieu, plus haut. / Baissez Vos yeux que mon cœur prenne vol. / Ma bouche aspire aux douceurs inouïes / De Votre miséricorde<sup>349</sup>. » Elle exagère l'utilisation de la majuscule dans ces vers, normalement elle n'en met qu'au nom « Dieu » et parfois même pas. Elle appuie donc sur ce qui, selon elle, doit l'exciter et excite tout homme : le rappel de sa grandeur et la soumission de la femme.

La philosophe féministe Catherine Malabou écrit dans son ouvrage *Changer de différence* en 2009 que « [si] le féminin a un "sens", ce serait alors dans la mesure où il permet de remettre en cause l'identité de la femme et procède de la déconstruction et du déplacement de cette identité même<sup>350</sup>. » Tout ce qui relève de la question féminine dans l'écriture de Mansour abonde en ce sens. L'autrice aurait pu offrir une simple

---

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>346</sup> *Pandemonium*, p. 525.

<sup>347</sup> *Les damnations*, p. 478.

<sup>348</sup> « Derrière le hublot », p. 611.

<sup>349</sup> Joyce Mansour, *Spirales vagabondes*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>350</sup> Catherine Malabou, *Changer de différence. Le féminin et la question philosophique*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2009, p. 14.

contrepartie de l'image stéréotypée de la femme, elle décide plutôt d'amener le lecteur à réfléchir avec elle sur ce qu'est être une femme. Elle crée des femmes de toutes sortes – des déesses, des victimes, des agresseuses, des mères, des vierges, des servantes, des combattantes – qui étrangement semblent toutes n'être qu'une seule et même femme. Ce procédé de défiguration rend compte de la complexité de la féminité, des différentes manières de l'embrasser, de la ressentir, de la vivre et de la clamer. Il contribue aussi à la « stylistique individuante<sup>351</sup> » qui caractérise l'écriture de Mansour. En effet, l'autrice ne fait jamais « l'institution d'une personne<sup>352</sup> » en créant un personnage, elle s'intéresse plutôt aux singularités de l'existence humaine et à la manière dont celles-ci peuvent interagir pour modeler un individu. En allant à l'opposé d'une définition de soi que l'on peut transposer au domaine de la littérature comme une définition claire des personnages, elle met en scène des êtres qui ne peuvent être reconnus, le lecteur doit les (ré)interpréter constamment au fil de sa lecture. Les attributs de ces êtres sont inconstants, se contredisent et se métamorphosent – les femmes par exemple peuvent être victimes et bourreaux et elles peuvent être vénérée comme un Dieu le temps d'une journée avant d'être l'objet de risée le lendemain.

Le genre féminin est une construction sociale qui à tout moment peut éclater et se rebâtir pour épouser l'identité ressentie d'une femme. La philosophe Judith Butler explique que le genre est « une pratique d'improvisation qui se déploie à l'intérieur d'une scène de contrainte. Qui plus est, on ne “fait” pas son genre tout seul. On le “fait” toujours avec quelqu'un d'autre, même si cet autre n'est qu'imaginaire<sup>353</sup>. » Mansour place constamment ses personnages féminins dans des situations contraignantes, voire dangereuses, en raison de leur sexe, ils doivent alors performer leur genre pour servir leurs intérêts, tout en s'assurant qu'ils respectent leurs valeurs. Ces dynamiques

---

<sup>351</sup> Marielle Macé, *Styles : critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016, p. 204.

<sup>352</sup> *Idem.*

<sup>353</sup> Judith Butler, *Défaire le genre*, trad. Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2016 [2004], p. 11.



ébranlent le développement de ses récits puisque des gestes inattendus sont sans cesse posés par les personnages. Mansour semble jouer avec la linéarité narrative pour le plaisir de briser les conventions littéraires, mais aussi pour offrir à ces femmes fictives une chance de connaître un éventail de styles de vie. Dans les poèmes plus personnels de l'auteurice, on sent la douleur ressentie face à l'imposition d'un seul mode de vie. Elle écrit : « J'ai souvent rêvé de ces rêves / De quais de gare / Le ventre du serpent se gonfle / Il sera mon char<sup>354</sup> », cet extrait laisse entrevoir le désir de laisser tomber sa vie actuelle, de partir malgré le mal que cela pourrait faire aux autres pour vivre toutes les possibilités qu'offre l'existence humaine. Dans les vers comme ceux-ci, Mansour puise dans sa propre expérience non pas pour se victimiser, mais pour exprimer son indignation face à l'aliénation des femmes<sup>355</sup>. Dans cet univers dont elle est la Créatrice, elle peut empêcher « la mutilation que suppose le fait de “se faire individu”, c'est-à-dire de se faire ceci plutôt qu'autre chose<sup>356</sup> ».

En raison de l'intensité avec laquelle Mansour aborde les enjeux des conditions féminines dans son œuvre, on pourrait y voir une pratique d'écriture gynocentrique. L'auteurice se penche sur des domaines, comme la religion, où il est presque exclusivement question des hommes et trouve le moyen d'y mettre les femmes en valeur. Comme elle l'écrit à plusieurs reprises dans ses textes, il y a un véritable culte de Priape qui s'est installé dans le monde dès la Création et la seule solution d'y mettre fin pour les femmes est de choisir l'empouvoirement au détriment de la passivité. Si certains pourraient soulever le fait que Mansour, elle, demeure du côté de la passivité en œuvrant seulement dans le domaine littéraire, il faut dire qu'elle agit en pensant (par la pratique d'écriture) et que son imaginaire contribue à un éclatement du discours littéraire. Les représentations de Dieu-Elle et de déesses en tous genres offerts par

---

<sup>354</sup> *Pandemonium*, p. 523.

<sup>355</sup> Katharine Gingrass, « The Voice in the Bottle », *loc. cit.*, p. 15-17.

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 214.

l'autrice ont un impact sur la pratique d'individuation en jeu lors de la lecture. « La lecture est d'abord une "occasion" d'individuation : devant les livres nous sommes conduits en permanence à nous reconnaître, à nous "refigurer", c'est-à-dire à nous constituer en sujets et à nous réapproprier notre rapport à nous-mêmes dans un débat avec d'autres formes<sup>357</sup>. » Peut-être sans le savoir, Mansour a participé à l'élaboration d'une critique théologique féministe (certainement plus scandaleuse et licencieuse) grâce à son œuvre littéraire qui a tranquillement mené à une prise de parole des autrices et artiste contre les doctrines religieuses au sein de leur pratique respective. Depuis, on a vu des romans comme *Women Talking*<sup>358</sup>, publié en 2018, qui s'insurgent contre l'autorité donnée aux hommes qui se prétendent représentants de Dieu, mais qui laissent la moitié de leurs fidèles souffrir pour protéger l'autre moitié dominante grâce à leur sexe. L'écriture de Mansour met le lecteur devant une ambivalence entre la foi et la colère qui ne peut qu'entamer une réflexion sur la place de la religion dans l'existence humaine.

---

<sup>357</sup> Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être, op. cit.*, p. 18.

<sup>358</sup> Ce roman de Miriam Toews expose la série d'agressions sexuelles qu'ont subies plus de 150 femmes dans la communauté mennonite de Bolivie. Le roman met en scène une discussion fictive entre les femmes qui doivent décider si elles demeurent dans la communauté pour se battre ou si elles quittent. Une adaptation cinématographique réalisée par Sarah Polley a été portée à l'écran en 2022.

## CONCLUSION

Comme on l'a vu dans le premier chapitre, grâce à ses nombreuses collaborations avec les artistes surréalistes, Mansour est une figure importante du mouvement, bien qu'elle soit encore trop peu connue encore aujourd'hui. L'esthétique littéraire propre aux poètes surréalistes – caractérisée par de nombreuses métaphores, des représentations distordues de la réalité et d'incongruité – oblige les lecteurs à revoir constamment leur interprétation des textes, voire à peut-être ne jamais pleinement les comprendre<sup>359</sup>. C'est cet élément qui unit l'autrice au surréalisme : « La poésie de Joyce Mansour fait voir, sentir, toucher, goûter, sans avoir à passer à tout moment par la compréhension rationnelle [...] [Elle] invite à contempler le jamais vu<sup>360</sup>. » Grâce aux libertés que s'accorde Mansour quant à la forme littéraire – à mi-chemin entre poésie et conte –, la syntaxe et l'intertextualité, elle repousse constamment les limites de l'écriture imposées par une vision traditionnelle et nostalgique de la littérature française et s'impose comme la surréaliste par excellence<sup>361</sup> : « une magicienne anti-littéraire<sup>362</sup> ». De plus, sa vie, partagée entre l'Égypte, la France, l'Angleterre et la Suisse – sans compter ses nombreux voyages – lui confère une vision du monde et une culture riches qui se traduisent dans son écriture<sup>363</sup>. Toutefois, ses origines et son genre font d'elle une figure exotique par les artistes masculins d'avant-gardes de l'époque pour qui la ligne entre l'inclusion et le fétichisme est très mince.

---

<sup>359</sup> Maitland Sierra Dunwoody, « Les auteures surréalistes : French and Francophone Women Surrealist Writers », *loc. cit.* p. 14.

<sup>360</sup> J.H. Matthews, *Joyce Mansour, op. cit.*, p. 11-28.

<sup>361</sup> Susanne Zepp, « De-essentialized Belonging: Poetics of the Self in Joyce Mansour and Clarice Lispector », *Passages of Belonging: Interpreting Jewish Literatures*, Berlin, De Gruyter, 2019, p. 155.

<sup>362</sup> J.H. Matthews, *Joyce Mansour, op. cit.*, p. 70.

<sup>363</sup> Elizabeth Tanya Antoun, « Writing Across the Lines. A Study of Selected Novels by Joyce Mansour, Venus Khoury-Ghata, Andree Chedid and Leila Barakat », thèse de doctorat, département de philosophie française, University of Canterbury, 2001, p. 39.

Ce qui la diffère de ses confrères et la rapproche de plusieurs autrices est l'investissement de ses expériences personnelles portées par un regard féminin dans son œuvre<sup>364</sup>. La femme demeure un objet de focalisation, mais son image n'est pas figée par des stéréotypes, elle est pluridimensionnelle. Le corps féminin n'est pas absorbé par le texte comme c'est le cas dans l'écriture des hommes puisqu'une voix revendicatrice le soutient et le conçoit au-delà d'une simple inspiration littéraire<sup>365</sup>. Elle a offert des récits où les personnages féminins sont plus que des « femmes-enfants » ou des « femmes-sorcières »<sup>366</sup>, elle a déformé ces clichés tout en ne tombant pas dans la facilité d'attribuer aux personnages masculins des schèmes stéréotypés similaires. Mansour adopte une approche d'écriture de « combat » « antiromantique » et « antisentimentale »<sup>367</sup> pour aborder la féminité et les relations entre homme et femme. On l'a montré au deuxième chapitre en se concentrant sur des extraits de textes caractérisés par un érotisme intense et violent. La mise en scène de la violence – physique, sexuelle et émotionnelle – n'est pas que provocation, elle est une réponse à celle que les hommes imposent aux femmes au quotidien<sup>368</sup>. Les personnages féminins de Mansour la perpétuent pour renverser leur posture de victime. L'autrice en a visiblement assez de définir les actes de violence qui pèsent sur les femmes et les effraient. Dans le *Lexique succinct de l'érotisme*, collectif publié en 1970, elle propose à la lettre V la définition suivante : « VIOL – Fait d'abuser par la violence une fille ou une jeune femme, de contraindre par des menaces, de forcer, d'envahir une femme malgré elle. S'accompagne généralement de pillages et d'incendies<sup>369</sup>. » Le rapt de

---

<sup>364</sup> Katharine Gingrass, « The Voice in the Bottle: The Love Poetry of Joyce Mansour and Robert Desnos », *loc. cit.*, p. 13.

<sup>365</sup> Marylaura Papalas, « Female Violence as Social Power: Joyce Mansour's Surrealist Anti-Muse », *loc. cit.*, p. 208.

<sup>366</sup> Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli et Gwen Raaberg (dir.), *Surrealism and Women*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>368</sup> Marylaura Papalas, « Female Violence as Social Power: Joyce Mansour's Surrealist Anti-Muse », *loc. cit.*, p. 208.

<sup>369</sup> Joyce Mansour, *Spirales vagabondes*, *op. cit.*, p. 259.

l'intimité et de l'autonomie ne s'arrête pas à l'acte du viol, il crée des blessures sur le long terme et détruit une part de soi. Malgré la violence omniprésente dans l'œuvre de Mansour lorsqu'il est question de relations intimes, l'autrice refuse de mettre en scène cet acte. Non seulement redonne-t-elle le pouvoir aux femmes, mais elle montre également que ces dernières n'ont pas besoin d'hommes pour être comblées. Elles ont des relations sexuelles avec d'autres femmes, des morts et des animaux pour les préserver de l'autorité masculine et explorer leur sexualité librement. Il n'y a pas un tabou sexuel qui échappe à l'imagination de l'autrice, « la morale est un fruit défendu<sup>370</sup> ».

Comme Mansour a reçu une éducation juive dès son plus jeune âge et a grandi en Égypte, les références religieuses et mythologiques teintent sa pratique d'écriture. L'autrice se penche sur les textes sacrés de manière à montrer que la violence faite aux femmes est inscrite dans les visions du monde et perpétuée par les rites et traditions. Dans ses œuvres, Dieu, les divinités masculines et les hommes qui se proclament messagers sont des personnages qui trahissent les valeurs morales, aveuglés par le pouvoir et obnubilés par leur ego. Au nom de la préservation de l'humanité, ils contrôlent les corps et les actions des femmes qui, seules, risquent d'être tentées par les forces du Mal. Ils préfèrent profaner la moitié des fidèles plutôt que de remettre en doute l'existence et le pouvoir de Dieu. Afin de montrer la grandeur des femmes, Mansour se penche sur la maternité et donc du pouvoir qu'ont les femmes sur l'existence. L'autrice reprend des scènes et des images sacrées telles que le Déluge, le Jardin d'Eden et le Paradis et en offre des versions autres où l'emphase est mise sur les personnages féminins. Mansour s'oppose à l'identité binaire de la femme proposée par la religion : Eve la dépravée ou Marie la douce mère. Contrairement aux croyances misogynes inculquées, la femme ne se définit pas en fonction de son obéissance aux normes religieuses. Leur résilience et leur dévouement pour autrui sont des valeurs qui

---

<sup>370</sup> *Les gisants satisfaits* (titre du chapitre III).

méritent le respect et l'admiration donnée aux soi-disant dieux qui jamais ne se montrent. Mansour crie la frustration des femmes d'être vues comme moindre alors que chaque jour elles continuent de contribuer à l'humanité malgré la violence qui leur est imposée par le patriarcat.

Malheureusement, les circonstances temporelles font en sorte que Mansour n'est pas reconnue comme une figure marquante ni du féminisme ni du surréalisme. Il faut dire qu'elle se trouve à la frontière entre deux époques : entre le surréalisme dont les plus grands faits d'armes appartiennent au passé – et qui approche de sa dissolution – et le féminisme qui prend un élan considérable dans les années 1970. Toutefois, le temps fait son œuvre et de plus en plus de lecteurs découvrent les textes de Mansour. La fougue de son œuvre et ses thèmes toujours d'actualité rejoignent également des autrices et actrices du milieu littéraire. On peut penser à Carole David, autrice importante du milieu littéraire québécois, qui reconnaît Mansour comme une inspiration dans sa démarche d'écriture<sup>371</sup>. Au moment où on écrit cette conclusion, la traductrice montréalaise Emilie Moorhouse vient de publier une nouvelle traduction anglophone d'une sélection de poèmes de Mansour aux éditions City Lights<sup>372</sup>. Ce regain d'attention pour l'œuvre de Mansour entraînera sans doute – du moins on l'espère – une redécouverte de la littérature des femmes s'inscrivant dans les mouvements des avant-gardes et une reconnaissance de leur contribution dans le domaine littéraire. On espère également que ce mémoire contribuera à ce regain.

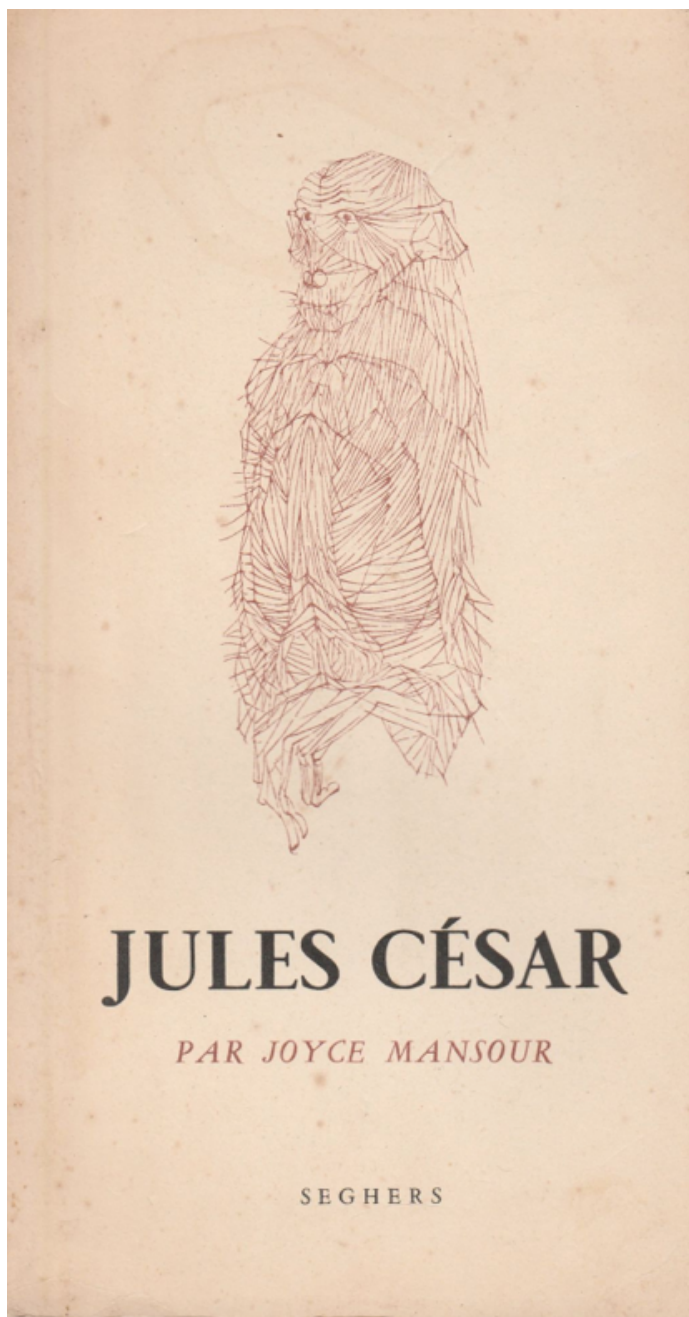
---

<sup>371</sup> Carole David, « Dans le charnier de l'œuvre de Joyce Mansour », *Tout ceci me venge enfin des hommes qui n'ont pas voulu de moi. Journée d'étude sur l'œuvre de Joyce Mansour*, Montréal, Observatoire de l'imaginaire du contemporain, 2023, 38m 51s, [enregistrement sonore].

<sup>372</sup> Joyce Mansour, *Emerald Wounds: Selected Poems by Joyce Mansour*, trad. Emilie Moorhouse, San Francisco, City Lights, 2023.

ANNEXE A

*JULES CÉSAR*, ILLUSTRÉ PAR HANS BELLMER, SEGHERS, 1958.



ANNEXE B

*CARRÉ BLANC*, ILLUSTRATIONS DE PIERRE ALECHINSKY, LE SOLEIL NOIR, 1965.





ANNEXE C

GRAVURE SANS TITRE POUR *LE TEST DU TITRE*, PIERRE ALECHINSKY,  
1966.



ANNEXE D

*LE BLEU DES FONDS*, CONCEPTION ET ILLUSTRATIONS DE PIERRE  
ALECHINSKY, 1968.



ANNEXE E

*FAIRE SIGNE AU MACHINISTE*, ILLUSTRATION DE JORGE CAMACHO, LE SOLEIL NOIR, 1977.



## ANNEXE F

### « LE PERROQUET », ACCOMPAGNÉ D'UN PORTRAIT DE MANSOUR PAR PIERRE MOLINIER, *BIEF*, N° 1, 1956.

**LE**

Joyce Mansour,  
par Pierre Molinier.



Au début, quand Dieu habitait un trou dans la terre et que son frère jumeau dormait au ciel, que l'univers était sans forme et vide, seuls quelques restes d'humanité vivaient au fond des profondeurs brouillées par la pensée créatrice dans un hôtel de Nord-Africains avec vue sur la mer.  
L'assassin se leva, son unique aiguille dressée, et prit Marie par le bras. Un mauvais

jeu de nuages voilait le ciel et l'humide mélancolie de la mer emplissait la pièce. Marie se décoiffa et l'assassin dit :

— J'ai un amour répugnant pour toi ; il fait de ma solitude une prison, un enfer.  
— Je comprends, car il y a beaucoup de misère dans mon cœur, beaucoup de soir, répondit Marie.

Mais déjà l'assassin pensait à autre chose. D'une main, d'un geste, il extirpa les vêtements gris de la femme et la jeta contre le mur, où elle resta pareille à une colonne de sang.

**PERROQUET**

— Tu es assez grosse pour me satisfaire, grommela-t-il ; je prendrai ton sporrán au-dessus de la porte, je verrai tomber les étoiles quand ta bouche s'élargira, je sentirai le gai et juvénile frétillement de mon nombril ; je mangerai de ta chair et la férocité de mon sexe ne sera égale que par la fièvre de mon appareil intestinal.

Sa voix se noya, ses larmes tombaient cristallines entre les seins de la femme ; seul le perroquet, qui dînait avec cérémonie attablé devant le miroir, gardait son calme.

Marie sentit la sueur s'accrocher aux poils de sa nuque, son sang battait à un rythme de moteur dans ses veines. Elle réalisa que sa peur avait atteint le maximum de son acuité et, tandis que la chambre s'effaçait peu à peu, comme la toile cirée de la vareuse de l'assassin froissait son utérus, la lumière tamisée de sa conscience se mouilla.

— Tout est faux, énigme, dans la femme, dit l'assassin, mais il y a un nom pour cette énigme et c'est blessure.

En deux endroits, il fendit le ventre de la femme avec une épingle anglaise :

— Voilà ta vérité, lui dit-il avec mépris.

Dans le hall sombre de l'hôtel, les Nord-Africains écoutaient un pot-pourri de sentiments slaves qui baignaient dans une sauce à la crème, le tout sans sel et accompagné par les pleurnichements d'un violoniste russe. L'image du Dieu de la terre voltigeait devant les yeux fermés de Marie, l'assassin commentait l'immaculée conception chez les bœufs et l'univers chavirait dans le sang comme un immense pou mort.

Une chaise s'effondra et l'assassin dit avec colère :

— Tout homme est un assassin en puissance, mais, moi, l'ours aux aguets, je suis celui qui crée. De moi viendra l'enfant de la rage et, ce jour-là, il n'y aura plus de fin au massacre.

Marie n'écoutait pas. Seule dans un monde illuminé par la phosphorescence de la

## ANNEXE G

« DOLMAN LE MAGNIFIQUE », ILLUSTRÉ PAR MARIANNE VAN HIRTUM,  
*LA BRËCHE*, N° 1, 1964.

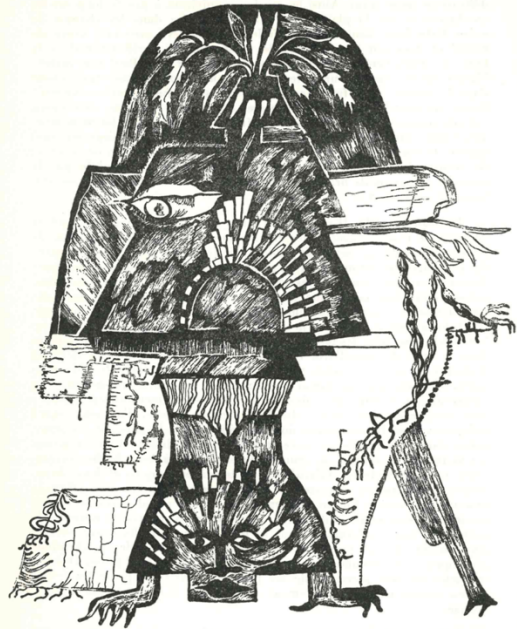
### DOLMAN LE MALÉFIQUE

Comme la spirale noire et glacée qui soupire dans certains escaliers, dans certains cerueils, les médiocres clowns aux pieds fourchus et à l'haleine sulfureuse qui gesticulent, ravis sur leur tremplin brisé au-dessus des abîmes, n'atteignent jamais l'assouvissement dans leurs ébats; énérvés par la brûlure spasmodique de la passion ils persistent allègrement dans leur grimace routinière. Ce sont des personnages de peu d'importance dans la hiérarchie diabolique; ils n'ont le pouvoir de détraquer le cerveau de personne.

Tout autres sont les démons de haute lignée qui se nomment les Métastases, codicille d'une race disparue. Magnifiques de malédiction, incestueux et moroses, ils distribuent : siféaux aux pieds de biche, crapauds et chancres, ces fleurs libidineuses. Dédaignant le commun des mortels, ils ne s'occupent que des êtres d'élite, hommes doués de nez busqués, d'infamie à l'état pur et dont la virilité est capable de troubler la quiétude des plus chastes. Dolman était l'un d'eux.

Avant le lever du jour Dolman arrachait ses yeux de leurs orbites et, tels des oiseaux de proie, ils s'élançaient vers l'inconnu. Indiscrets, destructeurs, tout ce qu'ils touchaient malicieusement du bec ou de l'aile leur appartenait pleinement pendant un long moment de paralysie; ainsi Dolman connaissait la douleur aiguë ressentie par le vieil arbre secoué par le vent, il savait comment trouver le point sensible des rochers arthritiques et, chose incroyable, il éprouvait, rien qu'en la regardant, la douce sensation de velours que ressent une cuisse féminine quand sa compagne la caresse en marchant. Le monde s'étalait luxurieusement devant Dolman; il mangeait à sa faim servi par cent villageois terrifiés; un bon sommeil réparateur labourait chaque nuit ses paupières; son secret, inconnu de lui-même, est qu'il avait la faculté de posséder tout ce qu'il voyait de l'intérieur. Pourtant cette vie imméritée le trouvait ingrat, voire le désespérait. Ses vêtements pendaient sur son corps comme autant de haillons sur la lune et il lui arrivait même de se mortifier par ennui; parfois il traînait les yeux clos, des journées entières, devant le plus beau panorama rythmé par les femmes qui travaillent dans les champs, la croupe en l'air perlée de bijoux de pluie. Des montagnes d'eau tombaient en cascade sur ses pupilles dans leurs frivoles carrosses frangés d'or.

Certains pays rocailleux, oubliés dans la putréfaction de la genèse, loin, loin derrière l'horizon du possible, voient ainsi naître un homme doué de méchanceté exceptionnelle. Dolman dépassait de beaucoup le plus mauvais : sa mère, prise comme une omelette de pieuse frayeur, était morte avant sa naissance. Son père, un brave pêcheur sans personnalité particulière, se sachant dénué de solides raisons de croire à sa paternité, partit en haussant les épaules vers l'Orient, sans marquer le moindre regret et sans laisser de testament. Pendant dix ans Dolman mourait dans sa hutte sans ouvrir autre chose que sa bouche en forme de fourneau. La lumière de la lune scellait ses songes de futilités émotives et très simplement il se nourrissait de vermine. Un enfant normal serait mort mais Dolman était assez extraordinaire pour grandir dans sa bestialité furtive sans avoir besoin de famille. Son seul contact avec l'extérieur était dû à une chauve-souris qui changeait l'air de temps à autre



Marianne VAN HIRTUM

ANNEXE H

*LA BOÎTE ALERTE*, CONÇUE PAR MIMI PARENT ET MARCEL DUCHAMP, AVEC LA COLLABORATION DE JOYCE MANSOUR, ANDRÉ BRETON, JOAN MIRO ET PLUSIEURS AUTRES, GALERIE DANIER CORDIER, PARIS, 1959-1960 (DANS LE CADRE DE L'EXPOSITION INTERNATIONALE SURREALISTE).



ANNEXE I

REPRÉSENTATION DE NOUT, DÉESSE DU CIEL (AINSI QUE DE SHOU, DIEU DE L'AIR, DEBOUT ET GEB, DIEU DE LA TERRE, COUCHÉ), ARTISTE ET DATE INCONNUS.



## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

- i. Anthologies, récits, recueils de poésie et pièce de théâtre

Mansour, Joyce, *Cris*, Paris, Éd. Seghers, 1953.

———, *Déchirures*, Paris, Éditions de Minuit, 1955.

———, *Jules César*, Paris, Seghers, 1958. (Illustré par Hans Bellmer)

———, *Les Gisants satisfaits*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1958. (Illustré par Max Walter Svanberg)

———, *Rapaces*, Paris, Seghers, 1960. (Illustré par Jean Benoit)

———, *Carré blanc*, Paris, Le Soleil Noir, 1966. (Illustré par Pierre Alechinsky)

———, *Les Damnations*, Paris, Visat, 1967. (Illustré par Matta)

———, *Le Bleu des fonds*, Paris, Le Soleil Noir, 1968. (Illustré par Pierre Alechinsky)

———, *Phallus et momies*, La Louvière, Daily Bul, 1969. (Illustré par Reinhoud)

———, *Astres et désastres*, Londres, London Art Gallery, 1969. (Illustré par Pierre Alechinsky)

———, *Ça*, Paris, Le Soleil Noir, 1970. (Illustré par Enrico Baj)

———, *Anvil Flowers*, Turin, Arts Éditions Fratelli Pozzo, 1970. (Illustré par Reinhoud)

———, *Histoires nocives*, Paris, Gallimard, 1973. (Rééditions : Rennes, éditions Les Perséides, 2005; Paris, Gallimard, 2005).

———, *Pandemonium*, Pollenza, La Nuova Foglio, 1976. (Illustré par Wilfredo Lam)

———, *Faire signe au machiniste*, Paris, Le Soleil Noir, 1977. (Illustré par Jorge Camacho)



- , *Sens interdits*, Genève, Bernard Letu, 1979. (Illustré par Pierre Molinier)
- , *Le Grand Jamais*, Paris, Aimé Maeght, 1981. (Illustré par Pierre Alechinsky et Matta)
- , *Jasmin d'hiver*, Montpellier, Fata Morgana, 1982. (Illustré par Robert Lagarde)
- , *Flammes immobiles*, Montpellier, Fata Morgana, 1985. (Illustré par Pierre Schwatz)
- , *Trous noirs*, Bruxelles, La Pierre d'Alun, 1986. (Illustré par Gerardo Chavez)
- , *Prose & poésie, Œuvre complète*, Paris, Actes Sud, 1991. (Réédition enrichie : Paris, Michel de Maule, 2014).
- , *Spirales vagabondes et autres parallèles en labyrinthe*, Paris, Nouvelles Éditions Place, 2018 (Textes absents de *Prose et poésie, œuvre complète*).
- , *Emerald Wounds: Selected Poems by Joyce Mansour*, trad. Emilie Moorhouse, San Francisco, City Lights, 2023.

ii. Textes publiés en revue

- Mansour, Joyce, « Le Perroquet », *Le surréalisme, même*, n° 1, 1956.
- , « *Pericolo sporgersi* », *Le surréalisme, même*, n° 2, 1957.
- , « Le Cancer », *Le surréalisme, même*, n° 3, 1957.
- , « Transports en commun », *Le surréalisme même*, n° 4, 1958.
- , « Le bleu des fonds », *Le Surréalisme, même*, n° 5, 1959.
- , « Prête à porter », *Bief*, n° 1, 1958.
- , « Rubrique lubrique pour petites bringues », *Bief*, n° 2, 1958.
- , « Les jeux de l'amour et du bazar », *Bief*, n° 3, 1959.

- , « Le Missel de la Miss : bonnes nuits », *Bief*, n° 4, 1959.
- , « Le bloc sanitaire, seule défense contre le rideau de fer », *Bief*, n° 5, 1959.
- , « Genève », *Bief*, n° 8, 1959.
- , « Velours », *Bief*, n° 10-11, 1960.
- , « Conseils pratiques en attendant », *Bief*, n° 12, 1960.
- , « Dolman le maléfique », *La Brèche*, n° 1, 1961.
- , « ... lui, dans les ténèbres » ; « Parades éphémères » ; « D'heure en heure plus délicieux » ; « Sentiments positifs envers John » ; « Lorsque Myriam sortit de l'extase », *La Brèche*, n° 3, 1962.
- , « Infiniment... sur le gazon », *La Brèche*, n° 4, 1963.
- , « Le désir du désir sans fin », *La Brèche*, n° 5, octobre 1963.
- , « Illusions de vol », *La Brèche*, n° 6, juin 1964.
- , « Funéraire comme une attente à vie », *La Brèche*, n° 7, 1964.
- , « Du doux repos » ; « Chant des cuisses d'élytres », *La Brèche*, n° 8, 1965.
- , « L'ombre de ma folie », *Opus International*, n° 6, 1968.
- , « Pierre Molinier ou celui qui désire », *Opus International*, n° 19-20, 1970.
- , « Pour Cogollo », *Surréalisme*, n° 2, 1977.

#### Étude du corpus

Antoun, Elizabeth Tanya, « Writing Across the Lines. A Study of Selected Novels by Joyce Mansour, Venus Khoury-Ghata, Andree Chedid and Leila Barakat », thèse de doctorat, département de philosophie française, University of Canterbury, 2001, en ligne, [[https://ir.canterbury.ac.nz/bitstream/handle/10092/4678/antoun\\_thesis.pdf?sequence=1](https://ir.canterbury.ac.nz/bitstream/handle/10092/4678/antoun_thesis.pdf?sequence=1)].

- Barnet, Marie-Claire, *La femme cent sexes ou les genres communicants : Deharme, Mansour, Prassinos*, Oxford, Peter Lang, 1998.
- Bjorsnos, Annlaug, *Jumelés par l'angoisse, séparés par l'extase : une analyse de l'œuvre poétique de Joyce Mansour*, Oslo, Solum Forlag, 1998.
- Boidard Boisson, Cristina, « Le langage du corps dans *Cris* de Joyce Mansour », *Francofonía*, n° 4, 1995, en ligne, [<https://rodin.uca.es/handle/10498/8152>].
- Caron, Stéphanie, *Réinventer le lyrisme: le surréalisme de Joyce Mansour*, Genève, Droz, 2017.
- Carruthers, Victoria, « Excessive Bodies, Shifting Subjects and Voice in the Poetry of Joyce Mansour », *Dada/Surrealism*, n° 19, 2013, p. 1-14, en ligne, DOI: [10.17077/0084-9537.1277]
- Caws, Mary Ann, Rudolf Kuenzli et Gwen Raaberg (dir.), *Surrealism and Women*, Massachusetts, MIT Press, 1991.
- Conley, Katharine, « Joyce Mansour's Ambivalent Poetic Body », *French Forum*, vol. 20, n° 2, 1995, p. 221-238, en ligne, [<http://www.jstor.org/stable/40552120>].
- David, Carole, « Dans le charnier de l'œuvre de Joyce Mansour », *Tout ceci me venge enfin des hommes qui n'ont pas voulu de moi. Journée d'étude sur l'œuvre de Joyce Mansour*, Montréal, Observatoire de l'imaginaire du contemporain, 2023, 38m 51s, [enregistrement sonore], en ligne, [[https://www.youtube.com/watch?v=weZS2A5XLSE&list=PLcIQMx7zrL20\\_BB5y5BjKPO2171yeA2oB&index=6&ab\\_channel=OIC-Observatoiredele%27imaginairecontemporain](https://www.youtube.com/watch?v=weZS2A5XLSE&list=PLcIQMx7zrL20_BB5y5BjKPO2171yeA2oB&index=6&ab_channel=OIC-Observatoiredele%27imaginairecontemporain)].
- Dumas, Marie-Claire, « Îles flottantes : où ils et elle parlent. Un récit de Joyce Mansour », *Littérature*, n° 97, 1995, p. 60-72, en ligne, [<http://www.jstor.org/stable/41713278>].
- Dunwoody, Maitland Sierra, « Les auteures surréalistes : French and Francophone Women Surrealist Writers : Joyce Mansour, Valentine Penrose and Gisèle Prassinos », *Mémoire*, University of Tennessee, 2017, en ligne, [[https://trace.tennessee.edu/utk\\_gradthes/4734](https://trace.tennessee.edu/utk_gradthes/4734)].
- Elhariry, Yasser, « Divine breath of Genesis (Joyce Mansour) », *Francoosphères*, vol. 6, n° 1, 2017, p. 61-86, en ligne, DOI: [<https://doi.org/10.3828/franc.2017.6>].

- Gingrass, Katharine, « The Voice in the Bottle: The Love Poetry of Joyce Mansour and Robert Desnos », *Paroles gelées*, vol. 1, n° 8, 1990, en ligne, DOI: [https://doi.org/10.5070/PG781003239].
- Hubert, Renée Riese, « Three Women Poets: Renée Rivet, Joyce Mansour, Yvonne Caroutch », *Yale French Studies*, n° 21, 1958, p. 40-48, en ligne, DOI: [https://doi.org/10.2307/2928992].
- Kober, Marc, Irène Fenoglio, et Daniel Lançon (dir.), *Entre Nil et sable. Écrivains d'Égypte d'expression française (1920-1960)*, Paris, Centre national de documentation pédagogique, 1999.
- Mandiargues, André Pieyre de, « Joyce Mansour, *Les gisants satisfaits* (Pauvert) », *La Nouvelle Revue Française*, n° 74, 1959. (Article non paginé.)
- Mansour, Marie-Francine, « Le surréalisme à travers Joyce Mansour : peinture et poésie, le miroir du désir », thèse de doctorat, département d'histoire de l'art et d'archéologie, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014, en ligne, [https://www.hal.inserm.fr/AO-HISTOIRE/tel-01124337v1].
- , *Une vie surréaliste : Joyce Mansour, complice d'André Breton*, Paris, France-Empire, 2014.
- Marc, Alain, *Écrire le cri*, Orléans, L'écarlate, 2000.
- Matthews, J.H., *Joyce Mansour*, Amsterdam, Brill, 1985.
- Missir, Marie-Laure, *Joyce Mansour, une étrange demoiselle*, Paris, Jean-Michel Place, 2005.
- Papalas, Marylaura, « Female Violence as Social Power: Joyce Mansour's Surrealist Anti-Muse », *Rebelles et criminelles chez les écrivaines d'expression française*, Radopi, 2013, p. 201-215, en ligne, [https://www.academia.edu/11292162/Female\_Violence\_as\_Social\_Power\_Joyce\_Mansour\_s\_Surrealist\_Anti\_Muse].
- Pillaudin, Roger, « Petite illustration de la langue française : Joyce Mansour », *Émission de Roger Pillaudin*, [enregistrement sonore], Paris, Radio-France, 1956.
- Rondinelli, Maria Francesca, « Échos de la mythologie égyptienne dans l'œuvre de deux écrivaines d'Égypte de langue française : Andrée Chedid et Joyce

Mansour », *Recherches & Travaux*, n° 81, 2012, p. 95-109, en ligne, DOI: [https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.551].

Zepp, Susanne, « De-essentialized Belonging: Poetics of the Self in Joyce Mansour and Clarice Lispector », *Passages of Belonging: Interpreting Jewish Literatures*, Berlin, De Gruyter, 2019, p. 150-168, en ligne, DOI: [https://doi.org/10.1515/9783110525519-013].

## Surréalisme

*La révolution surréaliste*, Paris, Jean-Michel Place, 1975 [1924 à 1929].

*Archives du surréalisme, tome 4, Recherches sur la sexualité*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 1990.

Alquié, Ferdinand, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1977.

Aubert, Thierry, *Le surréaliste et la mort*, Michigan, L'Âge d'homme, 2001.

Bandier, Norbert, *Sociologie du surréalisme*, Paris, La Dispute, 1999.

Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 2008 [1924 et 1930].

Bonnet, Marie-Jo. *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, O. Jacob, 2006.

Chadwick, Whitney, *Women Artists and the Surrealist Movement*, New York, New York Graphic Society Book, 1985.

Chénieux-Gendron Jacqueline, et Timothy Mathews (dir.), *Violence, Théorie, Surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1994.

Clébert, Jean-Paul, *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1996.

Conley, Katharine, *Automatic Woman*, Nebraska, University of Nebraska Press, 1996

Gauthier, Xavière, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971.

Khazindar, Mona and Unity Woodman, « Georges Henein: A Surrealist in Egypt or the Wanderer between Two Worlds? », *Nka: Journal of Contemporary African Art*, vol. 49, 2021, p. 64-81, en ligne, [ muse.jhu.edu/article/848106].

Lo Giudice, Anna, *L'amour surréaliste*, Paris, Klincksieck, 2009.

Musée Jenisch (commiss.), *Alechinsky – Divers faits*, Milan, Skira editore, 2000, [catalogue d'exposition].

Pierre, José, *Investigating Sex: Surrealist Research 1928-1932*, Londres, Verso, [1992] 2011.

Riffaterre, Michael, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue française*, n° 3, 1969, p. 46-60, en ligne, DOI: [<https://doi.org/10.3406/lfr.1969.5433>].

Rosemont, Franklin, Robin D.G. Kelley, *Black, Brown, & Beige: Surrealist Writings from Africa and the Diaspora*, Texas, University of Texas Press, 2009.

#### Érotisme et littérature

Alexandrian, Sarane, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Seghers, coll. « Agora », 2019 [1989].

Bataille, Georges, *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1995 [1957].

———, *Œuvres complètes, tome X*, Paris, Gallimard, 1987 [1957, 1959 et 1961].

Brulotte, Gaëtan, *Œuvres de chair – figures du discours érotique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2021 [1998].

Dardigna, Anne-Marie, *Les châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, Francois Maspero, 1980.

Desnos, Robert, *De l'érotisme*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2013 [1922].

Destais, Alexandra, *Éros au féminin. D'histoire d'O à Cinquante nuances de Grey*, Paris, Klincksieck, 2014.

Freud, Sigmund, *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1997 [1907 à 1931].

Hervé, Martin, et Alexis Lussier (dir.), « Le regard et la proie », *Études françaises*, vol. 52, n° 2, 2018, p. 5-11, en ligne, DOI: [<https://doi.org/10.7202/1050583ar>].

#### Religion et mythologie

Chevalier, Jean, et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, éditions Robert Laffont et Jupiter, 1982 [1969].

Christ, Carole P., « Why Women Need the Goddess », *Heresis*, New York, n° 5, 1978, p. 8-13.

Daly, Mary, *Beyond God the Father: toward a philosophy of women's liberation*, Boston, Beacon Press, 1974.

Goldstein, Valerie Saiving, « The Human Situation: A Feminine View », *The Journal of Religion*, vol. 40, n° 2, 1960, p. 100-112, en ligne, [<http://www.jstor.org/stable/1200194>].

Gurdus, Elizabet, « La pureté rituelle de la femme dans le christianisme et l'influence de la tradition juive », thèse de doctorat, faculté de théologie et d'étude des religions, Université catholique de Louvain, 2018, en ligne, [<http://hdl.handle.net/2078.1/thesis:13787>].

Marcireau, Jacques, *Histoire des rites sexuels*, Paris, Robert Laffont, 1971.

Plaskow, Judith, « Jewish Theology in Feminist Perspective », *Feminist Perspectives on Jewish Studies*, Lynn Davidman et Shelly Tenenbaum (dir.), New Haven, Yale University Press, 1994, p. 62–84.

Schubart, Walter, *Eros et religion*, Paris, Fayard, 1972 [1966].

#### Autres

Ackley, Katherine Anne (dir.), *Women and Violence in Literature, An Essay Collection*, New-York, Garland Publishing, 1990.

Brey, Iris, *Le Regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, Points, 2021 [2020].

Butler, Judith, *Défaire le genre*, trad. Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2016 [2004].

Chollet, Mona, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, Paris, Zone, 2018.

Dottin-Orsini, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Bernard Grasset, 1993.

- Foucault, Michel, *Dits et écrits: 1954-1988 : Tome I 1954 à 1969*, Paris, Gallimard, 1994.
- , *La grande étrangère : à propos de la littérature*, Paris, éditions EHESS, 2013 [1962-1984].
- Fourier, Charles, *Faussetés des amours civilisés*, Université du Québec à Chicoutimi, coll. « Les classiques des sciences sociales », 2003 [1853-1856], en ligne, DOI: [<http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.foc.fau2>].
- Grossman, Evelyne, *La défiguration : Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Les Éditions De Minuit, 2004.
- Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, édition numérique, Le Seuil, 2015 [1980].
- Macé, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011.
- , *Styles : critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.
- Malabou, Catherine, *Changer de différence. Le féminin et la question philosophique*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2009.
- Oberhuber, Andrea, Arvisais, Alexandra et Dugas, Marie-Claude (dir.), *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1940*, Presses universitaires de Rennes, 2016, en ligne, DOI: [<https://doi.org/10.4000/books.pur.55946>].
- Rudge, Ana Maria. « La pulsion de mort dans la clinique psychanalytique », *Cliniques méditerranéennes*, Marseille, éditions Eres, vol. 75, n° 1, 2007, p. 193-204.
- Tailly, Martin, *Éléments pour une esthétique de la chair*, Montréal, Nota Bene, 2019.