

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE CORPS FÉMININ ET LA TYRANNIE DE LA BEAUTÉ
DANS *TRUISMES* DE MARIE DARRIEUSSECQ ET
CLARA ET LA PÉNOMBRE DE JOSÉ CARLOS SOMOZA

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
MARIE-HÉLÈNE SÉGUIN

FÉVRIER 2011

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.01-2006). 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

Merci à tous ceux qui ont été près de moi pendant la rédaction de ce mémoire, qui m'ont aidée à persévérer et à croire en mes capacités de réussite et qui ont tous contribué, d'une certaine façon, à l'achèvement de ce projet.

Merci particulièrement à mon amoureux Marc-André, à mon amie Roxanne et à ma mère Claire pour leurs encouragements, leur soutien moral et leurs nombreux conseils.

Un très gros merci surtout à ma directrice de maîtrise, Lori Saint-Martin, sans qui ce mémoire n'aurait jamais pu se faire. Merci pour la justesse de ses corrections, son encadrement, sa compréhension et sa patience.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	
THÉORIES FÉMINISTES ET REPRÉSENTATIONS DU CORPS FÉMININ	9
Introduction	9
1.1 La femme, un mystère domestiqué	10
1.1.1 Le féminin : genre et matière	10
1.1.1.1 Le genre sexuel	10
1.1.1.2 La dualité corps/esprit	12
1.1.2 Le mystère féminin	14
1.1.2.1 Symboles et valeurs symboliques	14
1.1.2.2 Dégoût et peur du féminin	17
1.2 Culture de la beauté et travail corporel	20
1.2.1 La beauté, une question de culture	20
1.2.1.1 La fabrication d'un produit social	20
1.2.1.2 Histoire de la beauté féminine en Occident et critères actuels	21
1.2.2 La tyrannie de la beauté	25
1.2.2.1 L'obligation d'être belle	25
1.2.2.2 Le corps offert aux regards	27
1.2.3 Le travail de la chair	29
1.2.3.1 Travail, discipline et volonté	29
1.2.3.2 Échapper au corps animal pour aller vers l'objet	30
1.3 Aliénation	33
1.3.1 Condition et rôle du féminin	33
1.3.2 Marchandisation	35
1.3.3 Perte d'identité	37

1.3.4 Mauvais traitements	37
Conclusion	39
 CHAPITRE 2	
LE COMBAT POUR LA BEAUTÉ	40
 Introduction	40
2.1 La femme corps	40
2.2 Le corps exposé aux regards et l'obligation d'être belle	47
2.3 Du corps animal au corps-objet, un long travail de métamorphose	56
Conclusion	76
 CHAPITRE 3	
BEAUTÉ, ALIÉNATION ET RÉSISTANCE	78
 Introduction	78
3.1 Le corps-marchandise	78
3.2 La perte d'identité, de droits et libertés	85
3.3 Abus, violences, contrôle et humiliations	90
3.4 Résistance	100
Conclusion	104
 CONCLUSION	106
BIBLIOGRAPHIE	115

RÉSUMÉ

Notre mémoire porte sur la représentation du corps féminin dans deux oeuvres littéraires : *Truismes* de Marie Darrieussecq (1996) et *Clara et la pénombre* de José Carlos Somoza (2003). À l'aide des théories féministes, nous tentons d'analyser ce que la beauté représente comme tyrannie pour les personnages féminins, qui doivent se plier aux standards esthétiques irréalistes imposés par la société dans laquelle ils évoluent. Ces normes correspondent à celles de la culture occidentale patriarcale actuelle, c'est-à-dire au corps construit, proche de l'objet artificiel. Dans cette optique, l'aspect naturel du corps est évacué ; ce qui rappelle l'animalité est considéré comme laid. Le but de notre mémoire est de faire ressortir les similitudes et les différences entre les deux romans, qui proposent chacun une forme de matérialité différente : le corps animal et le corps-objet. Les études féministes ont montré que la femme a été reléguée à la matérialité en vertu de la dichotomie corps/esprit dans les conceptions judéo-chrétiennes. Dès lors, l'esthétique du corps est devenue pour elle un gage de valeur sociale. Fortement encouragée par la société à se plier aux critères de beauté, la femme doit livrer un combat perpétuel contre elle-même, physiquement et mentalement, afin d'y correspondre. Autrement, elle risque le rejet, le mépris et les mauvais traitements. Nous analysons donc le travail que les protagonistes font pour se conformer aux standards esthétiques et comment cette obligation d'être belle est aliénante pour elles. Nous constatons également qu'elles demeurent toutes deux marchandises, avec le manque de droits, de libertés et d'identité que cet état implique. Toutefois, elles résistent finalement à leur condition esthétique aliénante, en commençant par le refus de n'être que matérialité.

Corps – Femme – Beauté – Aliénation – Animal – Objet – Résistance – *Truismes* – Marie Darrieussecq – *Clara et la pénombre* – José Carlos Somoza

INTRODUCTION

Comme l'ont montré les études féministes (Simone de Beauvoir, Nancy Huston, Chantal Chawaf, Françoise Héritier, etc.), dans la dualité corps/esprit qui sous-tend les valeurs symboliques occidentales, la femme est constamment associée au premier et l'homme au second. Maintenu dans la matérialité, elle est davantage soumise aux critères esthétiques en vigueur. Par ailleurs, dans la société occidentale actuelle, obsédée par la propreté et axée sur la performance et la santé, la beauté est une valeur primordiale, applaudie pour les efforts dont elle témoigne, puis pour la vie saine qui lui est associée. L'idéal féminin d'aujourd'hui tend donc vers une perfection corporelle qui amène la femme à façonner son corps de manière à l'éloigner de son état naturel, c'est-à-dire à la fois d'en éliminer ce qui rappelle l'animalité (poils, menstruations, odeurs corporelles, saletés, etc.) et d'en modifier l'aspect naturel par des exercices physiques, des régimes alimentaires, de la chirurgie plastique, l'ajout de maquillage ou d'autres parures. Ce corps devient un objet artificiel parce qu'il est largement réfléchi et construit par l'être humain. Le corps féminin est donc assujéti à une discipline stricte et la beauté devient un but à atteindre au terme d'une longue lutte contre la nature.

En Occident, de nos jours, comme le fait remarquer Ilana Löwy, « [...] le corps de la femme doit être visible, jugé en permanence et les femmes dont le corps ne correspond pas aux modèles d'une féminité stéréotypée sont handicapées dans leur vie personnelle et professionnelle, insultées, ridiculisées, critiquées par les hommes et ont une image dégradée d'elles-mêmes. » (Löwy, p. 102). La pression esthétique est si grande à notre époque qu'elle devient une source de préoccupation énorme pour les femmes ; elles savent que seule une apparence convenable peut leur apporter une reconnaissance et leur permettre d'acquérir de la valeur. Bien sûr, l'obligation à la beauté et à la discipline corporelle n'est pas un absolu ; nulle loi n'oblige les femmes

à se raser les jambes ou à se maquiller. Cela dit, des privilèges sont réservés à celles qui se conforment à l'image attendue, tandis que différentes sanctions – désapprobation de l'entourage, humiliations diverses, sentiment de ne pas exister, absence de gratifications narcissiques et sociales – attendent celles qui s'en écartent trop. Qui plus est, l'intériorisation du regard social modifie le regard que chacune porte sur elle-même et la motive à viser la beauté telle qu'elle est socialement définie.

Les romans *Truismes* de Marie Darrieussecq (1996) et *Clara et la pénombre* de José Carlos Somoza (2003) proposent une réflexion sur deux formes de matérialité, le corps animal et le corps-objet, ainsi que sur la tyrannie de la beauté. Dans les deux romans, la beauté est pour la femme sa seule chance d'acquérir de la valeur aux yeux des hommes et donc d'accéder à un certain statut social. Étant exclusivement associées à leur corps, les protagonistes se voient privées de leur humanité, aliénées par la dictature de l'image et de la beauté, ainsi qu'asservies aux hommes qu'elles côtoient. Elles n'ont pas d'autre choix que de travailler leur corps afin d'acquérir ou de conserver une valeur marchande. Cette beauté fabriquée est un combat, créée à force de volonté, de contrôle et d'efforts. Celle qui n'y arrive pas se voit réprouvée pour sa laideur, qui traduit, selon les critères esthétiques actuels, son manque de discipline et son impureté.

Les deux romans choisis pour notre mémoire sont de prime abord assez différents, à la fois par leur nombre de pages (*Truismes* fait 149 pages et *Clara et la pénombre* 649 pages) et le genre auquel ils appartiennent (*Truismes* est une sorte de fable futuriste et *Clara et la pénombre*, située également dans un proche avenir, comporte un aspect policier puisque nous suivons à la fois un meurtrier qui sévit dans le milieu de l'art et une enquête policière, en parallèle à l'histoire de Clara). Ils se rattachent également à deux corpus nationaux différents, l'un au roman français, l'autre à l'espagnol ; enfin, l'un est l'œuvre d'une femme, l'autre d'un homme. Cependant, plusieurs points de ressemblance entre les deux œuvres justifient d'en faire une étude

comparative. Les thématiques suivantes en sont quelques exemples : la déshumanisation, la métamorphose corporelle (voulue ou non), la beauté et la laideur du corps féminin, le sain et le malsain, le corps-marchandise, l'absence de droits, de liberté et d'identité des deux protagonistes, etc. Bien que les deux auteurs soient de sexe différent, leur point de vue ne diffère que très peu sur le sujet, peut-être parce qu'ils proposent tous deux une problématique féministe et critiquent la tyrannie de la beauté et les excès imposés aux personnages féminins. Par conséquent, nous ne nous arrêterons pas sur le genre sexuel des auteurs qui, tout comme leur origine, ne semble apporter aucune nuance particulière face au propos du mémoire. En effet, les critères esthétiques et leur impact sur la condition féminine, bien que montrés de manière exacerbée, sont les mêmes dans les deux cas : ceux de l'Occident d'aujourd'hui.

Clara et la pénombre est une œuvre qui semble avoir été très peu étudiée ; un seul article a été trouvé, en espagnol (voir Antonio Sustaita), qui porte sur la question de la peinture, et aucun en français ou en anglais. Dans le cas de *Truismes*, il existe quelques recherches entourant l'œuvre ou l'auteure, surtout des articles de périodiques. Un mémoire de maîtrise et un livre (voir Chantal Pouliot et Colette Sarrey-Strack) pourraient éclairer notre recherche, mais ils ne portent pas sur le sujet choisi pour le présent mémoire. En somme, il s'agit de deux romans assez peu étudiés, qui ne l'ont pas été dans l'optique qui nous intéresse et surtout pas dans une perspective comparative. Notre travail sur la représentation du corps féminin dans les deux romans viendra donc enrichir les recherches existantes.

Proche de la fable et de la satire sociale, situé dans un temps indéfini, *Truismes* raconte l'histoire d'une jeune femme qui se métamorphose en truie malgré elle et redevient humaine, en alternance. Ces changements la font passer d'une très jolie femme admirée des hommes à un monstre méprisé et violenté. En lutte contre elle-même, ayant de plus en plus de difficulté à retrouver sa beauté, passant par des périodes de dépression et d'acceptation, elle sera confrontée aux exigences

esthétiques en vigueur. Le cochon, symbole d'impureté, de vulgarité, de perversité, de gourmandise et d'embonpoint, ne semble avoir que des défauts. La métamorphose de la femme en truie, dans *Truismes*, fait référence au côté malsain qui a longtemps été associé au féminin dans l'Histoire occidentale. Le livre porte donc très bien son titre. En effet, Darrieussecq, qui raconte les mésaventures d'une truie, fait un jeu de mots avec « truisme », qui veut dire une évidence. Elle présente de manière éloquente, à travers ce que vit son personnage, ce que peut contenir le mot truie comme représentations du féminin dans l'imaginaire social patriarcal. Ainsi, le titre aurait pu être : Toutes les façons d'être une truie. Ou encore : Les histoires d'une truie que l'on remarque. Car, étant « réellement » une truie, la protagoniste ne passe pas inaperçue. Enfin, puisque celle-ci nous raconte elle-même son histoire, *Truismes* devient aussi : Paroles d'une truie.

Dans un futur proche, *Clara et la pénombre* présente un monde où l'art est « hyperdramatique », c'est-à-dire qu'il emploie des personnes vivantes pour servir de support aux œuvres. Clara, une jeune femme qui exerce le métier de toile humaine, nous plonge avec elle dans cet univers où les êtres humains, le plus souvent des femmes, ne sont plus que des objets désirant être élevés au statut d'œuvres d'art par le pouvoir de l'artiste. Comme des marchandises, elles peuvent être vendues, louées, manipulées par l'artiste et livrées aux regards de tous. L'intrigue principale du roman présente la préparation et le travail corporel de Clara pour l'exposition à laquelle elle participe. *Clara et la pénombre* pourrait être vu comme une satire du monde de l'art et de la mode (pour cette dernière, les références y sont nombreuses, car les toiles féminines sont soumises aux mêmes exigences esthétiques que les mannequins, et sont le support de l'œuvre, comme en mode le corps l'est pour le vêtement). Mais le livre de Somoza, tout comme celui de Darrieussecq, pourrait aussi être compris comme une réflexion sur la condition et le rôle du féminin, voire une critique sociale de notre époque dite post-féministe. Si le féminisme a souligné les inégalités entre hommes et femmes et lutté pour rééquilibrer les droits, les libertés et les rôles

sociaux, les deux auteurs du corpus nous proposent une vision pessimiste des choses. Ils dressent un portrait peu reluisant de la place faite aux femmes et montrent que la domination masculine est encore présente. De plus, les auteurs dépeignent des personnages féminins pris dans une esthétique corporelle complètement aliénante en raison d'un assujettissement à leur matérialité qui leur fait perdre identité, droits et libertés.

Notre hypothèse est que dans les deux œuvres du corpus, nous retrouvons des femmes corps, c'est-à-dire des femmes uniquement associées à leur matérialité, qui livrent un combat perpétuel contre elles-mêmes, physiquement et mentalement, afin de correspondre aux normes esthétiques patriarcales entourant le corps féminin. Pour parvenir au modèle de beauté imposé par la société, elles doivent d'abord effacer toutes traces d'animalité, car ce qui rappelle l'animal est associé à la saleté, la puanteur et la laideur, mais aussi au monstrueux et au malsain ; ensuite, elles ont à construire leur beauté vers le corps idéal, qui est aseptisé et esthétiquement parfait. Aliénées à travers ce combat pour la beauté, puis asservies aux hommes qu'elles côtoient, voire violentées par eux, elles perdent leur humanité (absence de liberté, d'identité, de droit de parole et de pensée) et ne sont plus qu'animal ou objet, selon le cas, donc toujours matérialité aux yeux des hommes. En fait, la tyrannie de la beauté est double puisque le corps féminin dans ces romans n'a de valeur que s'il correspond aux critères esthétiques dominants. Cependant, s'il est vrai qu'une valeur élevée peut apporter quelques privilèges à celle qui y accède, ce corps ne lui appartient pas davantage, étant dans tous les cas considéré comme de la marchandise. Néanmoins, les protagonistes opposent, chacune à sa façon, une certaine résistance à cette tyrannie de la beauté entourant le corps féminin à travers des questionnements intérieurs, des refus d'obéissance ou de conformité.

Le cadre théorique du mémoire sera principalement élaboré à l'aide des études féministes, qui permettent le mieux d'exploiter notre problématique, axée sur la

représentation du corps féminin (personnages de femmes aliénés par leur recherche de la beauté et asservis aux hommes). Nous nous inspirerons également d'études théoriques et historiques sur la beauté en Occident ; ces dernières nous aideront à montrer comment cet idéal esthétique, qui évolue avec le temps, est culturellement construit. Dans l'Histoire occidentale, la femme est liée à la matérialité et l'homme à l'esprit, comme l'ont montré les théoriciennes féministes qui nous serviront à établir cette dichotomie (Simone de Beauvoir, Nancy Huston, Françoise Héritier et Chantal Chawaf) et à analyser les vives réactions que suscite le corps féminin, allant de l'admiration et du désir au dégoût (Jocelyne Livi, Gilles Lipovetsky). Nous verrons ensuite, avec Ilana Löwy et Gilles Lipovetsky entre autres, l'inégalité des rôles esthétiques (c'est surtout la femme qui doit être belle). Afin de correspondre aux critères esthétiques actuels (qui se situent loin de l'animalité, de l'obésité, de la mollesse et de la vieillesse), la femme doit travailler et discipliner son corps à travers divers exercices, régimes alimentaires, chirurgies ou autres modifications corporelles ; nous aborderons les contraintes que subissent ou s'imposent nos personnages à travers les théories de Michel Foucault et leurs applications pour les femmes, dégagées par Susan Bordo notamment. Enfin, les réflexions de Simone de Beauvoir, Anne-Marie Dardigna et Colette Guillaumin nous serviront à analyser nos protagonistes aliénées par leur dépendance vis-a-vis du regard masculin et réduites à être une marchandise pour des hommes qui, souvent, les violentent et abusent d'elles.

Notre mémoire comportera trois chapitres. Le premier sera consacré à la théorie. Il se penchera sur la matérialité associée aux femmes dans la tradition occidentale ainsi que sur la tyrannie de la beauté et le travail de transformation du corps à travers l'Histoire. Plus précisément, nous verrons d'abord la construction sociale du genre sexuel et de la dualité corps/esprit (Simone de Beauvoir, Judith Butler, Corinne Chaponnière, Mireille Dottin-Orsini, Philippe Perrot). Nous présenterons ensuite différentes symboliques associées au féminin, qui ont engendré des peurs et des dégoûts profonds (Simone de Beauvoir, Corinne Chaponnière, Mireille Dottin-Orsini,

Anne-Marie Dardigna, Nancy Huston). Puis, nous aborderons l'aspect culturel de la beauté, l'évolution des critères esthétiques, l'obligation d'être belle et le travail et la discipline que cela demande (Perrot, Eco, Lipovetsky, Löwy, Dardigna, Bourdieu, Foucault, Bordo). Enfin, nous nous pencherons sur l'aliénation à travers la condition et le rôle de la femme, sa marchandisation, sa perte d'identité, de droits et de libertés ainsi que les mauvais traitements qui lui sont infligés par certains hommes (Livi, Lipovetsky, Beauvoir, Dottin-Orsini, Dardigna, Guillaumin). Ce chapitre permettra donc de comprendre la tyrannie de la beauté, c'est-à-dire l'horreur qu'inspire, dans les œuvres du corpus, le corps féminin dans son état naturel et la nécessité pour la femme de le discipliner si elle veut être acceptée socialement.

Les chapitres deux et trois seront des analyses des œuvres du corpus. Le deuxième chapitre portera sur le traitement réservé au corps féminin (tentatives de s'éloigner du corps animal, transformation en objet, etc.). Nous y verrons comment les personnages féminins façonnent leur corps afin de correspondre aux attentes esthétiques, mais aussi les conséquences sociales et psychiques de leurs transformations, dont le mépris ou l'admiration des autres. Dans *Truismes*, la narratrice mène un dur combat contre son corps animal, qui ne cesse de refaire surface. Sa défaite esthétique fait d'elle un monstre de laideur aux yeux des autres, ce qui aura de lourdes conséquences sur sa qualité de vie. Dans *Clara et la pénombre*, la protagoniste correspond déjà aux standards de beauté véhiculés par la société, mais elle vise la perfection absolue, fortement encouragée dans le milieu de l'art où elle travaille, si elle veut être choisie par l'artiste qui fera d'elle un chef-d'œuvre. Elle travaille donc son corps en fonction de ces impératifs, maintenant son animalité très loin et tendant vers l'objet artificiel.

Le troisième chapitre abordera l'inégalité entre les sexes dans les deux romans, c'est-à-dire l'absence de liberté et d'identité des femmes qui y sont présentées, et montrera comment se manifeste leur exploitation par les hommes, mais aussi leur résistance face à celle-ci. Dans *Truismes*, la protagoniste vend son corps en se prostituant.

Marchandise, elle perd ses droits et libertés. Son animalité lui fait également perdre son identité. Elle subira de nombreux mauvais traitements de la part des hommes, en raison notamment de sa laideur et de sa matérialité. Elle offrira une résistance à la fin du roman, refusant finalement de se conformer à cette image féminine imposée. Elle acceptera son animalité et retrouvera sa liberté. Dans *Clara et la pénombre*, le corps de Clara est aussi une marchandise, car il est un objet d'art qui se vend et dont la valeur fluctue en fonction du marché. En pratiquant ce métier, elle doit accepter de perdre son identité, ses droits et libertés. Elle subira aussi certains mauvais traitements de la part des hommes, mais contrairement à ce qu'on observe dans *Truismes*, ils seront uniquement liés à sa matérialité et non à son apparence, puisqu'elle est très belle. Elle offrira plusieurs formes de résistance tout au long du roman, ayant beaucoup de difficulté à accepter la perte des privilèges propres à la condition humaine tels qu'énumérés plus haut.

Au terme de cette analyse, nous comprendrons mieux les enjeux sociaux, éthiques et littéraires liés à la représentation du corps féminin et les conséquences de la tyrannie de la beauté pour les femmes.

CHAPITRE 1

THÉORIES FÉMINISTES ET REPRÉSENTATIONS DU CORPS FÉMININ

[...] son corps n'est pas pour elle une claire expression
d'elle-même ; elle s'y sent aliénée [...]
(Beauvoir, t. 1, p. 400).

Le corps féminin a toujours été porteur de sens¹, en raison entre autres du cycle des naissances qui le rendait plus proche, aux yeux des Anciens, de la nature et de l'animal. Contrairement à l'homme, associé à l'esprit, la femme s'est vue confinée à sa matérialité. Les critères de beauté se sont donc développés, à travers l'Histoire, en fonction de l'importance accordée au corps féminin. Cependant, si au départ c'est la nature dans la chair féminine qui explique l'intérêt porté à sa matérialité, les critères esthétiques se sont, quant à eux, développés de telle sorte qu'elle s'éloigne de cette nature. Effectivement, notre époque en est une où les corps doivent tendre vers l'artificiel (Lipovetsky, Borel). Loin de correspondre aux attentes esthétiques de la société patriarcale dans laquelle elle se trouve, la femme moderne doit livrer un combat chimérique afin d'être acceptée de la collectivité.

Ce chapitre comportera trois parties qui présenteront les éléments théoriques, provenant d'études féministes et historiques, nécessaires à l'analyse des œuvres du corpus. Nous verrons, dans un premier temps, les mystères et les symboles qui ont fait du genre féminin un être matériel. Ensuite, nous regarderons comment ils ont engendré la peur et le dégoût du féminin en influençant du même coup la position sociale de la femme et son obligation d'être belle. Dans une deuxième partie, nous aborderons l'aspect culturel de la beauté, avec un bref aperçu de son évolution à travers les époques. Nous nous pencherons aussi sur la tyrannie de la beauté que subit

¹ Le corps masculin aussi est culturellement construit, mais cette question dépasse la portée de notre travail.

la femme. Jugée par le regard des autres, elle se voit obligée de se conformer aux normes, celles-ci étant si éloignées de la réalité que la femme devra y mettre toutes ses énergies mentales et physiques pour tenter de s'y rapprocher. Par conséquent, les notions de travail, de discipline et de volonté seront également abordées, ainsi que cette difficulté d'échapper au corps animal pour atteindre le corps fabriqué, donc artificiel, considéré comme l'idéal de beauté. Dans une troisième et dernière partie, l'idée d'aliénation sera présentée, celle causée par le statut matériel de la femme, et par le fait même cette obligation esthétique. Nous y verrons la condition et le rôle du féminin, ainsi que la marchandisation, la perte d'identité et de libertés individuelles, puis les mauvais traitements infligés au corps de la femme qui découlent de cette matérialité.

1.1 La femme, un mystère domestiqué

1.1.1 Le féminin : genre et matière

1.1.1.1 Le genre sexuel

« Un homme ne commence jamais par se poser comme un individu d'un certain sexe : qu'il soit homme, cela va de soi » (Beauvoir, t. 1, p. 14). Cette phrase de Simone de Beauvoir dénonce la conception traditionnelle des genres. Portant le nom de l'espèce, l'homme voit son identité reliée à son humanité en premier lieu. À l'inverse, maintenue dans sa matérialité et son animalité, la femme se rattache d'abord à son sexe et à ses fonctions biologiques. En effet, étant intimement liée au cycle des naissances, comprenant les menstruations, la grossesse et l'accouchement, la femme ne peut oublier ni échapper à ses fonctions biologiques. Beauvoir nous rappelle d'ailleurs que dans la pensée patriarcale, « [l]a femelle est plus que le mâle en proie à l'espèce ; [...] la femme demeurerait rivée à son corps, comme l'animal » (Beauvoir, t. 1, p. 15). Anne-Marie Dardigna, dans *Les Châteaux d'Eros*, fait remarquer que « [...] l'«humain» n'inclut pas les femmes. Car le sexe c'est la femme et c'est l'animal [...] » (Dardigna, p. 78). Notons que les mots « femme » et « femelle » sont étymologiquement très proches, alors que « homme » et « mâle » ne le sont pas. En

revanche, la parenté des mots « homme » (ou Homme) et « humain » est évidente ; elle traduit la pleine humanité que l'homme, lui, incarne. Comme le dit Beauvoir, la femme « [...] se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle [...] » (Beauvoir, t. 1, p. 15). Elle est socialement construite comme le deuxième sexe, comme l'Autre.

La femme a longtemps été cantonnée à sa fonction biologique, la reproduction de l'espèce, ce qui a justifié une vision stéréotypée des genres, vision culturellement construite, mais donnée pour naturelle. À l'encontre de cette conception, Simone de Beauvoir affirme que l' « [o]n ne naît pas femme : on le devient » (Beauvoir, t. 2, p. 13). Selon cette dernière, il n'y a donc aucun destin biologique, psychique ou économique. Devenir une femme est un apprentissage, ce n'est en rien inné. De plus, ce n'est pas un choix libre et éclairé, puisque cela est fait sous la contrainte et l'obligation culturelle. Par « devenir femme », Beauvoir entend le fait de correspondre à la définition généralement admise de la féminité, qui comprend entre autres la condition et les rôles sociaux de la femme. Bien sûr, l'homme a également l'obligation sociale de correspondre à son genre, mais les pressions sont différentes. La contrainte culturelle a toujours eu des conséquences sur la définition de l'homme et de la femme, davantage positives pour le premier et négatives pour la seconde. Comme le souligne Beauvoir, la femme a longtemps été considérée comme un être inférieur et inessentiel, voué à l'immanence et à sa condition d'objet.

Judith Butler pousse encore plus loin la réflexion entourant les identités de genre. Ce sont, pour elle, les normes, le langage et les jeux de pouvoir qui modèlent le « sexe » mâle et femelle : « [...] le genre est l'effet des normes de genre. [...] le corps existe, mais il est le produit d'une histoire sociale incorporée » (Butler, *Trouble dans le genre*, p. 14). Parmi les normes de genre figure l'hétérosexualité reproductive, qui, pendant longtemps, a défini le masculin et le féminin. Pour Butler, nous jouons tous

au « jeu du genre », c'est-à-dire à « être femme » ou à « être homme » à travers une forme de déguisement. Le travesti, selon elle toujours,

[...] est notre vérité à tous : il (ou elle ?) « révèle la structure imitative du genre lui-même. ». Car le travesti n'imité pas un original : sa mimique rappelle le fait que nous ne faisons tous que nous travestir. Hommes ou femmes, hétérosexuels ou pas, que nous soyons plus ou moins conformes aux normes de genre et de sexualité, nous devons jouer notre rôle, tant bien que mal, et c'est le jeu du travesti qui nous le fait comprendre (Butler, *Trouble dans le genre*, p. 16-17).

Ce travestisme implique, selon Butler, qu'aucun modèle féminin ou masculin n'est suffisamment défini pour représenter le genre et ainsi servir de référence, ce qui vient nuancer les théories beauvoiriennes. Pour sortir de la norme, il faudrait proposer non pas un, mais une pluralité de modèles. La réflexion féministe a permis d'en débusquer plusieurs, solidement établis par les cultures en fonction de croyances et de valeurs symboliques, empêchant la libération des femmes (et des hommes) face à leur genre.

1.1.1.2 La dualité corps/esprit

Comme l'ont montré de nombreux théoriciens et historiens, les différences physiologiques des hommes et des femmes ont donné lieu à une multitude d'oppositions symboliques, dont le passif et l'actif, l'immanence et la transcendance, le froid et le chaud, l'humide et le sec, la faiblesse et la force. Parmi toutes les dichotomies sexuelles, celle qui nous intéresse plus particulièrement ici est la dualité corps/esprit (ou âme). Le corps fait référence à la chair périssable, à la matérialité et à l'animalité, alors que son opposé représente l'intelligence humaine (la pensée, la raison), ou encore la partie pure, immatérielle et immortelle de l'humain, capable de se rapprocher du divin. Étant toujours associée au corps, la femme ne peut donc ni être considérée comme pleinement humaine ni accéder au divin, contrairement à l'homme qui, lui, est relié à l'esprit (ou à l'âme). Mais d'où vient cette association entre la femme, le corps et la nature, alors que l'homme a autant que la femme une partie corporelle ?

Depuis les débuts de l'humanité, on a réduit l'identité féminine à la procréation. Même en l'absence de fécondation, le cycle menstruel rappelle à la femme, chaque mois, que son corps est fait pour la reproduction. Selon Corinne Chaponnière, « [c]e n'est pas un *a priori* qui la prive d'esprit, c'est une pure conséquence : tout l'espace de l'être féminin est monopolisé par l'unique fonction de son corps » (Chaponnière, p. 71, l'auteure souligne). Voilà une des raisons qui expliquent l'association entre le corps féminin et l'animalité, ainsi que l'inévitable absence d'âme et d'esprit qui est accordée à la femme. L'idée que l'animal est dénué d'esprit teinte la pensée judéo-chrétienne depuis l'Antiquité. Chez Platon, par exemple, « [...] l'âme n'est pas seulement un principe de vie, mais aussi et surtout le siège du raisonnement et de la pensée, ce qui permet aux hommes de se différencier des animaux » (Marzano, p. 14). Sous cette optique, la femme en serait automatiquement privée, alors que l'homme en serait pourvu. Comme le montre Mireille Dottin-Orsini, « [...] le doute sur l'existence d'une âme équivaut à un certificat d'animalité » (Dottin-Orsini, p. 192). Puisqu'on a longtemps nié l'existence d'une âme chez la femme, celle-ci a été encore davantage rapprochée de l'animal.

La dichotomie du corps et de l'esprit, associés respectivement au féminin et au masculin, est présente dans bien des cultures. Elle comporte, comme la plupart des oppositions, une grande inégalité de valeur, plaçant l'esprit en haut de la hiérarchie et le corps en bas :

Le schéma vertical implique une hiérarchie des valeurs allant du bas vers le haut. Avec ce schéma commence la distinction du corps et de l'esprit. Ce dernier a vocation à s'élever ; il est par nature supérieur au corps que sa pesanteur entraîne vers la terre. Le corps est donc nécessairement dévalorisé. À l'intérieur du corps lui-même, cette hiérarchie se retrouve : la tête est plus noble que le cœur, plus noble lui-même que le ventre. On voit quel type de doctrine entre dans ce schéma : principalement le platonisme, le christianisme et l'islam (Adam, vol.1, p. 7).

Dans cette conception, qui est à la base de la culture occidentale, l'esprit est supérieur au corps parce qu'il a la possibilité de se dépasser intellectuellement et moralement,

mais aussi de se rapprocher du divin. Dans la religion catholique, « [...] le péché originel fait du corps l'ennemi de l'âme ; toutes les attaches charnelles apparaissent comme mauvaises » (Beauvoir, t. 1, p. 277). Dans cette conception, l'esprit est considéré comme pur puisqu'il n'a ni odeur ni apparence (il est transparent) et a un caractère sacré ; à l'inverse, le corps, sale et malodorant, rappelle la dégradation et les déchets humains, la vieillesse et la mort. Philippe Perrot confirme cette idée : « Du côté du sale et du puant : la déjection, l'abjection, la matière ; du côté du propre et de l'inodore : le lisse, l'estimable, le spirituel. Vieille topologie du haut et du bas : du ciel et de la terre, de l'homme et de l'animal, du civilisé et du sauvage » (Perrot, p. 13) et de l'homme et de la femme, faut-il le préciser. À travers l'Histoire, ces dichotomies sexuelles ont engendré dégoût et peur du féminin, ainsi que de nombreuses inégalités entre hommes et femmes. La femme s'est vue associée au mystère et à plusieurs autres symboles, tous reliés de près ou de loin à la dualité corps/esprit.

1.1.2 Le mystère féminin

1.1.2.1 Symboles et valeurs symboliques

La femme est un mystère pour l'homme depuis fort longtemps, ce que Corinne Chaponnière explique ainsi : « [à] force de priver le corps féminin de sens, on le voue irrémédiablement au mystère » (Chaponnière, p. 225). Ce mystère entourant le féminin peut expliquer les nombreuses associations à des valeurs symboliques précises, fortement connotées et genrées. Celles-ci prennent la forme d'objets divers comme la poupée, la viande, la fleur ou le jouet ; d'autres reflètent des figures particulières telles l'enfant, la vierge, la mère, la putain, la sorcière ou le diable ; d'autres encore rappellent des symboles comme la nature, la sexualité, la séduction, la magie, la nuit, la mort ou le temps. Toutes ces associations autour de la femme, qui sont d'ailleurs étroitement liées entre elles, ont pour point de départ l'équivalence faite entre elle et le corps, dont elles découlent directement.

La nature est un symbole à la fois de fertilité et de mystères — elle est forte, imprévisible, tour à tour nourricière et destructrice —, ce qui explique son association à la femme. Comme le dit Beauvoir : « [...] la nature tout entière lui apparaît comme une mère ; la terre est femme ; et la femme est habitée par les mêmes puissances obscures que la terre » (Beauvoir, t. 1, p. 118). Cette nature, qui comprend les règnes animal, végétal et minéral, ainsi que tous les éléments naturels, fait de la femme « [...] toute la faune, toute la flore terrestre : gazelle, biche, lis et roses, pêche duvetée, framboise parfumée; elle est pierreries, nacre, agate, perle, soie, l'azure du ciel, la fraîcheur des sources, l'air, la flamme, la terre et l'eau. Tous les poètes d'Orient et d'Occident ont métamorphosé le corps de la femme en fleurs, en fruits, en oiseaux » (Beauvoir, t. 1, p. 261). Cependant, ces associations au monde animal ne sont pas toutes flatteuses pour la femme, bien au contraire :

La plupart sont tout à fait immondes. Mantes religieuses, araignées, mollusques gélatineux, guenons à derrières rouges et chiennes en rut ne sont pas seulement des représentations analogiques de la féminité : ils servent, sous la plume des médecins, de psychiatres, d'anthropologues, à justifier l'affirmation de tendances liées au féminin, en même temps qu'ils manifestent la merveilleuse Unité de la Nature (Dottin-Orsini, p. 193).

L'animalité présente en la femme est étroitement liée à la sexualité, qui effraie et attire en même temps. Selon Anne-Marie Dardigna, « [...] l'attirance sexuelle vers une femme c'est l'attirance vers la bestialité. Par dichotomie de la chair et de l'esprit, la chair ne peut se donner libre cours qu'en l'absence de l'esprit [...] » (Dardigna, p. 125). La femme, étant considérée comme une chair sans esprit, semblerait donc faite pour la sexualité sauvage et bestiale. Dans l'imaginaire entourant la sexualité féminine, nous retrouvons également des figures fortement stéréotypées :

Mère, vierge, prostituée, tels sont les rôles sociaux imposés aux femmes. Les caractères de la sexualité (dite) féminine en découlent : valorisation de la reproduction et du nourrissage ; pudeur, ignorance, voire désintérêt du plaisir ; acceptation passive de l'« activité » des hommes ; séduction pour susciter le désir des consommateurs, mais s'offrant comme support matériel à celui-ci sans en jouir ;... *Ni comme mère, ni comme vierge, ni*

comme prostituée, la femme n'a droit à sa jouissance (Irigaray, p. 181, l'auteure souligne).

Si la femme est associée à la sexualité, jamais elle n'a le droit d'éprouver le plaisir. Lorsqu'elle le fait, elle est jugée diabolique, perverse ou pécheresse. Les vices féminins sont très nombreux : « La femme le pratique [péché] sans vergogne, d'abord celui de luxure, le plus fréquemment convoqué, puis l'envie, la vanité, la paresse, enfin l'orgueil » (Muchembled, p. 102-103). Elle est la pécheresse et l'impureté par excellence ; « Même chaste et travailleuse, c'est une impure, on l'entoure de tabous ; son témoignage n'est pas reçu en justice. L'Ecclésiaste parle d'elle avec le plus profond dégoût [...] » (Beauvoir, t. 1, p. 140). La femme a bien souvent représenté le mal dans l'imaginaire collectif occidental.

En dehors du mystère de la vie, auquel doit faire face tout être humain, il y a celui de la mort. La désignation de la femme comme incarnation de cette finalité inéluctable était à prévoir puisqu'elle représente à la fois la naissance et le temps. Comme le dit Nancy Huston, « [...] le temps est inscrit dans le corps d'une femme comme il ne l'est pas dans le corps d'un homme : par ses règles (vingt-huit jours), ses grossesses (neuf mois), l'étendue limitée de sa fécondité (trente ans), la femme est l'horloge impitoyable de l'espèce. Elle mesure : elle *est*, de l'homme, la mortalité vivante » (Huston, p. 16, l'auteure souligne). Elle ajoute que « *[l]es femmes sont tenues pour responsables de la mortalité humaine*. Du fait que la vie commence nécessairement à l'intérieur de leur corps, on les associe aussi à la nécessité de mourir. Les hommes, dont la participation physiologique à la procréation occupe quelques secondes au lieu de neuf mois (et peut être mise en doute), ont pu se rêver extérieurs à ce cycle » (Huston, p. 134, l'auteure souligne). En incarnant le commencement de la vie, le temps qui s'écoule et la matière qui se dégrade, la femme annonce la mort. D'où, en grande partie, l'horreur et la terreur qu'elle inspire (sans oublier le ressentiment).

1.1.2.2 Dégoût et peur du féminin

À travers l'Histoire occidentale, les valeurs symboliques que nous venons de voir ont provoqué de forts affects de dégoût et de peur autour du féminin. Étant rattachée au corps, et non à l'esprit comme l'homme, c'est la femme qui est vue liée à tout ce que la chair implique : la sexualité (bestialité, enfantement), les déchets corporels (excréments, urine, sueurs, saletés, vomissures, sécrétions, etc.), les maladies, la décomposition, etc. De plus, elle a des menstruations et enfante, des transformations qui la rendent mystérieuse, donc inquiétante, mais font aussi d'elle une créature souillée par son propre sang et le sperme de l'homme ; puis elle souille à son tour l'homme qui la pénètre et son enfant naissant.

Dans l'imaginaire occidental, tel que vu précédemment, le corps est abject en comparaison avec l'esprit, encore davantage s'il s'agit du corps féminin. Le vagin est perçu comme impur et dégoûtant. Jocelyne Livi mentionne que la femme doit s'astreindre à une hygiène particulière pour ne pas être considérée comme malpropre :

Toute sa vie, la femme doit s'appliquer à rester propre, et cela, dès le premier jour où elle devient femme. D'abord les règles, puis les accouchements, elle se retrouve sans cesse tachée. Pour lutter contre cette impureté de nature, le discours médical découvre un créneau qu'il baptise : l'« hygiène féminine ». Comment faire en sorte que la femme reste, malgré la longue succession de souillures qu'est son existence, « immaculée » (Livi, p. 21).

Ce sont la particularité de son organe sexuel et ses fonctions reproductrices qui sont en partie responsables de cette impression d'impureté. Comme le dit Beauvoir, « [l]e sexe féminin est mystérieux pour la femme elle-même, caché, tourmenté, muqueux, humide ; il saigne chaque mois, il est parfois souillé d'humeurs, il a une vie secrète et dangereuse » (Beauvoir, t. 2, p. 166). À travers les époques, le vagin a suscité de nombreuses réactions contradictoires, passant de l'admiration à l'aversion, des éloges aux craintes : « Cette fascination/répulsion correspond curieusement à l'évocation

fréquente du sexe féminin. La culpabilité du regard porté sur quelque chose d'interdit, d'inhabituel et d'inquiétant, qui provoque à la fois du dégoût et de l'intérêt » (Dardigna, p. 93). Néanmoins, plus souvent qu'autrement, le vagin s'est vu dénigré, méprisé et violenté par l'homme. Organe sexuel mystérieux parce qu'interne, donc « caché », et humide, il est associé à la caverne, au gouffre et au trou dans lequel l'homme se perd. Il est aussi souvent perçu comme une blessure, entre autres à cause du sang menstruel, ou comme une bouche vorace qui peut dévorer le pénis. Il est également le lieu de naissance des enfants, il suscite la crainte (doublée du désir interdit) de retourner dans le ventre de la mère. Organe interne, le vagin représente l'intimité féminine ainsi que tous les secrets qui y sont associés. Finalement, c'est un lieu considéré comme passif parce qu'il reçoit l'organe mâle, qui est dit actif, voire dominant. L'ensemble de ces éléments physiologiques a pu se refléter dans certains comportements sociaux entre hommes et femmes ; il sert de justification implicite ou explicite d'un grand nombre d'inégalités sexuelles.

La figure qui représente le mieux le dégoût et la peur entourant le féminin est celle de la sorcière. Jugée pour sa laideur (c'est souvent une vieille femme), son impureté, son alliance avec les forces du Mal, son utilisation de la magie et ses affiliations avec la nature (connaissance des plantes, prédictions météorologiques, communication avec les animaux, facilité à se repérer en forêt, etc.), la sorcière est le féminin diabolisé.

Umberto Eco décrit ainsi les sorcières dans *L'Histoire de la laideur* :

Dès le début, bien qu'il soit admis que la magie noire était pratiquée tant par des hommes (sorciers) que par des femmes (sorcières), au nom d'une sorte de profonde misogynie, on préférait identifier l'être maléfique à une femme. Dans le monde chrétien *a fortiori*, seule une femme pouvait perpétrer l'union avec le Diable. En fait, au Moyen-Âge, on parle déjà du Sabbat comme d'une réunion diabolique où les sorcières s'adonnent à des envoûtements, mais aussi à de véritables orgies, au cours desquelles elles ont des rapports sexuels avec le Diable, lequel leur apparaît sous la forme d'un bouc, symbole de la concupiscence. Enfin, l'image de la sorcière chevauchant son manche à balai (même si elle se transforme ensuite en la

figure bénéfique de la *Befana* en Italie) constitue clairement une allusion phallique (Eco, *Histoire de la laideur*, p. 203, l'auteur souligne).

Ainsi, la femme est souvent perçue comme un être maléfique. Elle personnifie la nuit et la mort, elle suscite peur et horreur. En dehors de la figure de la sorcière, elle est souvent comparée à un vampire, à un démon, à une araignée, à une pieuvre ou à une mante religieuse. Laide, la femme fait peur parce qu'elle rappelle la sorcière ou le monstre ; belle, elle suscite la méfiance puisqu'on y soupçonne quelque piège créé par le Malin. Peu importe son enveloppe charnelle, elle fait peur et dégoûte parce qu'on redoute qu'en dessous de sa peau se cachent saleté et pourriture, feu et sang : « [...] si les hommes voyaient ce qui est sous la peau, [...] la vue seule des femmes leur serait nauséabonde : cette grâce féminine n'est que saburre, sang, humeur, fiel. Considérez ce qui se cache dans les narines, dans la gorge, dans le ventre : saletés partout. Et nous qui répugnons à toucher même du bout des doigts de la vomissure et du fumier, comment donc pouvons-nous désirer de serrer dans nos bras le sac d'excréments lui-même (*sic*) » (Lascault, p. 383). Comme le montre cette citation de la fin du Moyen-Âge, la femme suscitait alors une profonde répulsion, idée du féminin qui a perduré longtemps.

Bien que fermement ancrées dans les esprits, ces valeurs symboliques ne sont pas objectives et innées, mais bel et bien culturellement construites. Les hommes ont donné des significations aux mystères entourant le corps en général, et le féminin en particulier, pour expliquer ce qu'ils ne comprenaient pas. Afin de remédier au dégoût et à la peur que le corps suscitait et qu'on a projetés sur les femmes, des critères esthétiques ont été instaurés et des transformations corporelles exigées. Le corps féminin est devenu un produit social et culturel. Malgré les critères changeants selon les époques, un élément demeure constant : l'idée de la prise de contrôle du corps de la femme par une société entière, patriarcale, puis intégrés par les femmes elles-

mêmes, qui tentent de s'y soumettre afin d'être acceptées par cette même société². Voyons maintenant en quoi les sociétés créent et imposent un idéal de beauté donné chaque fois pour universel et intemporel, mais qui évolue avec les pays et les époques.

1.2 Culture de la beauté et travail corporel

1.2.1 La beauté, une question de culture

1.2.1.1 La fabrication d'un produit social

Le corps humain rend compte de l'individualité des êtres, de leur identité, mais aussi de leur appartenance à une société donnée. Comme le rappelle Philippe Perrot, le corps est porteur de sens : « Par diverses médiations, chaque société, à chaque époque, le marque, le modèle, le transmute, le fragmente et le recompose, réglant sa définition et ses usages, posant ses normes et ses fonctions, donnant à voir les effets entremêlés d'un ordre économique et d'une condition sociale, d'une vision du monde et d'une division des rôles » (Perrot, p. 199). Dans les sociétés primitives, l'homme cherche déjà à se démarquer de la nature, à chasser son animalité ; il apporte certaines modifications à son physique afin de définir son humanité. Puis l'individu s'inscrit dans un processus de fabrication sociale et son corps devient un objet culturellement construit. Les vêtements, les coiffures, les tatouages ou autres marques physiques décoratives reflètent en effet une volonté culturelle, identitaire et d'appartenance à un groupe. Il s'agit d'un

[p]rocessus dont l'hygiène, le vêtement, l'alimentation, le cosmétique, le parfum, la domestication du poil et du cheveu, les artifices, les postiches, les prothèses, les pédagogies du geste et de la tenue, l'exercice physique ou, maintenant, la chirurgie esthétique constituent quelques grandes médiations. Autant de biens et de services, d'outils et de techniques, d'usages et de modes, traduisant autant de goûts et de dégoûts, de désirs et de répulsions, de préceptes et d'interdits, par lesquels un produit génétique se transmute en produit social (Perrot, p. 8).

² Simone de Beauvoir explique plus haut les avantages que trouvent les femmes à se conformer à ce que l'on attend d'elles.

Ce processus comprend donc les critères esthétiques entourant le corps à une époque et dans une culture données, ainsi que les moyens pour y répondre. Susan Bordo précise que le corps subit un contrôle social important : « The body is not only a *text* of culture. It is also [...] direct locus of social control. Banally, through table manners and toilet habits, through seemingly trivial routines, rules, and practices, culture is “*made* body” [...] » (Bordo, p. 90-91, l’auteure souligne). C’est donc la culture qui fabrique les corps des individus par des règles et des pratiques qu’elle dicte à travers les médias, la publicité et le cinéma. Les normes de beauté et de laideur, les critères du corps et des apparences, sont toujours liées au contexte de leur époque ; elles font partie du processus de fabrication du produit social qu’est le corps. Regardons rapidement l’évolution de la beauté féminine au fil des siècles ainsi que son état contemporain.

1.2.1.2 Histoire de la beauté féminine en Occident et critères actuels

L’histoire de la beauté physique est celle d’une lente conquête, d’abord pour ceux qui tentent de la définir et d’établir des critères, puis pour ceux qui essaient d’y correspondre. Mathématiciens, scientifiques et artistes se sont efforcés, à travers les époques, de prouver l’existence de critères universels, à l’aide, par exemple, de la symétrie et des proportions. Cependant, comme le fait remarquer Umberto Eco dans *Histoire de la beauté*, les rapports de proportion changent au fil du temps, ce qui montre bien le caractère culturel de la beauté :

[...] à tous les siècles on a parlé de la Beauté de la proportion, mais, selon les époques, en dépit des principes arithmétiques et géométriques affirmés, le sens de cette proportion a changé. Assurer qu’il doit y avoir un juste rapport entre la longueur des doigts et la main, et entre celle-ci et le reste du corps, c’est une chose ; déterminer le bon rapport était une affaire de goût qui pouvait évoluer au fil des siècles (Eco, *Histoire de la beauté*, p. 94).

Ainsi, la beauté est relative et variable ; le fait qu’on puisse faire son histoire montre qu’elle est arbitraire et socialement déterminée. Certaines cultures ont privilégié la

beauté du visage, d'autres ont mis l'accent sur le haut, le bas ou l'ensemble du corps. Selon les périodes, la couleur des cheveux, le teint ou la silhouette répondent à des exigences différentes. Des éléments comme la cellulite et les varices sont stigmatisés aujourd'hui alors qu'ils n'attiraient pas l'attention dans le passé. Comme nous pouvons le voir, « [l]es images du corps et leur beauté ne sont pas des entités rigides. Nous construisons et reconstruisons sans cesse notre propre image du corps et, de même, celle des autres [...] » (Schiller, p. 281). Tenter d'établir des critères universels et intemporels se révèle donc futile puisque chaque époque et chaque culture possède des normes esthétiques propres.

Avant de présenter un très bref aperçu de l'histoire de la beauté féminine en Occident, il est important de rappeler que la femme a longtemps été ignorée dans ce domaine. Dans certaines cultures primitives du passé, la beauté est plutôt l'apanage de l'homme. L'association entre la femme et le corps est, dans ces temps reculés, uniquement liée à la maternité. Un changement s'amorce à partir de l'Antiquité avec la naissance des classes économiques ; dès lors, des femmes riches se démarquent par leur élégance. Cependant, il faut attendre la Renaissance pour que la beauté physique de la femme soit pleinement reconnue et même considérée comme supérieure à celle de son homologue masculin. La peinture, surtout le nu, contribue grandement à définir les critères esthétiques entourant le corps féminin avec, entre autres, le tableau *La Naissance de Vénus* de Botticelli (peint vers 1485), dans lequel le peintre détache la beauté féminine de toute notion de péché et permet de rapprocher l'image de Vénus de celle de Marie. Au XIX^e siècle, la photographie et les médias prennent le relais.³

À partir de la fin du XVIII^e siècle, la notion d'individualité fait son apparition et, au cours des siècles suivants, se développe. Davantage conscients de leur apparence et

³ Notions tirées de *L'Histoire de la beauté* d'Umberto Eco et de *La troisième femme* de Gilles Lipovetsky.

de leur responsabilité face à elle, les gens lui consacreront plus de temps, d'argent et d'énergie. Au XIX^e siècle, l'arrivée de l'eau dans les maisons (baignoires, cabinets de toilette) et des miroirs dans les chambres aura également beaucoup d'influence sur l'image corporelle des individus et sur leur désir d'entretenir leur corps. En effet, on voit ainsi des situations nouvelles d'intimité, où les gens se retrouvent nus devant la glace à se regarder au quotidien. Pendant cette même période, la femme apparaît dans l'espace public ; elle accède au travail rémunéré et à des activités jusque-là réservées aux hommes (dont certains sports), ce qui entraîne quelques changements dans la mode féminine. L'habillement de la femme se modifie et offre une plus grande liberté de mouvement. Le corset, par exemple, perd des adeptes, jusqu'à s'éteindre au début du XX^e siècle.⁴ La silhouette de la femme change donc beaucoup au courant du XIX^e siècle et jusqu'au début du XX^e ; elle se fait plus mince, souple, mobile et dynamique :

D'une part, on assiste à une mutation de l'ordre de l'anatomique, avec l'avènement d'un corps plus élancé, plus mince, moins plantureux : idéal sur lequel repose encore notre civilisation. Il s'agit moins de ressembler au corps maternel que d'imposer l'image d'un corps jeune, pubère mais prénatal, en quelque sorte [...]. (Bruit Zaidman *et al.*, p. 187).

Ainsi, l'image de la femme, son corps et la représentation de la maternité en elle, tout cela connaît de grands bouleversements pendant cette période, tendance qui se poursuit tout au long du XX^e siècle, où la beauté se démocratise. En effet, les magazines et autres publications de mode et de beauté, dont le tirage augmente de manière fulgurante au cours du siècle, dictent les critères esthétiques et les moyens d'y satisfaire. À partir de l'entre-deux-guerres, « [...] la beauté se présente comme une réussite personnelle, à laquelle n'importe quelle femme peut prétendre si elle s'y applique réellement. [...] Avec le maquillage, les exercices d'entretien du corps, les artifices de l'élégance, il n'y a plus d'excuse à la laideur, chaque femme peut parvenir à offrir d'elle-même une image séduisante » (Lipovetsky, p. 201). Les stars du

⁴ Notions tirées de *Histoire de la beauté* de Georges Vigarelle et du *Corps féminin* de Philippe Perrot.

cinéma deviennent des modèles de beauté et ont une grande influence sur l'idéal à atteindre.

À partir des années 1960, une culture du corps juvénile prend son essor. L'arrivée de la pilule contraceptive permet à la femme de se libérer de la contrainte de la maternité. Elle tend à devenir l'égale de l'homme dans la société en général et sur le marché du travail en particulier, ce qui a des conséquences sur son corps à la fois parce qu'elle veut refléter autre chose qu'une mère potentielle et parce qu'elle veut projeter l'image d'une femme forte et dynamique. Les rondeurs de la chair qui rappellent la maternité sont donc effacées pour laisser la place à plus de muscles et de fermeté. L'image du corps idéal féminin projeté dans les médias (cinéma, publicité, magazines de mode, etc.) devient celui d'une adolescente, symbole de perfection par excellence puisque le temps n'a pas encore fait de ravages et que la forme physique est à son meilleur. Les critères de beauté qui s'y rattachent sont donc la minceur, la jeunesse, les seins hauts et rebondis, la forme physique et la fermeté, la santé et la propreté. À cette conception de la beauté s'ajoutent d'autres caractéristiques. Les handicaps, cicatrices, disproportions ou malformations sont synonymes de laideur ; les rougeurs, boutons, cellulite, varices, poils, rides et signes de fatigue doivent être éliminés. Bref, l'image de beauté idéale de cette époque, qui prévaut encore aujourd'hui, projette l'idée d'un corps travaillé, rendu artificiel en quelque sorte à force de s'éloigner de son aspect naturel, mais qu'on donne toujours pour un idéal qui va de soi. Le vieillissement est refusé, ainsi que toutes autres marques laissées sur le corps. Le corps naturel, non travaillé, est considéré comme inesthétique. Cette idée correspond à celle de la société moderne axée sur le travail et la performance, la perfection et la consommation. Selon Gilles Lipovetsky, « [l]e succès des top-models est le miroir où se reflète le prix de plus en plus grand que nos sociétés attachent à l'apparence physique, à la tonicité du corps, à la jeunesse des formes. Au fétichisme contemporain du corps jeune, ferme, sans adiposité, correspond l'idolâtrie des top-models » (Lipovetsky, p. 223-224). Les critères esthétiques sont non pas des

suggestions, mais bel et bien des exigences. La femme doit obéir à ces normes culturelles si elle veut être acceptée par son milieu et ses pairs. Si elle ne s'y conforme pas, elle risque le mépris et le rejet ou, à tout le moins, l'indifférence, sans oublier le sentiment de ne pas être une « vraie » femme.

1.2.2 La tyrannie de la beauté

1.2.2.1 L'obligation d'être belle

Il existe une grande inégalité des rôles esthétiques dans la société actuelle. Bien que la beauté masculine commence à être plus présente dans les médias, celle de la femme est encore dominante et est présentée comme une obligation. L'apparence d'une femme devient un gage de sa valeur. Plus grande est sa beauté, plus grande est sa féminité : « Une femme n'est jamais trop belle : plus elle l'est, plus rayonne sa féminité. Rien de tel pour les hommes : l'image de la virilité n'est pas fonction de la beauté » (Lipovetsky, p. 124). L'homme, n'étant pas associé au corps, ressent moins l'obligation d'être beau, puisque sa valeur tient à autre chose (le pouvoir, l'argent, l'humour, l'intelligence, etc.).

Cette inégalité des rôles esthétiques se perçoit entre autres à travers la façon de concevoir l'embonpoint et les signes de vieillesse chez l'homme et la femme. Pendant que l'homme corpulent est qualifié de « bon vivant », la femme qui présente un surplus de poids, même léger, est montrée du doigt pour le manque de volonté que l'on suppose, sans compter la répulsion qu'elle suscite. Le vieillissement connaît cette même inégalité. Comme pour l'embonpoint, il est nettement plus intolérable pour la femme d'être vieille que pour l'homme : « Les premiers signes de vieillissement chez un homme – les cheveux grisonnants, les pattes d'oie, les premières rides – connotent fréquemment expérience, maturité, sagesse, et parfois séduction. Les mêmes signes chez une femme seront plus souvent “lus” comme le début de son déclin » (Löwy, p. 111). Le corps féminin qui se dégrade ou qui prend du poids ne séduit pas parce que la beauté, chez la femme, est rattachée à la jeunesse

et à la minceur. La femme vieillissante, par exemple, souffre beaucoup de l'image négative rattachée à ses seins :

Le sein féminin est un des points « sensibles » où se focalise la perception du vieillissement féminin. Le sein parfait, explique la philosophe Iris Marion Young, est celui d'une adolescente. Il se « dégrade » donc rapidement avec le passage du temps. Les seins d'une femme âgée sont perçus comme totalement « inacceptables » : plats, secs, ridés, tombants, ils indiquent que cette femme ne peut plus servir à la reproduction ou à l'assouvissement du désir sexuel masculin ; qu'il s'agit d'un individu « usé » (Löwy, p. 112-113).

Éléments forts de la séduction féminine, les seins incarnent la sexualité et la maternité, deux éléments rattachés à la vitalité de la jeunesse. Passé un certain âge, les seins ne correspondent plus à l'imaginaire érotique et traduisent la perte du potentiel nourricier. Avec le temps qui passe et l'usure qui s'ensuit, la femme est condamnée à l'inutilité, d'autant plus, rappelons-le, que son importance symbolique réside dans son corps. Pour être acceptée et respectée, elle se doit donc d'être belle : « [...] la beauté est donnée comme obligation pour la femme, la condition même de son existence et de sa reconnaissance » (Dottin-Orsini, p. 76). Reconnaissance qui déborde de la sphère privée et se retrouve également dans le milieu professionnel et social. Le jugement, les évaluations et les appréciations qui portent sur le corps de la femme sont tels que la laideur au féminin est pratiquement inacceptable dans notre société. Il faut l'éliminer au moyen d'un long travail ; selon l'actrice Zsa Zsa Gabor, citée par Gilles Lipovetsky, « [i]l n'y a pas de femmes laides, seulement des femmes paresseuses » (Lipovetsky, p. 201). Ce type de discours culpabilisant, continuellement mis de l'avant dans la société, fait en sorte que celle qui n'y arrive pas se voit réprouvée et méprisée pour son manque de discipline et sa négligence. Selon John Berger, dans *Voir le voir*,

[u]ne femme doit se surveiller sans cesse. L'image qu'elle donne d'elle-même l'accompagne presque toujours. [...] Depuis sa plus tendre enfance on lui a appris et on l'a obligée à se surveiller sans cesse. [...] Elle doit surveiller tout ce qu'elle est et tout ce qu'elle fait car la façon dont elle apparaît aux autres et en dernière analyse aux hommes, est d'une

importance capitale pour ce qu'en règle générale on considère comme le succès de sa vie (Berger, p. 50).

Tout ce qui concerne l'image corporelle en elle est en effet surveillé : le corps, le visage, la toilette, la gestuelle et la propreté. Parce que la beauté est associée à la féminité, on dira qu'une femme qui ne prend pas soin de son image n'est pas une vraie femme. Afin d'être considérée comme telle, elle ne peut donc se permettre la laideur. Elle doit surveiller et travailler son apparence en fonction des critères esthétiques en vigueur afin d'éviter les insultes, le mépris, le rejet ou l'invisibilité. On exige d'elle rien de moins que la beauté idéalisée ou du moins l'aspiration à cette perfection corporelle.

1.2.2.2 Le corps offert aux regards

Pour accéder à la beauté socialement prescrite, la femme doit travailler son image, la façonner, se déguiser en quelque sorte pour correspondre au personnage fabriqué que l'on attend d'elle⁵. Comme l'affirme Berger, la femme se donne en spectacle aux regards des autres, qui sont juges de son image. En dehors de ce jeu d'évaluation auquel toute femme est soumise se trouve également un besoin d'admiration. Si certains y voient le reflet de la vanité féminine, d'autres constatent simplement un cercle vicieux dans lequel le féminin est pris au piège. Il est normal que la femme qui travaille à ce point son image recherche une appréciation des efforts accomplis. Ce travail sur le corps est le résultat de l'obligation et des pressions sociales qu'elle ressent : sachant qu'elle sera regardée et jugée, elle fait tout pour que le jugement soit positif. Cette roue tourne et aliène la femme en la maintenant dans l'obligation de surveiller son apparence constamment tout en recherchant les regards appréciateurs. Lorsqu' « [...] une femme pense à son corps, à ses vêtements, à son maquillage, c'est en fonction de ce que verront les hommes : *elles se voient vues* par un regard masculin » (Dardigna, p. 107-108, l'auteure souligne). On attribue à la femme une

⁵ Ce qui n'est pas sans rappeler la théorie que développe Judith Butler autour du travestisme que nous avons présenté un peu plus haut.

fonction décorative, celle d'un objet de beauté que l'on regarde. Selon Bourdieu, « [...] elles existent d'abord par et pour le regard des autres, c'est-à-dire en tant qu'*objets* [...] » (Bourdieu, p. 73, l'auteur souligne,). Elles se transforment en choses faites pour être regardées et doivent se parer en fonction de ce spectacle. Comme une œuvre d'art, elles posent et s'offrent aux regards, en attendant la critique, le verdict.

Le miroir est un outil précieux pour se préparer à affronter le monde extérieur ; c'est un « [...] instrument qui permet non seulement de se voir mais d'essayer de voir comment on est vu et de se donner à voir comme on entend être vu [...] » (Bourdieu, p. 74). Le miroir permet de s'autoévaluer et d'apporter les changements nécessaires avant d'affronter les autres. Il est révélateur de la beauté et des imperfections du corps et a une énorme influence sur l'estime de soi. Néanmoins, il demeure un outil approximatif du regard d'autrui, car la personne qui analyse son reflet ne peut qu'imaginer, à travers son propre regard, ce que les autres voient. Pierre Bourdieu exprime ainsi la difficulté pour les femmes de correspondre à l'image idéalisée et la pression que les regards extérieurs peuvent apporter :

Sans cesse sous le regard des autres, elles sont condamnées à éprouver constamment l'écart entre le corps réel, auquel elles sont enchaînées, et le corps idéal dont elles travaillent sans relâche à se rapprocher. Ayant besoin du regard d'autrui pour se constituer, elles sont continûment orientées dans leur pratique par l'évaluation anticipée du prix que leur apparence corporelle, leur manière de tenir leur corps et de le présenter, pourra recevoir (de là une propension plus ou moins marquée à l'auto-dénigrement et à l'incorporation du jugement social sous forme corporelle ou de timidité) (Bourdieu, p. 73-74).

La difficulté de correspondre aux critères esthétiques entourant le corps féminin exigé par la société est bien réelle, c'est pourquoi elle est cause de souffrances. Michel Foucault qualifie l'examen visuel, le défilé ou le spectacle du corps comme étant une sorte de rituel faisant partie de la discipline : « La discipline, elle, a son propre type de cérémonie. Ce n'est pas le triomphe, c'est la revue, c'est la "parade", forme fastueuse de l'examen. Les "sujets" y sont offerts comme "objets" à l'observation

d'un pouvoir qui ne se manifeste que par son seul regard » (Foucault, p. 220). Le regard exerce un pouvoir sur l'individu qui se sait regardé ; c'est le pouvoir de la sanction qui normalise. Cette surveillance juge et punit les individus indisciplinés.

1.2.3 Le travail de la chair

1.2.3.1 Travail, discipline et volonté

La discipline est un ensemble de préceptes et de pratiques imposés par un groupe ou qu'un individu s'impose à lui-même pour atteindre certains objectifs. Dans le domaine esthétique, elle est directement liée au processus de transformation du corps. Comme le dit Foucault, « [l]a discipline "fabrique" des individus ; elle est la technique spécifique d'un pouvoir qui se donne les individus à la fois pour objets et pour instruments de son exercice » (Foucault, p. 200). Afin d'atteindre le corps idéal, la femme doit adopter les règles de conduite supposées la mener vers cet objectif. Cependant, puisque les normes esthétiques sont loin de l'apparence naturelle du corps, le but est inatteignable pour la grande majorité des femmes, une vision que partagent Bordo, Lipovetsky, Borel et bien d'autres théoriciens. Le travail des apparences est le « [n]ouveau mythe de Sisyphe, malgré tous les efforts du monde, nul ne saurait satisfaire entièrement à la norme » (Butler, *Trouble dans le genre*, p.17). Néanmoins, le rêve de la métamorphose et la confiance aveugle en la force de la volonté sont plus forts que la raison.

Alors que « [t]raditionnellement la beauté s'identifiait à un "don divin" ou à une œuvre de la nature impossible à conquérir par des moyens humains » (Lipovetsky, p. 198), la jeune fille d'aujourd'hui grandit avec cette idée qu'elle a le pouvoir de se faire belle. Il n'en tient qu'à elle de façonner son apparence pour atteindre les standards. Le corps maîtrisé est la nouvelle exigence de la culture contemporaine occidentale. La beauté représente la force physique et mentale d'un individu et laisse supposer une réussite personnelle et sociale. Le message véhiculé dans la société actuelle est que la volonté et la discipline viennent à bout de tous les défauts

physiques, ce qui rend le sujet responsable de son apparence : « [...] l'individu des sociétés démocratiques rêve d'innombrables transformations : soumettre l'ensemble de l'apparence, en particulier, au seul exercice de la volonté » (Vigarello, p. 215). Un travail acharné, une discipline de fer et une volonté à toute épreuve sont proposés comme moyens de transformer le corps en perfection absolue. Rappelons qu'à notre époque, cette perfection tend à s'éloigner de l'aspect naturel du corps et à se rapprocher de l'artificiel. Les méthodes employées pour transformer l'apparence sont multiples ; elles vont de l'élimination de l'animalité jusqu'à la métamorphose en objet.

1.2.3.2 Échapper au corps animal pour aller vers l'objet

Comme vu précédemment, l'être humain souhaite se distinguer de l'animal en inscrivant sur son corps des marques culturelles. Le corps s'y prête bien dans la mesure où il « [...] se donne comme matière première souple, malléable et transformable, une sorte de pâte à modeler se pliant docilement aux volontés et aux désirs sociaux. C'est un support idéal pour les inscriptions ; il offre la surface de sa peau à toutes les marques permettant de le distinguer du règne animal » (Borel, p. 17). En effet, les tatouages, les peintures corporelles et les scarifications, tout comme les vêtements et les bijoux, font partie des premiers éléments du « [...] processus d'homínisation par lesquels l'homme affirma sa différence d'avec l'animal » (Adam, vol.1, p. 84). Ces éléments ont servi à cacher sa nudité, qui rappelait trop sa nature sauvage de l'époque. Comme le dit France Borel : « Considéré comme bestial, le corps nu, absolument nu, rejoint l'ordre de la nature et confond l'homme avec la bête, alors que le corps décoré, vêtu (ne fût-ce que d'une ceinture), tatoué, mutilé, exhibe ostensiblement son humanité et son intégration à un groupe constitué » (Borel, p. 17). L'être humain cherche donc depuis le début de l'humanité à s'éloigner de la bestialité, d'abord parce qu'il veut s'affirmer en tant qu'espèce pensante, ensuite parce que ce qui rappelle l'animal, ainsi que nous l'avons vu plus haut, est associé à la saleté, à la puanteur, à la laideur, au monstrueux et au malsain.

Les critères esthétiques actuels conservent cette idée tout en allant encore plus loin dans le combat contre la nature. L'idéal esthétique d'aujourd'hui tend vers une perfection qui amène la femme (plus que l'homme, puisqu'elle est davantage associée à la matérialité) à façonner son corps de manière à l'éloigner de son état naturel, c'est-à-dire à la fois d'éliminer, ou de contrôler, ce qui rappelle l'animalité (poils, menstruations, odeurs corporelles, saletés, etc.) et de modifier l'aspect du corps par des exercices physiques, des régimes alimentaires, de la chirurgie plastique, l'ajout de maquillage ou d'autres parures. C'est un

[t]ravail incessant de la culture sur la nature, action continue du corps idéal sur le corps réel, conformation canonique poussant aux déformations les plus violentes (comme les constrictions au corset) ou aux réformations les plus insidieuses (comme l'ascèse du régime alimentaire) : il s'agit toujours d'arracher à l'humaine apparence sa trop humaine apparence, de la socialiser en la dénaturant [...] (Perrot, p. 8).

Le corps féminin est donc assujéti à une discipline stricte ; la beauté devient un but à atteindre au terme d'une longue lutte contre la nature. Borel ajoute que « [l]a beauté semble effectivement être une lutte permanente contre les apparences de la bestialité dont les armes sont le jeu sans limites des artifices pouvant aller de l'épilation à la chirurgie en passant par le maquillage. On polit et police corps et visage, on dompte la chevelure qui est ainsi "mise en plis" » (Borel, p. 29). Ce n'est plus seulement l'animal qui doit être dissimulé, mais la nature que cette animalité symbolise. Ainsi le corps ne peut que devenir artificiel, puisque toute trace initiale et authentique a été supprimée, remplacée ou modifiée.

Élément utilisé à travers l'Histoire pour embellir ou camoufler les défauts, la parure est de nos jours considérée comme essentielle et participe au processus de transformation du corps. Si autrefois elle choquait par son aspect mensonger, c'est précisément ce qui est recherché aujourd'hui, où la beauté tend à rompre avec la vérité :

Tel est le but du maquillage. Non pas « maquiller », c'est-à-dire ruser avec la nature en sauvant les apparences, mais bel et bien farder, c'est-à-dire ajouter de l'artifice à une féminité par trop humaine, par trop organique, par trop naturelle. Ainsi n'est-il plus question dès lors de mensonge ou de vérité. L'artifice ne revendique rien d'autre que son artificialité ; le maquillage ne prétend pas une fausse réalité mais s'affirme comme *signe* d'irréalité ; et l'illusion, enfin, se trouve ironiquement déjouée puisqu'elle ne se réclame plus comme apparence de vérité, mais comme vérité de l'apparence (Chaponnière, p. 158-159, l'auteure souligne).

En apportant des retouches aux traits du visage, en soulignant les yeux et les lèvres, en camouflant les rides et les cernes, en ajoutant des touches de fard aux joues, on améliore le visage, selon les critères actuels, tout en le dénaturant. Les vêtements aussi participent de ce trompe-l'œil en mettant en valeur certaines parties du corps tout en en faisant oublier d'autres considérées comme plus disgracieuses. C'est l'artifice qui est fièrement mis de l'avant avec la parure afin de faire rêver à une beauté magique et surnaturelle.

À notre époque, la silhouette se façonne de multiples façons. Aux alternatives modernes des corsets du XIX^e siècle s'ajoutent les exercices, les régimes, les crèmes raffermissantes et les chirurgies. L'idée est de raffermir, de sculpter et d'amincir la silhouette : « [...] jamais les femmes n'ont autant fait la chasse à tout ce qui fait figure de flasque, de gras, de mou. Il ne suffit plus de ne pas être grosse, il s'agit de construire un corps ferme, musclé et tonique, débarrassé de toute marque de relâchement ou de mollesse » (Lipovetsky, p. 165). La texture de la chair doit rappeler la fermeté du plastique, que ce soit grâce à des moyens superficiels ou extrêmes, éphémères ou permanents. Philippe Perrot énumère un certain nombre d'armes employées dans cette lutte :

[...] plus le corps se dévoile sur la scène du regard public, [...] plus il se cultive socialement à coups de crèmes innombrables, d'ascèses alimentaires, d'exercices physiques, voire d'opérations chirurgicales. Infiltrée de vitamines, de collagène et d'élastine, rétrécie ou gonflée de silicone, scarifiée (rhinoplastie, mammoplastie), retendue (lifting),

nettoyée (peeling), épilée, hydratée, tonifiée, raffermie, assouplie, adoucie, gommée, lissée, bronzée, la peau, montrée dans sa perfection laborieuse, esquive en effet sa nudité puisqu'elle se présente idéalement comme un nouveau vêtement, sans faille, sans couture, sans accroc, sans plissure, sans usure (Perrot, p. 206).

Ce corps idéalisé, aseptisé et esthétiquement parfait est artificiel parce que complètement réfléchi, travaillé et construit par l'être humain. Cette discipline corporelle autour du travail de la chair exigée de la femme est une prise de contrôle du féminin par la société patriarcale, une façon de restreindre la femme à n'être qu'un beau corps sans identité, sans droit ni liberté, façonné pour plaire aux hommes, qui d'ailleurs l'utilisent à leur gré. Car ce n'est pas par le travail du corps qu'on se transforme en sujet libre ; au mieux, on devient ainsi un objet prisé, mais tout autant aliéné.

1.3 Aliénation

1.3.1 Condition et rôle du féminin

La pression sociale autour de l'image du corps incite la femme à passer une grande partie de son temps et de son énergie à s'occuper de sa beauté, ce qui réduit son potentiel de développement intellectuel et professionnel. Son rôle d'objet de beauté fait pour plaire lui confère son principal statut social. Au travail qu'elle doit accomplir pour être belle et attrayante s'ajoutent des règles concernant la posture, la démarche, la façon de rire et de parler, ainsi que les choix vestimentaires, qui doivent répondre à une élégance du corps et à une certaine moralité. Pierre Bourdieu appelle ces restrictions autour du corps féminin le *confinement symbolique*, qui sert, selon lui, à limiter les mouvements de la femme et à lui rappeler qu'elle doit se faire petite dans l'espace. Bien que les différences sexuelles tendent à s'effacer depuis quelques décennies, certains rôles et conditions propres aux hommes et aux femmes perdurent, comme le rappelle Colette Guillaumin. L'homme peut, par exemple, se mouvoir dans l'espace comme bon lui semble, n'étant pas restreint par des règles de maintien et de conduite, contrairement à la femme. Encore aujourd'hui, il est associé à la sphère

publique, davantage qu'elle, qui est identifiée à celle du privé : « L'homme reste associé prioritairement aux rôles publics et "instrumentaux", la femme aux rôles privés, esthétiques et affectifs [...] » (Lipovetsky, p. 16). Ainsi, la femme est considérée comme plus incompétente que l'homme en ce qui a trait à la vie publique ; elle ne peut donc prendre part à la vie politique, à la vie sociale et à la construction du monde à l'égal de son homologue. Même si le confinement du féminin à la vie domestique tend aujourd'hui à disparaître, les filles et les garçons sont encore souvent éduqués de manière différente. Beaucoup de parents, comme la société en général, encouragent la fille à développer son côté « féminin » (la fragilité, la douceur, la docilité, la sensibilité, la beauté, l'aptitude à être mère, la passivité, etc.) et le garçon son côté « masculin » (la force physique, l'intelligence, l'entregent, l'ambition, l'agressivité, l'humour, etc.). Les messages véhiculés dans de nombreux contes pour enfants encore lus de nos jours, en sont un bel exemple. La petite fille y « [...] apprend que pour être heureuse il faut être aimée ; pour être aimée il faut attendre l'amour. La femme c'est la Belle au bois dormant, Peau d'Âne, Cendrillon, Blanche Neige, celle qui reçoit et subit. [...] elle est enfermée dans une tour, un palais, un jardin, une caverne, enchaînée à un rocher, captive, endormie : elle attend » (Beauvoir, t. 2, p. 44). Pour la jeune fille et l'adulte, ce sont des comédies romantiques hollywoodiennes, des romans d'amour de type « Harlequin » ou encore la récente « chick lit » qui ont largement pris la relève, où l'homme demeure indispensable au « happy end », même si désormais les héroïnes travaillent. On apprend à la femme à attendre celui qui la sauvera, car on lui laisse croire qu'elle ne peut se sauver elle-même. On fait de la femme une enfant fragile qui ne peut survenir à ses besoins seule, dépendante de l'homme qui saura s'occuper d'elle. Longtemps, en effet la femme a été associée à l'enfant. Il y a d'abord la fusion physique et psychologique qui se crée entre la femme et lui, du fait qu'elle accouche de lui et s'en occupe. Autre lien, la fragilité physique, mentale et émotive qu'on lui attribue. Jocelyne Livi décrit ainsi l'infantilisation de la femme : « Ce qui saute aux yeux, dans toutes les descriptions médicales, c'est que la femme, de donner naissance à l'enfant,

lui ressemble. Son tempérament, la texture de ses organes, sa fragilité, sa complexion humide, tout en elle garde un peu de la mollesse enfantine. Jusqu'aux pleurs qui lui viennent si naturellement, par opposition aux hommes [...] » (Livi, p. 13). Les correspondances entre la nature et le féminin ont aussi donné l'impression que la femme était plus proche de l'état sauvage que de la civilisation, ce qui en fait un être qui doit être éduqué et corrigé, comme l'enfant. Cette notion a justifié l'état civil de la femme, qui a été, pendant longtemps, mineure aux yeux de la loi. Selon Dottin-Orsini, la notion de

[f]emme-enfant est un pléonasme : l'enfant est une métaphore de la femme, si bizarre que cela paraisse. Sans cesse comparée par les savants soit au sauvage, soit à l'enfant, éternelle mineure selon le Code Napoléon, la femme est, plus précisément (on peut le lire dans Schopenhauer, Darwin, Lombroso surtout) un *adulte non fini*, arrêté en cours d'évolution — ou si l'on préfère, cet être paradoxal, un enfant adulte (Dottin-Orsinin, p. 149-150, l'auteure souligne).

Pendant longtemps, la femme a été sous supervision « parentale », celle du père, du frère ou du mari dans le privé ; du prêtre, de l'instituteur et du médecin dans le public, un état du féminin qui n'a changé que tout récemment dans les pays occidentaux (réformes juridiques des années 1960-1970). Cette surveillance vient en partie de cette association de la femme et du corps, faisant d'elle, comme vu précédemment, un être dépourvu d'esprit, donc de jugement et de raison. Si cette attitude masculine vis-à-vis la femme découle de sa matérialité, cela participe également à sa marchandisation, puisqu'elle ne s'appartient pas, mais appartient à celui qui la contrôle.

1.3.2 Marchandisation

Historiquement, la femme a été objet, jouet sexuel, monnaie d'échange, bétail. Échangée ou vendue entre hommes pour le mariage, la prostitution ou l'esclavage, elle a longtemps été perçue comme une marchandise : « La société que nous connaissons, la culture qui est la nôtre, est fondée sur l'échange des femmes. [...] Elle

assure le fondement de l'ordre économique, social, culturel, qui est le nôtre depuis des siècles » (Irigaray, p. 167). Considérée comme une propriété matérielle que l'on acquiert par contrat, elle appartient d'abord au père et devient le bien du mari ensuite. Réduite symboliquement à sa corporéité, la femme n'a pas le pouvoir de se posséder elle-même : « [...] le fait pour l'individu d'être la propriété matérielle d'autrui l'exclut de l'univers du contrat ; on ne peut pas être à la fois propriétaire de soi-même et être la propriété matérielle d'autrui. La nature des rapports sociaux tels que le sexage ou l'esclavage [...] n'ont pas un degré de réalité très différent de celui d'un animal ou d'un objet » (Guillaumin, p. 34). La femme doit donc renoncer à être sujet libre et autonome, puisqu'elle ne s'appartient pas.

La sexualité est un univers hautement symbolique d'appropriations. Associée à la nature sauvage, comme nous l'avons vu, la femme est perçue comme un territoire à conquérir. Les nouvelles terres ont toujours séduit les explorateurs ; comme elles, la femme devra être vierge pour être attirante : « [...] rien ne semble à l'homme plus désirable que ce qui n'a jamais appartenu à aucun être humain : alors la conquête apparaît comme un événement unique et absolu » (Beauvoir, t. 1, p. 259). L'homme veut posséder la terre, comme la femme, la défricher et exploiter sa fertilité. Au-delà de la procréation, elle doit également servir de loisir et de distraction sexuelle. C'est pourquoi elle est tenue aussi de lui plaire physiquement. Plus elle est belle, plus sa valeur marchande est appréciable. En travaillant son corps en fonction des critères esthétiques patriarcaux actuels, la femme va dans le sens du goût masculin. Elle, qui a intégré depuis l'enfance les notions associées à l'amour et au bonheur procurés par le prince charmant qui la « sauvera », accepte en quelque sorte ce rôle d'objet qu'on lui attribue. Consciente que pour plaire à l'homme elle doit correspondre à certains critères, elle façonne son image et, ce faisant, tend encore davantage vers la marchandisation d'elle-même.

1.3.3 Perte d'identité

La situation matérielle de la femme a de graves implications pour son statut d'être humain. Objet vendu, acheté et utilisé par d'autres, la femme peut difficilement s'appartenir. Elle perd du même coup son identité, ses droits de parole, de pensée et de mouvement : « [...] quand on est approprié matériellement on est dépossédé mentalement de soi-même » (Guillaumin, p. 31). S'il est vrai que la situation juridique, économique et sociale des femmes a énormément évolué, bien des contraintes demeurent, dont notamment les attentes et les obligations sociales liées à la beauté. Même des femmes en apparence libérées dépensent de fortes sommes pour les produits de beauté et les vêtements, souffrent du moindre surplus de poids et tentent, par tous les moyens, de paraître plus jeunes. Même lorsqu'elle échappe à la vente (esclavage, prostitution, contrat de mariage à l'ancienne, car la réforme juridique a fait des époux des égaux théoriques), la femme continue de travailler son corps pour plaire à l'homme, afin de correspondre aux critères établis par la société. Cette dépossession identitaire n'est pas seulement mentale et sociale, elle est également physique. Le corps de la femme est une « [...] chair manipulée, méprisée, humiliée » (Dardigna, p. 171). Selon Dottin-Orsini, l'idée que les femmes sont contenues dans une identité unique participe du fait qu'elles n'ont pas besoin d'identité propre : « [...] il faut bien voir que le Féminin pluriel est illusoire. Il y a des hommes, tous différents, et face à eux, ce type unique, cette synthèse, la Femme. En analyser une suffit pour connaître le groupe, et toutes les nuances physiques, psychologiques, sociales ne sont qu'illusion d'optique ; tout en elle est nature, et s'y résume. [...] La Femme donc n'a pas, n'a pas besoin d'identité » (Dottin-Orsini, p. 29-30). Cette conception persistante, construite par l'homme, rend les revendications identitaires de la femme beaucoup plus difficiles.

1.3.4 Mauvais traitements

Le statut réservé à la femme la rend vulnérable à l'exploitation. Subordonnée à l'homme, elle se retrouve souvent en situation de soumission où elle peut être

agressée, humiliée, violée et violentée. Selon Dardigna, le corps de la femme subit fréquemment le pouvoir masculin abusif, voire tyrannique, solitaire ou collectif. L'homme est présenté comme un maître autoritaire qui doit éduquer la femme et la corriger au besoin : « [...] la violence, la répression, l'autorité doivent être rituellement pratiquées *par les hommes*, de manière intime et privée : c'est la trilogie caricaturale Père-Instituteur-Amant » (Dardigna, p. 227, l'auteure souligne). L'homme est aussi vu comme le prédateur ou l'agresseur, la femme comme la proie ou la victime⁶. La force physique permet à l'homme de contrôler facilement le corps féminin, qui est généralement plus faible et fragile. Dans l'acte sexuel, « [...] c'est lui [...] qui la *prend* : elle est *prise*. [...] le mâle la saisit, l'immobilise [...]. Sa domination s'exprime par la posture du coït : chez presque tous les animaux le mâle est *sur* la femelle » (Beauvoir, t. 1, p. 57, l'auteure souligne). La pénétration dans l'acte sexuel, même consentie, peut donc être une forme d'agression, car elle est considérée comme un signe de soumission. Par ailleurs, la jeune fille voit son corps comme un « [...] précieux trésor ; l'homme qui entre en lui le lui *prend* ; le mot populaire est confirmé par l'expérience vécue. L'humiliation qu'elle ressentait, elle l'éprouve concrètement : elle est dominée, soumise, vaincue » (Beauvoir, t. 2, p. 165, l'auteure souligne). Il en résulte un sentiment d'infériorité et de violation de l'intimité. Elle se sent possédée par l'autre, et par le fait même, ne s'appartient plus totalement. D'ailleurs, « [p]our dire qu'il a couché avec une femme, l'homme dit qu'il l'a "possédée", qu'il l'a "eue"; inversement pour dire qu'on a "eu" quelqu'un on dit parfois grossièrement qu'on l'a "baisé" [...] » (Beauvoir, t. 2, p. 151). Le vocabulaire utilisé en matière de sexualité est révélateur de la relation de pouvoir qui existe entre hommes et femmes.

⁶ Dardigna analyse la littérature érotique, qu'elle voit comme une sorte de condensé des relations de pouvoir dans la société.

Après avoir abordé, dans ce présent chapitre, l'aspect théorique entourant la tyrannie de la beauté, regardons maintenant comment cela se traduit à travers les deux œuvres du corpus. Nous savons déjà que peu importe que la femme soit un corps animal naturel ou un corps-objet construit et artificiel, elle demeure matérialité. Cependant, il y a une différence notable entre les deux. La femme dont l'animalité est prédominante risque le mépris ou l'indifférence de la part des autres, alors que celle dont la beauté se rapproche de la perfection plastique suscite de l'admiration et reçoit généralement plus de privilèges. Néanmoins, si l'une semble plus favorisée que l'autre, n'oublions pas que les deux sont privées d'identité, de droits et de libertés et peuvent souffrir de mauvais traitements (violence, viol, injures, humiliations, etc.) découlant de leur marchandisation. Mais avant d'aborder ces éléments au chapitre trois, nous verrons comment les personnages féminins des deux romans travaillent leur corps selon des critères esthétiques très précis. Nous pourrions ainsi constater, dans ce deuxième chapitre, l'ampleur du combat qu'elles doivent mener pour se sortir de la laideur animale (*Truismes*) ou atteindre la beauté artificielle idéalisée (*Clara et la pénombre*). Le travail, la discipline et la volonté sont des concepts qui prendront une place importante dans cette construction esthétique, puisque cette démarche est fortement influencée par une grande pression sociale : l'obligation d'être belle.

CHAPITRE 2

LE COMBAT POUR LA BEAUTÉ

Elle regarda son corps nu dans la glace et lui dit au revoir : elle savait que c'était la dernière fois qu'elle le voyait au naturel (C⁷, p. 116).

À notre époque, nous l'avons vu, la femme qui veut accéder à la beauté doit avoir une très grande volonté de le faire et mener un combat extrême contre son corps, qui est naturellement très loin du modèle établi. En fait, elle doit tenter de domestiquer son animalité pour se rapprocher du corps artificiel. Dans ce chapitre, nous verrons comment ce combat est mené par les principaux personnages féminins des deux œuvres du corpus. Tout d'abord, nous aborderons le concept de matérialité, qui explique l'importance accordée au corps féminin et la pression esthétique qui en découle. Ensuite, nous nous pencherons à la fois sur l'importance que revêt le regard des autres dans l'acceptation de soi et dans la décision de s'engager ou non dans cette lutte, ainsi que sur l'obligation d'être belle véhiculée par la société. Enfin, nous regarderons les étapes du travail de la métamorphose pour s'éloigner du corps animal et accéder au corps objet dans les deux romans.

2.1 La femme corps

Qu'elle soit animal ou objet (selon la transformation esthétique qu'elle fait subir à son corps), qu'elle sorte victorieuse ou non du combat de la beauté, la femme est d'abord corps dans les deux œuvres. Nous y retrouvons des personnages féminins qui questionnent, ou du moins constatent, leur condition matérielle. Leur corps dicte leurs actions et leurs pensées, il est le centre de leurs préoccupations et la cause des événements qui leur arrivent.

⁷ À l'avenir, pour les œuvres du corpus, nous utiliserons les abréviations suivantes : *C* pour *Clara et la pénombre* et *T* pour *Truismes*.

Dans *Truismes*, cette matérialité se situe dans l'animalité de la protagoniste, qui se métamorphose littéralement en truie : « [...] j'étais entièrement truie, le groin, les pattes, les reins à l'horizontale [...] » (*T*, p. 135). Son corps animal prend beaucoup d'importance dans le roman puisqu'il se transforme continuellement, passant sans crier gare de la truie à la femme et vice versa. La protagoniste doit s'adapter à ces changements, comme aux nouvelles envies alimentaires qui surviennent lorsqu'elle est animale ou s'en rapproche :

J'avais constamment faim, j'aurais mangé n'importe quoi. J'aurais mangé des épluchures, des fruits blets, des glands, des vers de terre. La seule chose qui vraiment continuait à ne pas passer, c'était le jambon, et aussi le pâté, et le saucisson et le salami, tout ce qui était pourtant pratique dans les sandwichs. [...] Je mangeais des sandwichs à la patate crue (*T*, p. 51).

Comme elle est en changement vers la truie à ce moment du récit, toute chair provenant du cochon ne passe plus et les aliments végétaux lui plaisent davantage. Tout contact avec cette viande la rend d'ailleurs malade : « [...] quand j'ai vu les rillettes je n'ai pas pu me retenir une seconde : j'ai vomi là, dans la cuisine » (*T*, p. 51). Cependant, ayant encore une partie humaine à ce moment de l'histoire, elle se préoccupe de ce nouveau dégoût pour la viande, car elle doit se faire des dîners à emporter pour le travail. Parmi les nouvelles habitudes alimentaires reliées à sa condition physique, il faut aussi ajouter les fleurs : « [...] les fleurs, je les mangeais. [...] C'était leur parfum, sans doute. Ça me montait à la tête, toute cette verdure, et la vue de toutes ces couleurs » (*T*, p. 35). Elle trouve les fleurs délicieuses au goût et aime leurs parfums. Elle est davantage sensible à la nature et à la verdure de manière générale, comme un animal. La boue est également un nouvel élément qui l'attire et l'enchanté : « Une belle flaque avec de la boue bien tiède [...]. Je me suis allongée dans la flaque et j'ai étiré les pattes [...]. Ensuite je me suis roulée plusieurs fois dedans, c'était délicieux [...] » (*T*, p. 85). Ces métamorphoses en truie entraînent donc chez elle un rapprochement avec la nature. Comme nous l'avons vu au chapitre un, la femme y a d'ailleurs souvent été associée, ce que nous retrouvons abondamment, et au sens propre, dans *Truismes*. L'animalité de la protagoniste

engendre de nouveaux comportements et de nouvelles habitudes, comme le montre cet autre exemple : « Une grange, une étable même m'auraient très bien convenu, mais seule, tranquille. Je grognais toujours dans mon sommeil, une fois même je dois avouer que j'ai uriné sous moi » (*T*, p. 47). Tous ces éléments nous montrent à quel point la protagoniste de *Truismes* devient bel et bien un animal, dominée par sa matérialité. De plus, étant en métamorphose constante, elle doit toujours s'adapter aux changements physiques qui lui arrivent. Elle est enchaînée en quelque sorte à sa condition corporelle en perpétuelle mutation et est incapable de cesser d'y penser.

Nous l'avons vu au chapitre précédent, le féminin est associé à la matérialité et non à l'esprit. Nous retrouvons cette idée dans *Truismes* chez la protagoniste, qui réalise qu'entre le corps et l'esprit, le premier l'emporte : « C'est mon corps qui dirige ma tête [...] » (*T*, p. 26). Elle est donc entièrement corps, jusque dans sa tête. Passant de la truie à la femme, et vice versa, elle a peu de mainmise mentale sur les transformations physiques qu'elle subit. Son corps, dans ces moments, devient le maître de sa personne : « J'ai voulu me mettre debout et curieusement mon corps s'est comme qui dirait retourné sous moi. Je me suis retrouvée à quatre pattes. C'était effrayant, parce que je n'arrivais pas à faire pivoter mes hanches. J'étais comme paralysée du derrière [...] » (*T*, p. 54). Lorsqu'elle devient truie, son corps se place de lui-même en position animale et il devient impossible pour sa tête de diriger ses membres afin de retrouver la station debout, propre à l'être humain. Elle est alors complètement dominée par la matière, son esprit étant incapable de diriger ses membres. Corinne Chaponnière, dans *Le mystère féminin*, mentionne que « [...] là où il y a du corps, il ne peut y avoir d'esprit [...] » (Chaponnière, p. 59). C'est ce qui se produit avec la protagoniste de *Truismes* : chaque fois qu'elle devient truie, non seulement sa tête ne parvient plus à diriger son corps, mais elle a de la difficulté à réfléchir, à parler, à lire ou à écrire, bref à mener des activités cérébrales et humaines. Ses occupations, très élémentaires et animales, se résument plutôt à manger, dormir, se rouler dans l'herbe ou se cacher du danger. Ses sens sont en éveil plus que jamais,

comme le montrent ces deux exemples : « [...] j'avais comme un sixième sens bizarre, de nouveaux yeux. » (*T*, p. 79) et « [...] moi qui étais devenue si sensible aux odeurs [...] » (*T*, p. 24). Si ses sens sont éveillés, son esprit est atrophié. Le récit commence d'ailleurs par la difficulté qu'elle a à se souvenir des événements qu'elle souhaite partager avec le lecteur et ainsi à bien raconter son histoire. Elle nous informe, de plus, que puisqu'elle est truie, sa mauvaise écriture risque d'être difficile à lire : « J'espère que l'éditeur qui aura la patience de déchiffrer cette écriture de cochon voudra bien prendre en considération les efforts terribles que je fais pour écrire le plus lisiblement possible. L'action même de me souvenir m'est très difficile » (*T*, p. 11). Réfléchir et écrire lui occasionnent beaucoup de difficultés. Cette réduction des facultés intellectuelles et langagières se vérifie aussi dans le passage suivant : « J'ai voulu lier conversation mais je n'ai rien pu articuler. Voilà des jours et des jours que je n'avais pas parlé [...]. J'ai ouvert la bouche, mais je n'ai réussi qu'à pousser une sorte de grognement » (*T*, p. 83). Toutes ses métamorphoses physiques et les changements qu'elles provoquent chez elle la font douter du bon fonctionnement de son cerveau. Elle en vient même à croire qu'elle pourrait être atteinte d'une maladie : « J'étais de plus en plus persuadée que j'avais quelque chose au cerveau, une tumeur, je ne sais pas, quelque chose qui m'aurait à la fois paralysé l'arrière-train, troublé la vue, et un peu dérangé le système digestif » (*T*, p. 72). Comme elle est en pleine mutation physique vers l'animal, ses hanches la font souffrir, sa vue se brouille (elle ne discerne plus les couleurs) et une alimentation humaine la rend malade. Sa tête la délaisse et son corps prend toute la place. Une scène du roman qui montre de manière intéressante cette animalité et la perte d'esprit qui l'accompagne, c'est celle où elle se rend à l'église pour y trouver de l'aide. Déconnectée de la réalité humaine à ce moment du récit, elle comprend que ce n'est pas le bon jour pour aller à la messe et se trouve donc idiote lorsqu'elle en prend conscience : « Là, devant l'église j'ai compris que je devenais un peu bête, parce que la messe bien entendu c'est le dimanche, et que je venais de voir travailler des ouvriers » (*T*, p. 74). Dans cet exemple, nous pouvons voir dans son emploi du mot

bête un double sens : l'animalité et la bêtise, deux éléments qui la définissent lorsqu'elle est truie. Ensuite, décidant d'entrer quand même dans le bâtiment, après s'être péniblement agenouillée (une position qui devient difficile à cause de sa transformation), elle tente de se rappeler la prière et n'y parvient pas : « Le croirez-vous, je n'arrivais pas à retrouver la suite, après "*Que ton nom soit sanctifié*" » (T, p. 75, l'auteure souligne). Une autre scène du roman révèle sa difficulté à utiliser son cerveau lorsqu'elle est truie, celle où elle se retrouve emprisonnée dans la grange de sa mère avec plusieurs autres cochons. Comprenant que sa fin approche, qu'ils seront tous amenés à l'abattoir, son esprit lutte pour raisonner sur un moyen de s'évader, mais son corps et ses instincts s'y opposent. En effet, sa panique, encouragée par celle des autres cochons qui sentent la mort, l'empêche de bien réfléchir : « Je me suis mise à penser très vite, j'essayais de retrouver mon corps d'être humain mais la panique m'empêchait de me concentrer, tout mon corps de cochon entendait et sentait les roues du camion, encore très loin mais très rapide, qui avalait la route pour venir nous prendre » (T, p. 144). Grâce à l'intuition d'un autre cochon, elle comprend (ou plutôt se rappelle) que pour sortir de la grange il faut ouvrir la porte, et pour ce faire, tourner le verrou. Elle tente alors, en se forçant de tout son esprit pour contrôler son corps, de faire surgir ses mains, mais n'y parvient pas : « [...] mon corps d'être humain essayait de s'arracher de mon corps de cochon, [...] mais rien ne sortait, pas même un bout de doigt » (T, p. 145). Son combat intérieur est si fort que par moment, elle ne se rappelle plus la raison de cet entêtement envers le verrou : « [...] mon corps ne comprenait pas pourquoi il devait s'acharner sur cette pièce d'acier, mon corps se mouvait sans conviction alors que tous mes neurones s'épuisaient à garder cette idée en tête, *le verrou, le verrou*, c'était épuisant de lutter ainsi contre soi-même » (T, p. 145, l'auteure souligne). Dans cette scène, l'esprit perd le combat contre le corps, puisque la protagoniste ne parvient pas à sortir de la porcherie. Ainsi, dans *Truismes*, l'animal est présenté comme ayant de l'instinct (de mort et de survie) et des sens exacerbés, sans véritable raisonnement. Le personnage perd toute humanité et tout

esprit en devenant truie, vision qui met en relief la violence que recèle le déni patriarcal d'un esprit chez les femmes associées à leur corps.

Dans *Clara et la pénombre*, comme dans *Truismes*, la matérialité féminine est non seulement mise au centre de l'intrigue, elle y est portée à son paroxysme. Cependant, c'est l'objet qui est mis de l'avant, et non l'animalité. Effectivement, l'auteur crée un univers où les corps, en grande majorité féminins⁸, deviennent des œuvres d'art, des objets utilitaires (chaises, tables, lampes, porte-manteaux, etc.), des décorations ou de l'artisanat : « On disait que sa femme accrochait ses vêtements à un Max Kalima original, *Judith*, dont le modèle, Annie Engels, s'arc-boutait devant la cheminée du salon » (C, p. 148, l'auteur souligne). Ces objets sont présents à travers tout le roman et font souvent partie des descriptions du décor : « La Table était solide, avec un design approprié. Elle se composait d'une plaque de verre soutenue au moyen de harnais par quatre adolescentes agenouillées baignées d'argent » (C, p. 538). Ces corps-meubles rappellent le traitement que Sade réservait aux corps féminins dans ses œuvres, présentés comme « [...] des objets que l'on déplace à sa guise, que l'on utilise à son gré. Les femmes ne sont qu'un décor. Leur chair n'est qu'un tissu. Leur personne n'est qu'un instrument [...] » (Marzano, p. 101). Dans le milieu de l'art hyperdramatique imaginé par Somoza, comme chez Sade, seule la matière importe ; l'intellect de ces femmes et leur identité sont complètement rejetés (nous reviendrons au chapitre trois sur l'aspect identitaire).

Clara, le personnage central du roman, est une jeune fille qui travaille comme toile humaine. Son corps, son être tout entier, est un objet : « [...] en fin de compte elle n'était que *le matériel* » (C, p. 381, l'auteur souligne). Elle est le support qui sert à la

⁸ Il y a également des hommes qui exercent le métier de toile dans le roman, mais ils sont minoritaires et souvent choisis pour leurs corps d'éphèbes. Nous n'en tiendrons donc pas compte, puisqu'ils n'ont pas suffisamment de poids pour remettre en question notre analyse de la condition des personnages féminins. De la même façon, nous retrouvons de rares femmes artistes, car la grande majorité sont des hommes. La dynamique artiste masculin et toile féminine est la forme la plus répandue dans le roman, et c'est pourquoi nous nous penchons davantage sur celle-ci.

création et sa condition en fait, comme dans *Truismes*, une matière dénuée d'esprit. Elle se considère d'ailleurs plus proche de l'objet que de l'humain : « Outil. Marteau, fourchette ou revolver, déduisit-elle, pourraient mieux la comprendre qu'une personne. » (C, p. 231). Lorsqu'elle se fait toile, Clara n'est pas tout à fait vivante. Elle se détache de son humanité pour devenir une chose sans impressions ni mentales ni physiques : « Elle ne connaissait rien de mieux pour s'arracher de l'orbite de sa propre humanité qu'une posture inconmode. Son esprit abandonnait les souvenirs, les terreurs, les pensées complexes, et se concentrait sur la maçonnerie des muscles. C'était merveilleux de cesser d'être Clara et de devenir un objet avec une conscience minime de la douleur » (C, p. 330). Comme la protagoniste de *Truismes*, Clara n'est pas tout à fait humaine. Cependant, elle semble beaucoup plus apprécier cette condition qui lui permet de se détacher d'elle-même, mais aussi des inconforts de la vie. Loin de l'animal vivant qui ressent les sensations physiques, c'est du côté de la matière artificielle, et donc insensible, qu'elle se trouve. Elle force son esprit à être dans ses muscles pour que le corps prenne le contrôle, et en même temps elle se détache de lui pour ne plus ressentir la douleur. Après plusieurs heures d'immobilité, il lui est même difficile de reprendre vie : « Cela demandait un certain effort de sortir de l'immobilité vers le monde des objets vivants. Elle remua la mâchoire, avala de la salive, battit des paupières [...], étira les bras et tapa des pieds par terre. Elle avait des fourmis à une jambe. Elle se massa le cou » (C, p. 32). Dans cet exemple, nous pouvons voir que même lorsque Clara revient à la vie, elle demeure une matière dans la mobilité, puisqu'elle retourne dans l'univers des *objets vivants*. Elle est d'ailleurs si proche de l'objet qu'il lui est plus douloureux de s'animer que de rester dans sa posture : « [...] avec une grimace, elle retrouva l'inconfort de la vie » (C, p. 75). Nous pouvons comprendre également dans cet exemple, comme dans le précédent, que puisqu'elle dit *retrouver la vie*, c'est qu'elle n'était plus tout à fait vivante, mais bel et bien objet. Nous retrouvons l'image du corps qui reprend vie à plusieurs reprises dans le roman et à travers différents personnages. Annek, qui est également une toile, se fait réveiller après la fermeture du musée par un gardien : « – Annek.

Rien ne se passe. – Annek, répète-t-il. Un battement de paupières, le cou s'anime, la bouche s'ouvre, le corps frémit, les seins minuscules sont projetés en avant sous l'effet de la respiration » (C, p. 12). Les exemples sont également nombreux où nous voyons des tableaux autres que Clara désignés comme des objets, des choses : « Elle parcourut des yeux chaque millimètre de chair paralysée [...], elle leva un doigt et l'appuya sur la cuisse droite de cette chose. Ce fut comme de toucher la silhouette d'une jarre. La chose ne cligna même pas des yeux » (C, p. 69). Dans cet exemple, c'est une Clara de treize ans qui fait l'expérience de l'art hyperdramatique pour la première fois et ce spectacle la bouleverse tant qu'elle décide à cet instant d'en faire sa vocation : « “Je veux être ça. Je veux être ça”, pensa-t-elle » (C, p. 70, l'auteur souligne). Elle veut devenir non pas cette femme, mais cette chose si belle, ce *ça*, cet objet d'art à l'immobilité envoûtante. Pour Marzano, « [u]ne chose [...] indique en général une entité matérielle, inanimée et complètement disponible » (Marzano, p. 112), ce qu'est précisément cette femme objet, idéal auquel aspire l'enfant qu'est Clara. À l'âge adulte, le présent du récit, Clara est déjà parvenue à ce statut d'objet, car elle exerce le métier de toile humaine. Cependant, son objectif corporel n'est pas encore atteint, puisqu'elle vise la perfection esthétique et artistique, l'objet suprême à ses yeux : le chef-d'œuvre. Exposée aux regards par le métier qu'elle fait, mais aussi parce qu'elle est femme, Clara doit atteindre l'idéal de beauté qu'exigent les standards. Voyons maintenant comment, dans ce roman, comme dans celui de Darrieussecq, cette perfection esthétique est donnée comme une obligation sociale.

2.2 Le corps exposé aux regards et l'obligation d'être belle

Étant matérialité, la femme ne peut se soustraire à son image. Par conséquent, elle s'offre en spectacle continuellement, de manière volontaire ou non. Le corps offert aux regards invite le jugement des autres face à son apparence, sa beauté ou sa laideur. Ces regards ont une incidence capitale sur la perception que la femme a d'elle-même, puis sur son rapport aux autres, qui l'admirent ou la méprisent, selon leur appréciation. Dans les univers romanesques de notre corpus, la beauté est la seule

chance d'être acceptée socialement, d'acquérir de la valeur et un certain statut social ; la laideur ne peut qu'apporter à la femme des souffrances physiques et morales, puisqu'elle s'accompagne, bien souvent, d'une baisse d'estime de soi et suscite des violences de la part des autres et parfois de la femme elle-même. À cette conscience qu'elle a de l'importance de l'image corporelle s'ajoute sa connaissance, voire son intégration profonde, des critères esthétiques en vigueur. Véhiculé abondamment autour d'elle à travers les magazines, les affiches publicitaires, le cinéma, la télévision et l'industrie musicale, l'idéal de la beauté féminine reflète les mêmes corps parfaits, voire quasi inatteignables, étant très loin de la réalité pour la grande majorité des femmes. La pression sociale est d'autant plus forte que la femme est exposée constamment à ces corps idéalisés et donc comparée sans cesse, par un effet de juxtaposition, à ces modèles.

Dans *Truismes*, le corps de la protagoniste ne passe pas inaperçu. Il attire les regards, parfois pour sa beauté, mais le plus souvent pour sa laideur et son aspect déroutant, voire choquant par moments, ce que certains ne manquent pas de souligner : « [...] "*regarde dans quel état tu es maintenant.*" C'est vrai que j'avais un peu honte » (*T*, p. 111, l'auteure souligne). Son image est considérée comme inappropriée par le personnage masculin qui émet ce jugement, jugement qu'elle intériorise. Dans une scène qui se passe autour de la piscine d'un grand hôtel, Honoré, son amoureux du moment, est indigné parce qu'elle a engraisé. La prise de poids est en effet un des premiers symptômes de sa métamorphose en truie. Déchirant son maillot de bain trop petit en l'enfilant, elle est humiliée par son amant : « Honoré était tellement furieux qu'il m'a forcée à sortir de la cabine dans cette tenue » (*T*, p. 60). Puis, il la pousse dans l'eau et l'abandonne à son sort, à la fois par dégoût et pour se venger du déshonneur. Un autre nageur vient à son aide, mais en la voyant de plus près, il se moque d'elle et l'abandonne également : « Un jeune garçon m'a tendu la main, je l'ai attrapée, mais le galopin m'a lâchée en s'esclaffant, il m'a traitée de grosse vache » (*T*, p. 60-61). Ces deux exemples montrent qu'à cause de sa grosseur et de la situation

dégradante dans laquelle on l'a placée, elle se voit traitée avec mépris et violence. La vue de ce corps obèse placée dans une position humiliante déclenche le jugement des autres et, comme dit plus haut, une certaine violence physique, verbale et psychologique. Ailleurs dans le roman, alors que la protagoniste sort avec Yvan, une personnalité connue de l'univers des cosmétiques, des paparazzis les photographient et elle se retrouve encore jugée pour son apparence : « [...] Yvan m'empêchait de lire les articles parce qu'il paraît qu'on n'y était pas très gentil avec moi, les photos n'étaient jamais à mon avantage et on me traitait de *grosse truie* [...] » (T, p. 123, l'auteure souligne). Il n'y a pas que dans les journaux qu'elle est rabaissée, puisque la télévision utilise également son image ingrate pour la rendre détestable : « [...] ils jouaient de mon physique difficile pour me rendre antipathique à tout le monde » (T, p. 134). Dans ces deux derniers exemples, les médias utilisent la laideur d'une femme pour faire passer un message : une telle apparence n'est pas convenable. Non seulement les médias véhiculent les diktats de la beauté, mais ils montrent aussi ce qui est laid et donc inacceptable. Si une femme a le malheur de ressembler à cette image-repoussoir, elle se fait traiter de *grosse truie* ou encore on lui suppose une personnalité désagréable. À un autre moment, la protagoniste participe à une campagne publicitaire dont le slogan est *Pour un monde plus sain*. Leurrée par les organisateurs de la campagne, elle croit se faire prendre en photo pour sa beauté alors que c'est tout le contraire ; son image sera utilisée comme un contre-exemple, exposée pour sa grossièreté et sa monstruosité. La consigne qui est donnée à la maquilleuse de la séance photo pour la campagne est d'ailleurs : « *Plus elle aura l'air péquenaud mieux ce sera* » (T, p. 66, l'auteure souligne). Puis sa photo en format géant se trouvera exposée sur les murs de la ville comme message à la population féminine, mais aussi masculine : ne vous laissez pas vous dégrader ainsi, ou ne laissez pas vos femmes le faire. Cette obsession de la beauté ne s'observe pas seulement dans les médias ; on la voit dans tous les milieux. Le personnage féminin de *Truismes* se fait dire par son employeur qu'il est impératif de prendre soin de son allure si elle veut travailler pour lui : « Le directeur de la chaîne me disait que dans la

parfumerie, l'essentiel est d'être toujours belle et soignée [...] » (T, p. 13). Ceci n'est donc pas une simple suggestion, mais une exigence, c'est *essentiel*. Plus loin dans le roman, il lui ordonne d'arranger son allure : « Le directeur n'était pas du tout content de moi. Il a exigé que je perde du poids et que je me maquille, il m'a même acheté une nouvelle blouse. "*C'est ta dernière chance*", il m'a dit » (T, p. 49, l'auteure souligne). Toutes ces pressions extérieures ont une grande incidence sur le désir des femmes d'être à la hauteur, de plaire, et non de répugner. Ce désir est très présent chez le personnage central de *Truismes*, qui gagne sa vie, faut-il le dire, comme employée de parfumerie⁹ (le parfum est un élément de séduction). Nous le constatons entre autres à travers le plaisir qu'elle ressent à recevoir des compliments lorsqu'elle est jolie, c'est-à-dire lorsqu'elle n'est pas une truie, ou alors à sa détresse de se voir grossir et enlaidir lorsqu'elle commence à se métamorphoser (ce dernier élément sera abordé un peu plus loin). Elle se préoccupe de ce que les autres pensent de son apparence et croit savoir ce qui est apprécié : « Ça devait lui plaire de me voir si belle, si jeune [...] » (T, p. 21). La beauté pour la femme est un atout et, comme nous le verrons plus loin, la jeunesse en est l'un des principaux critères. La narratrice sait l'importance de prendre soin de son image pour susciter le désir de l'homme, ce qui, avec sa métamorphose en truie, se complique. En effet, ayant un rendez-vous avec un homme, elle cherche à améliorer son image sans succès : « J'ai passé toute l'après-midi dans une chambre d'hôtel pour essayer de me faire belle mais ça se dégradait à nouveau. [...] Le Supérieur a eu l'air un peu déçu quand il m'a revue le soir au rendez-vous. [...] Il me regardait bizarrement. Quand on s'est retrouvé chez lui il a eu comme qui dirait une panne et ça l'a tellement vexé qu'il m'a mise dehors » (T, p. 101). Ses efforts ne donnent rien, si ce n'est le rejet de celui¹⁰ qu'elle voulait séduire. Le personnage féminin du roman de Darrieussecq a intégré l'idée socialement admise

⁹ Notons ici que la parfumerie en question, bien qu'elle offre certains services d'ordre esthétique, dont les essais de parfums, sert surtout de couverture. En effet, la protagoniste s'y prostitue, comme toutes les autres femmes qui y travaillent, ce que nous verrons plus loin.

¹⁰ Le nom du personnage masculin vient d'ailleurs renforcer le rapport de pouvoir entre l'homme et la femme dans cette scène.

de la beauté et la ressent comme une pression constante : « Les photos des mannequins dans la parfumerie m'obsédaient » (*T*, p. 27). Les images de ces femmes à la beauté dite parfaite l'entourent tous les jours, comme une forme de harcèlement visuel. Si elle a assimilé les normes esthétiques, elle a également appris qu'il existe certains produits faits pour améliorer l'apparence : « [...] je songeais à ces produits de beauté, à comme j'allais sentir bon, à comme j'aurais le teint reposé. Sans doute plairais-je encore plus à Honoré » (*T*, p. 13-14). Elle tente donc d'améliorer son image et d'être ainsi plus attrayante aux yeux, et au nez, de son amoureux. La séduction féminine passe beaucoup par l'image corporelle, ce qui inclut la forme du corps, les traits du visage, la coiffure, les vêtements et la gestuelle. Quant à l'odorat, elle y participe puisqu'elle correspond à une certaine conception de la féminité, propre et parfumée.

Le miroir, cet outil précieux vu au chapitre un, permet bien sûr à la femme de se maquiller, de s'habiller et de se coiffer correctement grâce à la vue de son reflet, mais il est surtout un moyen d'évaluer sa propre image avant d'affronter le monde extérieur, les regards et les critiques qui s'ensuivent. Lorsqu'elle se regarde dans la glace, la protagoniste de *Truismes* peut juger si oui ou non elle correspond aux standards véhiculés dans les médias, qu'elle a parfaitement intériorisés : « [...] dans le miroir doré qui donne bonne mine, je me suis trouvée, je suis désolée de le dire, incroyablement belle, comme dans les magazines mais en plus appétissante » (*T*, p. 15). Plus loin dans le roman, le verdict ne sera pas le même : « [...] ce que j'ai vu dans la glace, vous ne me croiriez pas. D'ailleurs cela m'a tellement glacé le sang que j'ai longtemps évité d'y penser » (*T*, p. 43). La narratrice est consciente de l'utilité du miroir, qui peut confirmer, ou infirmer, sa beauté, mais aussi des dangers que l'objet recèle. S'il peut nous renseigner sur l'image que l'on projette, il peut aussi être néfaste sur l'estime de soi.

Dans *Clara et la pénombre*, le spectacle du corps est directement lié au métier de la protagoniste. Formant une toile peinte et placée au musée, dans une maison, un bureau ou un jardin, son corps est constamment exposé aux regards. En fait, dans son cas, la notion de spectacle n'est pas seulement une image, comme dans *Truismes* ; c'est bel et bien une réalité. En effet, son corps est véritablement exposé et mis en scène par un artiste, placé sur un socle pour être regardé, éclairé par des projecteurs et inséré dans un décor. Et la peinture du corps est à refaire avant chaque quart de travail, comme un comédien qui se maquille avant d'entrer en scène. Le regard des autres, déjà présent à la base pour toutes les femmes, fait partie intégrante de la vie de Clara, puisqu'elle a choisi un métier qui repose sur l'exposition du corps et de sa beauté. Mais avant la représentation, où elle sera observée et analysée par les spectateurs et les critiques d'art, elle sera scrutée sous toutes ses coutures et orifices par ceux qui préparent son corps avant de le remettre à l'artiste, puis par l'artiste lui-même. Le regard fait partie du travail de Clara, tout comme l'admiration de sa beauté : « [...] Clara était plus qu'habituee aux éloges véhiculés par les regards » (C, p. 66). Se sachant belle, elle a une fierté certaine à se montrer, c'est une des raisons qui l'a poussée à devenir une toile. Un autre personnage féminin dans le roman est Nielle, une jeune toile mineure, dont les parents, mais surtout le père, encouragent l'exhibition : « Nous voulons que Nielle soit exposée et admirée. Je crois que c'est le rêve secret de tout père » (C, p. 407). La jeune fille d'une beauté extraordinaire est la grande fierté du père qui s'approprie ce corps féminin pour l'offrir aux regards des autres comme un trophée.

Malgré sa grande beauté, Clara n'échappe pas au jugement et à la critique, provenant surtout de ceux qui l'engagent (agences, artistes, etc.), puis de ceux qui la regardent une fois qu'elle est exposée (spectateurs, critiques d'art, etc.) : « Elle écouta les éloges des experts. Des critiques, aussi. Cela ne s'adressait pas à elle, bien sûr, mais à l'œuvre. C'était pourtant elle que l'on regardait : ses cuisses, ses fesses, ses seins, son visage immobile » (C, p. 31). Œuvre d'art, elle attire à ce titre ; tous ces regards se

portent sur le tableau, et non sur elle en tant qu'individu. Néanmoins, c'est son corps à elle qui se cache sous la peinture, qui est le support de l'œuvre ; c'est elle aussi qui est regardée, admirée ou critiquée. Et avant même son exposition, c'est son corps qui sera scruté dans les moindres détails par ses employeurs. Les exigences sont grandes envers les toiles, qui doivent correspondre parfaitement aux critères esthétiques. Le milieu de l'art présenté dans le roman de Somoza rappelle grandement l'univers de la mode et les normes de beauté exigées des mannequins. Dans ces milieux, la beauté est une obligation, non seulement pour éviter le rejet et le mépris, mais pour être engagé. Le travail de mannequin et de toile humaine est basé sur la beauté. Bien sûr, certaines habiletés liées à l'emploi sont demandées aussi, mais d'abord prime l'apparence du modèle. La pression de la perfection est si grande que le doute fait toujours surface à un moment ou à un autre. Clara se demande régulièrement si elle sera à la hauteur de l'artiste qui l'engage, et une grande peur qu'on lui trouve des défauts s'installe alors en elle : « [...] instant de panique, elle se demanda ce qui arriverait si on lui découvrait une imperfection » (C, p. 238). Dans son métier, Clara est obligée non seulement d'être belle, mais de correspondre aux standards établis par l'industrie de l'art, qui vont au-delà de la simple beauté. Mais en dehors de ces impératifs, elle a une ambition de réussite toute personnelle qui l'incite à atteindre la perfection absolue. Elle veut dépasser la simple œuvre d'art pour devenir le chef-d'œuvre d'un grand artiste :

– [...] Quelle est ta plus grande aspiration dans la vie ? Il lui fallut moins d'une seconde pour répondre. – Qu'un peintre réalise une grande œuvre avec moi. Un chef-d'œuvre. Gerardo sourit. – Tu es déjà une très jolie œuvre. Tu n'aurais pas besoin d'être peinte par qui que ce soit. – Merci, je ne voulais pas parler de jolies œuvres, mais de *chefs-d'œuvre*. Une grande œuvre (C, p. 343, l'auteur souligne).

Clara doit être parfaite pour intéresser un artiste appartenant à une catégorie capable de ce genre d'œuvre. Si pour la protagoniste de *Truismes* la quête esthétique est avant tout un moyen d'éviter le rejet et le mépris, pour celle de *Clara et la pénombre*, tout cela est déjà acquis. Clara aspire à plus, veut être idolâtrée, mise sur un piédestal – au

sens propre du terme – et surtout devenir un chef-d'œuvre fait par le plus grand artiste du moment. Elle, qui est déjà belle, vise la perfection absolue, le sublime. Son désir de plaire se reflète non seulement à travers son travail, mais dans sa vie amoureuse : « Jorge était son public, son spectateur étonné. Elle avait besoin de le stupéfier en permanence » (C, p. 347). Elle ressent donc le besoin non seulement de plaire à son amant, ce qui peut se retrouver chez une grande majorité de femmes, mais de le renverser par sa beauté au point de lui couper le souffle, ce qui est moins courant. Jorge est son public privé, en opposition à son public habituel ; tous deux peuvent la critiquer. En somme, elle n'échappe jamais aux regards et prend toujours en considération la possibilité d'être jugée. Et c'est dans les jugements favorables qu'elle trouve une bonne partie de sa valeur.

Dans *Clara*, le miroir prend une place très importante. D'abord, il est utilisé abondamment comme l'outil de beauté qu'il est et dont le reflet permet l'auto-examen. Ensuite, il se retrouve comme élément faisant partie de certains tableaux, tel *Jeune fille à son miroir* incarné par Clara. Comme le rappelle Lipovetsky, la présence du miroir est fréquente en art où

[...] se multiplient les tableaux où l'on voit une femme se regarder dans un miroir. [...] la femme est d'abord celle qui admire l'image d'elle-même. Non seulement la femme se regarde mais elle est regardée par les hommes. [...] incarnant par excellence la beauté, la femme est montrée comme « à voir », spectacle contemplé narcissiquement par elle-même ou avidement par les hommes (Lipovetsky, p. 146-147).

Dans le roman, c'est exactement ce que nous retrouvons. La protagoniste regarde souvent son reflet pour admirer sa beauté : « La première chose qu'elle fit consista à s'observer dans les miroirs. [...] Elle se trouva bien faite » (C, p. 286). Et c'est aussi souvent une demande de l'artiste qui la peint, comme le montrent ces deux exemples :

« Regarde-toi dans le miroir, ordonnait le peintre. [...] Regarde-toi dans le miroir », répétait-il (C, p. 628).

Bassan plaça un miroir sur le sol de l'atelier et lui fit signe de se blottir nue contre le mercure et de s'observer. Plusieurs heures s'écoulèrent. [...] – Tu aimes te regarder ? lui demanda soudain le peintre. – Oui. – Pourquoi ? – Je crois que je suis séduisante (C, p. 29).

Elle aime contempler son image, et les hommes (peintres) veulent qu'elle se regarde, car ils sont aussi fascinés qu'elle par le spectacle. Lorsque Van Tysch, le grand artiste du roman qui veut faire un chef-d'œuvre de Clara, comprend que pour qu'elle soit encore plus belle, elle doit se regarder dans un miroir afin que dans ses yeux paraisse l'éblouissement, il décide d'installer dans le plancher, à l'insu des spectateurs, un miroir conçu pour elle seulement. Le reflet de sa propre beauté et la fierté qu'elle en retire se retrouvent dans ses yeux, ce qui la rend encore plus belle : « Ce sont les miroirs qui produisent *cela* dans vos yeux. [...] Vous vous regardez et vous vous embrasez » (C, p. 436, l'auteur souligne). Le miroir est donc l'élément crucial ajouté au tableau pour le sublimer. Le narcissisme de Clara devient un élément essentiel de l'œuvre d'art et rehausse autant sa beauté personnelle que la réputation de l'artiste.

Mais la beauté n'est pas que source de satisfaction. La contrainte esthétique engendrée par les médias, puis encouragée par le regard des autres, suscite chez la femme un sentiment d'obligation. Correspondre aux critères de beauté en vigueur devient alors primordial pour celle qui veut plaire ou simplement éviter le mépris. Chez certaines femmes, cette pression est si intégrée qu'elle dépasse la recherche de la simple beauté et tend vers une perfection absolue. Si la femme ressent les regards comme un jugement et une pression désagréable au départ, à partir de l'instant où elle tente de changer son apparence, ils peuvent devenir réconfortants, voire créer un sentiment de fierté lorsqu'il y a approbation. En effet, si le jugement des autres peut être très cruel parfois, il peut également être extrêmement flatteur. Par conséquent, la pression exercée par les regards peut créer une forme de dépendance face aux censeurs. Lorsqu'une femme se regarde dans un miroir, elle tente de voir ce que les autres verront et porte un premier jugement sur elle-même. Puis, une fois à

l'extérieur, elle sera préoccupée de ce que les autres penseront et espérera être approuvée. Cette recherche d'approbation crée un rapport d'aliénation. Dans le cas de celles qui, comme Clara, trouvent dans la perfection esthétique non seulement un gagne-pain, mais aussi leur principale raison de vivre, le regard des autres acquiert une importance démesurée.

Dans cette quête esthétique, nous verrons que la femme doit passer à travers différentes étapes de transformation. Dans un premier temps, elle doit échapper à son corps animal jugé laid, inapproprié et vulgaire. Dans un second temps, elle devra construire son corps pour produire la beauté idéale et se rapprocher de l'objet artificiel socialement valorisé.

2.3 Du corps animal au corps objet, un long travail de métamorphose

Maintenue dans la matérialité, la femme est sommée de se soumettre aux critères esthétiques en vigueur. La société occidentale actuelle encourage grandement la beauté parce qu'elle envoie un message de santé et d'efforts. La femme doit tendre vers une perfection corporelle qui implique un façonnement extrême qui l'éloignera de son état naturel. Complètement réfléchi et construit par l'être humain, le corps devient alors un objet artificiel. Cette beauté fabriquée est une lutte féroce contre la nature, menée à force de volonté, de contrôle et de discipline. Dans les deux romans de notre corpus, les personnages féminins livrent ce combat physiquement et mentalement, afin de correspondre aux normes patriarcales entourant le corps de la femme. Pour commencer, elles doivent effacer toutes traces d'animalité (poils, menstruations, odeurs corporelles, etc.), puis construire leur beauté en tendant vers le corps idéal, aseptisé et esthétiquement parfait, grâce, entre autres, à des exercices, une alimentation stricte, des cosmétiques et de la chirurgie plastique.

Le corps au naturel est ce que l'on comprend comme l'état de base corporel, c'est-à-dire le corps complètement laissé à lui-même, sans altération ni modification aucune.

Voulant se démarquer en tant qu'espèce pensante, l'être humain a toujours tenté de s'éloigner de son état naturel en transformant de manière volontaire son apparence. Les tatouages, scarifications et autres modifications physiques, pratiqués depuis les temps primitifs, participent de cette domestication du corps animal. Aujourd'hui plus que jamais, cette prise en charge par un travail acharné et l'utilisation de toutes sortes d'artifices (parures, maquillages, vêtements, coiffures, teintures, etc.), de transformations mineures (épilations, régimes, musculation, crèmes rajeunissantes ou raffermissantes, etc.) ou majeures (chirurgies esthétiques, tatouages, etc.) est non seulement valorisée, mais fortement encouragée pour être acceptée des autres. Dans cette société axée sur la performance, le manque de travail et de discipline corporelle sont synonymes de paresse et traduisent un manque de volonté. L'embonpoint fait partie de cette idée du « laissez-aller », ainsi que la présence de cellulite et la mollesse de la chair, tous trois montrés dans les médias comme pouvant se contrôler grâce à des crèmes spéciales, des massages, des exercices et une saine alimentation. Rajoutons à cela la notion d'hygiène, primordiale dans notre société aseptisée. Les poils et les odeurs corporelles sont perçus comme de la malpropreté et rappellent trop l'animalité. Outre le savon, l'utilisation des déodorants et des parfums est aussi encouragée, car la femme doit non seulement être propre et douce, mais sentir bon¹¹. Comme nous pouvons le constater, nul besoin d'avoir des traits faciaux disgracieux pour correspondre à la laideur ; il suffit de ne pas travailler son corps naturel. Pour tenter de se conformer à la beauté obligée, la femme doit donc passer par cette étape d'élimination de son animalité. À partir du moment où un travail de modification est entamé, le corps cesse d'être considéré comme naturel, puisqu'il s'estompe à travers son façonnement. Cependant, la société encourage grandement à dépasser ce stade et ainsi avancer dans le processus de transformation. Avant d'être adulé, le corps a besoin de beaucoup de modifications, superficielles ou majeures, éphémères ou permanentes. Plus ces changements sont poussés, plus la femme se rapproche de la

¹¹ Voir entre autres Lipovetsky (p. 158-189), Borel (p. 207-233) et Perrot (p. 8, 69 et 200-208).

beauté idéalisée, selon les critères actuels, c'est-à-dire du corps objet artificiel¹². Le combat pour la beauté demande beaucoup de travail et de discipline, à la fois physique et mentale, une grande volonté de changer et de se transformer. Ce n'est qu'en réunissant ces trois concepts — travail, discipline et volonté — que la femme peut espérer atteindre les objectifs esthétiques imposés par la société d'aujourd'hui¹³. Mais la plupart du temps, tous ces efforts sont vains puisque non réalistes. Ce que la publicité ne dit pas, c'est que seule une minorité de femmes y parvient, et ce n'est que pour peu de temps, puisque la jeunesse, pilier de cet idéal, est éphémère.

Dans les deux œuvres de notre corpus, nous retrouvons le corps animal ainsi que la volonté de surmonter la laideur. Les protagonistes veulent correspondre aux normes esthétiques patriarcales entourant le corps féminin et font tout pour y arriver. Elles n'ont pas d'autre choix que de travailler leur corps en fonction d'un idéal de beauté afin d'acquérir ou de conserver une valeur marchande. Cependant, ce qui différencie les deux romans, c'est le niveau où sont rendus les personnages féminins dans leur transformation esthétique. Dans celui de Darrieussecq, le combat se joue surtout à la première étape, c'est-à-dire à celle de l'évitement de l'animalité, alors que chez Somoza, ce niveau est dépassé depuis longtemps. Nous verrons comment chacune des deux femmes fait pour tenir la laideur à distance ou pour viser la perfection absolue.

Dans *Truismes*, nous retrouvons le corps naturel, ou animal, très fortement, puisque la protagoniste devient réellement une truie. Cette métamorphose semble coïncider avec ses débuts à la parfumerie comme prostituée. À travers ce métier de travailleuse du sexe, elle entre peu à peu dans la classe des femmes de mauvaise vie, considérées comme malsaines, et subit le châtement de la monstruosité. Si au début de sa métamorphose elle embellit aux yeux des hommes parce que ses hanches et ses seins

¹² Voir entre autres Borel (p.17-18, 29 et 60-61) et Guillaumin (p. 120-122).

¹³ Voir entre autres Foucault (p. 160-166 et 200) et Bordo (p. 91).

prennent de l'ampleur, très vite ses rondeurs dépassent les bornes et elle perd son statut de femme belle et désirable : « [...] je trouvais que je prenais un peu trop d'embonpoint, et que ce n'était plus si joli qu'avant [...] » (T, p. 25). Pour contrer cette prise de poids, elle change son alimentation en remplaçant les hamburgers par de la salade. À un autre moment du livre, elle réduit également ses portions et saute des repas, mais sans résultats notables. Puis elle passe aux exercices ciblés : « Je faisais des mouvements de gymnastique en cachette pour diminuer mes fessiers, je suivais même des cours d'aérobic, mais je n'arrivais pas à réduire la taille de mon derrière » (T, p. 37). Malgré tous ces efforts, sa silhouette est toujours enrobée, même qu'elle grossit davantage par moments.

Le personnage de *Truismes* se décrit vraiment comme un monstre de laideur. En se regardant dans le miroir, elle fait le constat suivant :

J'ai vu mon pauvre corps, comme il était abîmé. De ma *splendeur* ancienne tout ou presque avait disparu. La peau de mon dos était rouge, velue, et il y avait d'étranges taches grisâtres qui s'arrondissaient le long de l'échine. Mes cuisses si fermes et si bien galbées autrefois s'effondraient sous un amas de cellulite. [...] J'avais aussi de la cellulite sur le ventre, mais une drôle de cellulite, à la fois pendante et tendineuse (T, p. 55, l'auteure souligne).

Le portrait qu'elle fait d'elle-même est loin des standards de beauté actuels. En plus des poils, des rougeurs et des taches grises, elle est visiblement aux prises avec un fléau de capitons qui la complexe grandement. Elle suit alors les conseils de beauté proposés par les magazines et achète des produits cosmétiques censés réduire la peau d'orange et ainsi la rendre plus belle : « Je subtilisais les crèmes conseillées par les magazines et je les étalais soigneusement sur ma peau, mais rien n'y faisait. [...] et le *gel micro-cellulaire spécial épiderme sensible contre les capitons disgracieux* de chez Yerling ne semblait même pas vouloir pénétrer » (T, p. 46, l'auteure souligne). Sa peau trop épaisse empêche toute pénétration de crème, sans compter d'autres problèmes épidermiques : « J'avais toujours des éruptions cutanées impossibles à

dissimuler puisque je ne pouvais plus supporter ni la poudre ni les fonds de teint ; et bien entendu je ne me maquillais plus, plus de rimmel, plus de mascara, c'était tous ces produits qui me donnaient des allergies » (*T*, p. 48). Malgré une volonté de camoufler ses imperfections, ses allergies aux produits devant améliorer son apparence ne font que l'empirer. À travers ce personnage, Marie Darrieussecq symbolise la quête menée par toutes les femmes qui, malgré leur volonté de se plier aux standards esthétiques imposés par la société, n'y parviennent pas parce que cette beauté est inatteignable pour la grande majorité d'entre elles. Nous pouvons aussi voir ses allergies comme une sorte de rejet viscéral de l'artifice ; malgré elle, le corps de la protagoniste veut retrouver la nature. Le nom du gel, imprimé en italique dans l'avant-dernière citation, suggère aussi une intention satirique.

Lorsqu'elle est truie, le personnage de *Truismes* reflète tout ce qui n'est pas accepté et considéré comme beau chez la femme : embonpoint, cellulite, problèmes de peau et surabondance de poils. Elle en a pleinement conscience et se trouve laide : « Ça me tuait de voir comme j'étais moche maintenant [...] » (*T*, p. 133). À cette liste d'éléments à travailler viennent s'ajouter ses problèmes d'hygiène. Constatant que son odeur déplaît, ou se dégoûtant elle-même, elle ressent souvent le besoin de se laver. L'odeur de l'animalité lui fait honte et la répugne. Alors qu'elle fait un cauchemar dans lequel elle se voit truie et où les clients, Honoré et le directeur, veulent l'égorger puis la manger (ce qui rappelle d'ailleurs l'idée de la femme en tant qu'objet de consommation, littéralement), elle se réveille en grande détresse : « J'ai couru vomir à la salle de bain, mais l'odeur des rillettes m'a soulevé le cœur encore plus. [...] Après j'ai ressenti le besoin urgent de me laver. Je me suis frottée sur tout le corps, savonnée dans les moindres recoins, je voulais enlever tout ça. Il y avait une odeur très particulière attachée à ma peau. Les poils surtout me dégoûtaient » (*T*, p. 52). L'odeur imprégnée dans sa chair est celle de l'animalité, dans ce cas-ci celle de la viande porcine. Comme elle n'est pas cannibale, l'association faite avec la viande fait que sa propre odeur corporelle lui lève le cœur. Une autre raison pour se laver

souvent est d'enlever la saleté qui la recouvre à cause des activités qu'elle fait en étant truie, comme de se rouler dans la boue ou de coucher dehors sous les bancs de parc. Dans une scène du roman, elle va même se cacher dans les égouts parce qu'elle est prise en chasse par des gendarmes et leurs chiens. À ce moment du récit, elle est complètement animale et se sent plutôt bien à cet endroit : « Je ne sais pas combien de temps j'ai passé dans les égouts. On n'y était pas si mal. Il faisait chaud, il y avait une bonne boue bien couvrante » (T, p. 86). Les égouts et la *boue bien couvrante* (que l'on imagine faite d'excréments), symbolisent bien l'impureté, la saleté et l'indignité de la protagoniste à ce stade du récit. Elle ne peut descendre plus bas dans l'immonde et la crasse, ce qui rappelle l'association faite entre la femme et la terre, ainsi que la hiérarchie qui y est rattachée (mentionnée au chapitre un). Ici, il ne peut y avoir une image plus loin de l'élévation associée à l'esprit, la protagoniste étant en dessous de l'élément se situant au bas de l'échelle des valeurs. Les égouts rappellent aussi cette idée du monstre qui n'a nulle part d'autre où se cacher que ce lieu sombre, sale et humide, en dessous de la surface civilisée, dans la terre faite des déchets humains où personne ne veut descendre. Là uniquement, à ce moment, se trouvent pour elle la sécurité et la paix. Après être sortie, faute de nourriture, elle prend conscience qu'elle est très sale et le peu de sentiment de bienséance qui lui reste l'incite à faire un effort pour se laver : « Je n'avais pas perdu tout sens moral. Allez, je me suis dit, on va faire un effort. J'ai retrouvé dans le fond de ma tête cette vieille idée d'aller prendre une douche [...] » (T, p. 86). La situation d'impureté, réelle et symbolique, dans laquelle elle se trouve est bien loin de toute conception morale au sens religieux du terme. Elle rappelle à la fois le comportement animal de la protagoniste, qui se roule dans la crasse, et les péchés d'ordre sexuel qu'elle a commis, puisqu'elle est prostituée. Lorsqu'elle se rappelle la possibilité de nettoyer cette saleté, elle fait d'ailleurs référence à une *vieille idée* qui confirme sa bestialité tout comme cette conception de l'aspect malsain liée à la sexualité des femmes de mauvaise vie. En effet, le fait de qualifier cette idée de *vieille* montre que l'existence des douches dont elle est éloignée depuis longtemps est bien loin dans sa mémoire et donc que le fait de se

garder propre (concrètement et moralement) ne fait pas partie de ses habitudes du moment. Nous pourrions aussi y voir une prise de position de la part de l'auteure, qui, employant le mot *vieille*, la qualifierait ainsi de dépassée. Quoi qu'il en soit, la protagoniste va nettoyer son corps à de nombreuses reprises à sa sortie des égouts : « J'ai passé plusieurs jours dans cet hôtel, étendue sur mon lit entre deux douches. [...] J'étais toute propre. [...] Je m'efforçais de retrouver figure humaine, je dormais beaucoup, je me coiffais. Mes cheveux étaient presque tous tombés dans les égouts mais ils repoussaient maintenant » (*T*, p. 88). Dans un autre exemple, plus loin dans le récit, elle se lave au désinfectant pour vache dans une étable pour se défaire de son animalité : « [...] j'ai pris une douche sous les jets hygiéniques latéraux de la trayeuse dernier cri. [...] Je sentais un peu le désinfectant pour vache, mais [...] j'avais de nouveau figure humaine » (*T*, p. 142). Dans ces deux dernières citations, elle ressortira transformée de ces nettoyages, plus proche de la femme que de la truie. C'est dire qu'un manque d'hygiène symbolise l'animalité perçue comme malsaine et impure et que pour se rapprocher de l'humanité, il faut s'en débarrasser.

Dans le domaine de l'hygiène, après la propreté et *le sentir bon*, vient la question de la pilosité. Ce dernier point est une des conséquences de la métamorphose de la protagoniste, comme vu un peu plus haut : « Le pire, c'était les poils. Ils me venaient sur les jambes, et même sur le dos, de longs poils fins, translucides et solides, qui résistaient à toutes les crèmes épilatoires. J'étais obligée d'utiliser en cachette le rasoir d'Honoré, mais à la fin de la journée je devenais râpeuse sur tout le corps. Les clients n'appréciaient pas beaucoup » (*T*, p. 49). Les poils font partie du corps naturel et chaque femme doit les faire disparaître pour correspondre aux critères de beauté et ne pas être associée à l'animal. Comme le dit Beauvoir, dès la puberté, « [...] cette végétation neuve sous ses aisselles, au bas de son ventre, la métamorphose en bête [...] » (Beauvoir, t. 2, p. 64). En Occident, on considère généralement comme n'étant pas adéquate une femme qui a des poils aux jambes et aux aisselles. Pour ce qui est du reste du corps, ils doivent également se faire discrets. Les problèmes de poils du

personnage de *Truismes* symbolisent bien ce corps naturel que la femme tente de maîtriser pour correspondre aux standards et plaire aux hommes. D'ailleurs, dans l'exemple cité, les clients disent ne pas apprécier sa peau *râpeuse*.

La métamorphose animale de la narratrice suscite beaucoup de dégoût chez les autres ; elle a donc de la difficulté à être désirable. Lorsque Honoré ne veut plus faire l'amour avec elle, elle se demande si sa laideur n'est pas en cause : « Très rapidement il n'a plus rien voulu savoir de moi ; il disait que je le dégoûtais. [...] Peut-être que c'était mes bourrelets et mon teint de plus en plus rose et comme tacheté de gris qui le dégoûtaient » (*T*, p. 40). Sa laideur repousse effectivement l'autre sexe, comme le montre cet autre exemple :

Il m'a regardée et il a dit : « *Non, pas terrible.* » Ça m'a fait mal. Ensuite il a raccroché et il s'est tourné vers ses hommes et il a dit cette autre phrase : « *Les patrons ne nous laissent que les boudins* », il a dit. Ça m'a fait encore plus mal. Mais les hommes m'ont regardée comme si ça leur avait fait mal à eux. J'ai eu très peur. Finalement, ils ne m'ont pas tuée. Ils se sont juste un peu amusés avec leurs chiens. Et puis ils ont eu l'air comme qui dirait écoeurés et ils nous ont arrêtés juste au meilleur moment (*T*, p. 65, l'auteure souligne).

Non seulement ces hommes ne la désirent pas, mais ils ne la respectent pas non plus comme femme et ne la voient bonne qu'à amuser leurs chiens (on comprend ici qu'il est question de jeux sexuels, puisqu'elle dit qu'ils les ont *arrêtés juste au meilleur moment*). Loin d'éveiller leur libido, elle n'inspire à ces hommes qu'un désir d'humiliation. C'est que son allure bestiale est plus proche du monstre et de l'abjection. Comme le dit Héritier : « [...] parfois naît un être qui finit par n'avoir plus apparence humaine mais seulement animale : c'est ce qu'on appelle les monstres » (Héritier, p. 195). Cet aspect sauvage du personnage attire également à la parfumerie un certain type de clients, ceux qui ont des envies sexuelles bestiales : « Ils s'intéressaient de plus en plus à mon derrière, c'était le seul problème. Je veux dire, et j'invite toutes les âmes sensibles à sauter cette page par respect pour elles-mêmes, je veux dire que mes clients avaient de drôles d'envies, des idées tout à fait

contre nature si vous voyez ce que je veux dire » (T, p. 36). Leurs désirs sexuels lui paraissent d'ailleurs si choquants et pervers qu'elle sent le besoin de mettre en garde certains lecteurs plus sensibles. Elle va même jusqu'à dire que ceux qui se respectent ne devraient pas lire les passages où elle parle de ses rapports sexuels ; elle laisse donc sous-entendre que sa vie sexuelle n'est pas digne de respect. Elle accepte néanmoins les lubies de ces clients et parvient même à les apprécier lorsqu'elle est en période de grande excitation sexuelle. Ses cycles hormonaux changent avec sa métamorphose animale, ce qui fait qu'elle a des périodes de chaleur à tous les quatre mois et dans ces moments-là, elle devient « cochonne », au sens où on l'emploie pour désigner une femme qui éprouve du plaisir dans la sexualité, qui peut être sauvage et sans tabous. Cependant, cette nouvelle nature ne plaît pas à tout le monde. Seuls certains clients, les nouveaux, apprécient cette façon d'être. Les autres, c'est-à-dire la grande majorité, ainsi que le directeur de la parfumerie et Honoré, sont dégoûtés par ce côté dévergondé. Son patron lui fait d'ailleurs remarquer : « Il me trouvait trop délurée maintenant, j'avais pris un mauvais genre, les *chattes en chaleur* ce n'était pas pour la maison. Des clients s'étaient plaints. [...] Il disait que j'étais devenue, excusez-moi, une *vraie chienne*, ce sont ses propres termes » (T, p. 39-40, l'auteure souligne). Qualifiée de *chatte en chaleur*, de *chienne*, sans oublier qu'elle est truie, ou « cochonne », la protagoniste correspond à l'imagerie animalière souvent employée pour désigner une femme qui aime le sexe, qui peut être « sale » ou obscène, et dont la sexualité active rappelle souvent celle des prostituées de la rue. Selon Dottin-Orsini, « [...] un bestiaire injurieux regroupe *chienne*, *guenon*, *truie*, *vache*. On a vu qu'*ordure*, *charogne* ou *saleté* se font invectives ou thèmes littéraires : ces animaux de même sont à la fois sujets d'observations scientifiques, figures de style et insultes » (l'auteure souligne, Dottin-Orsini, p. 193). Dans le cas qui nous intéresse, le directeur emploie ces termes afin de faire prendre conscience à la protagoniste que ses nouveaux comportements lui déplaisent et qu'ils ne correspondent pas au genre de la parfumerie. Cet endroit, bien qu'il offre des services sexuels aux clients, doit préserver une certaine classe, selon lui. La maison ne doit donc pas tomber dans la

vulgarité, ce qu'il considère être le nouveau style de son employée transformée en truie. Dans *Les châteaux d'Eros*, Dardigna cite Georges Bataille, selon qui il n'est pas rare d'associer la basse prostituée à l'animalité : « [...] la basse prostituée se ravale au rang des animaux : elle suscite généralement un dégoût semblable à celui que la plupart des civilisations affichent vis-à-vis des truies » (Dardigna, p. 78). Le cochon est un animal de basse-cour souvent méprisé pour la saleté qui lui est associée, tout comme la basse prostituée (perçue comme davantage vulgaire et souillée que la prostituée de luxe, parce qu'elle travaille souvent dans la rue ou dans des endroits délabrés et malpropres. Sans compter qu'elle « coûte » moins cher donc on imagine que beaucoup plus de clients l'ont « utilisée », clients d'ailleurs perçus plus sales, selon l'imaginaire collectif, parce qu'associés à une classe économique moins élevée). Dottin-Orsini nous rappelle que « [...] la *cochonnerie* va de pair avec la présence féminine : le porc est l'animal de la fange et du fumier, de l'infâme et de l'impur, le symbole de la basse sensualité ; il accompagne donc la femme, sans d'ailleurs qu'elle soit toujours donnée comme la seule responsable de cet état de choses » (Dottin-Orsini, p. 190, l'auteure souligne). Il n'est donc pas innocent que la transformation animale du personnage féminin de *Truismes* se soit arrêtée sur la truie. Cet animal, en plus de symboliser la saleté, est aussi associé à ce qui est laid, obèse, obscène et grossier. On dit *cochon* pour désigner à la fois une femme malpropre, qui sent mauvais, qui n'a pas de bonnes manières, qui mange beaucoup et qui aime le sexe.

Malgré tous les efforts que la protagoniste fait pour se défaire de son animalité et répondre aux demandes de son patron, la protagoniste demeure truie et continue d'attirer des clients « bas de gamme » : « Mais avec la meilleure volonté du monde je n'ai pas pu redevenir celle que j'étais. La boutique a encore perdu en standing. J'étais presque passée dans la dernière catégorie. Je recevais des clients vraiment pouilleux, et sans aucune éducation. Ça sentait le fauve dans la parfumerie » (*T*, p. 49-50). Son nouveau genre attire des clients d'une classe moins élevée, qui sont déjà un peu

bestiaux eux-mêmes (une bestialité qui, chez l'homme, semble nettement plus admise). Parfois, c'est sa nature sauvage à elle qui incite les hommes à laisser sortir leur côté animal : « [...] le lit de massage devenait, sous leurs nouvelles envies, une sorte de meule de foin dans un champ, certains commençaient à braire, d'autres à renifler comme des porcs, et de fil en aiguille ils se mettaient tous, plus ou moins, à quatre pattes » (*T*, p. 27). Chose certaine, que ce soit sous son contact ou parce qu'elle attire ce genre de clientèle, son côté truie fait de la parfumerie une vraie basse-cour. Son influence sur la gent masculine n'est pas sans rappeler un élément que l'on a souvent reproché aux femmes par le passé : celui d'être des tentatrices qui portent au vice. Cette idée stéréotypée est ici poussée à l'extrême.

La notion de pureté, qui fait partie des critères esthétiques, est très présente dans le roman. Elle est fortement véhiculée comme valeur par de nombreux personnages, alors que la protagoniste a toute la misère du monde à rester saine. Dans la scène de l'église, mentionnée plus haut, elle demande au curé s'il peut la recevoir en confession, ce qu'il fait, tout en la traitant comme un corps qui a péché. Nous savons que la religion catholique a longtemps blâmé la femme pour son association avec les plaisirs charnels et le diable. Selon Beauvoir, « On dit parfois "le sexe" pour désigner la femme ; c'est elle qui est la chair, ses délices et ses dangers » (Beauvoir, t. 1, p. 242). Effectivement, la femme est considérée comme un être sexuel qui attire les hommes dans son piège de luxure. Selon cette religion toujours, « [...] l'amour physique restera la forme principale du péché. Dans ces conditions, le corps apparaît principalement comme le signe visible de la chute originelle. Le corps de la femme, en particulier, est tenu en suspicion puisque c'est par elle qu'est venu le péché et que c'est en lui que résident les attraits qui nous attachent au monde » (Adam, vol. 1, p. 10). Dans *Truismes*, la protagoniste est perçue par le curé comme une dévergondée. Étant prostituée, elle se sent elle-même déplacée dans ce lieu de pureté que représente l'église. Le curé voit chez elle tout le contraire d'une fille saine, à cause de sa sexualité débridée et des maladies potentielles. Lorsqu'il la reçoit en confession, il lui

demande si elle est malade : « J'ai dit que je n'étais pas malade mais que je me sentais bizarre. Le curé m'a dit de prier et de me repentir. [...] Il m'a dit qu'il y avait beaucoup de maladies qui traînaient et qu'elles punissaient seulement ceux qui avaient péché ; et que ça se voyait sur mon visage que j'étais malade » (*T*, p. 75-76). Autrement dit, il voit en elle une pécheresse. Cette scène se termine par une expulsion, où le curé, dégoûté par son odeur (il presse un mouchoir contre son nez) et choqué par son allure et ses comportements animaux, demande à la protagoniste de sortir de l'église.

Comme nous avons pu le constater, le combat esthétique de la protagoniste de *Truismes* se joue surtout à l'étape de l'animalité à domestiquer. Bien qu'elle soit très loin de la beauté artificielle de Clara, elle tente de plaire, mais ses efforts sont la plupart du temps vains : « J'ai passé toute l'après-midi dans une chambre d'hôtel pour essayer de me faire belle mais ça se dégradait à nouveau » (*T*, p.101). Son objectif tout au long du livre est surtout de s'éloigner de la laideur en camouflant ses imperfections et en tentant de perdre du poids. Elle songe malgré tout, à un certain moment, à la chirurgie esthétique : « Si cela continuait, il allait falloir que j'aille en clinique me faire opérer [...]. Les magazines féminins fournissaient des adresses de chirurgiens esthétiques [...] » (*T*, p. 47). Mais elle y renonce par manque d'argent. La beauté plastique n'est pas pour elle, l'objectif est irréalisable et coûte beaucoup trop cher. La narratrice devra se limiter aux méthodes à sa portée. Bien qu'elle ait déjà été jolie, elle doit maintenant se contenter de domestiquer son côté animal, qui ne cesse de refaire surface. Ce qui est démontré de manière extrême, dans le roman de Darrieussecq, c'est que rien n'est jamais acquis dans le domaine des apparences. Il est illusoire de croire que la nature animale de l'être humain peut définitivement disparaître. La beauté est toujours à travailler, c'est un combat quotidien que la femme doit mener à la fois pour devenir belle et le demeurer. L'artificialité doit être entretenue pour maintenir l'animalité à distance.

Au moment où débute *Clara et la pénombre*, la protagoniste exerce depuis un certain temps le métier de toile humaine, ce qui implique un corps déjà modifié, car seules les femmes qui ont une apparence adéquate (minceur, jeunesse, absence de poils, peau ferme et douce, beauté des traits, etc.) peuvent être engagées. C'est ce que montre l'exemple qui suit, où certains critères esthétiques sont mentionnés à travers la description d'une toile : « Brenda avait manifestement toutes les apparences d'un jeune tableau professionnel : physique athlétique, peau lisse, beauté voyante » (C, p. 311). Clara contrôle donc déjà très bien son corps naturel ; depuis longtemps, elle est lancée dans le processus de transformation. Même si le lecteur n'est pas témoin de la progression, il est informé des modifications qui ont eu lieu et de la routine de beauté de la protagoniste pour maintenir son état esthétique. Parmi ses soins quotidiens, il y a la prise de pilules de toutes sortes qui contrôlent ses sécrétions et fluides corporels (urines, selles, larmes, salive et menstruation), diminuent sa faim et aident à la fermeté des muscles et de la peau. Elle surveille également son alimentation, fait des exercices particuliers et utilise une multitude de soins et de produits de beauté pour préserver l'apparence de son corps, comme le montre cet exemple :

Elle se rendait chaque mois chez l'esthéticienne. Elle avait une alimentation diététique et surveillait sa silhouette avec des balances électroniques. Elle utilisait trois sortes de crèmes par jour pour conserver la peau douce et ferme propre aux toiles. Elle avait éliminé deux petites verrues de son torse et fait disparaître une cicatrice au genou gauche. Ses règles avaient disparu comme par enchantement grâce à un traitement précis et elle contrôlait avec des médicaments ses nécessités physiologiques. Elle avait procédé à une épilation entière et définitive sur tout le corps, y compris les sourcils ; elle ne conservait que ses cheveux (C, p. 25-26).

Dans cette citation, nous pouvons constater que Clara a éliminé ses poils corporels, ce qui participe à enrayer son animalité. Le traitement permet de rendre sa peau plus lisse et donc plus propice à recevoir la peinture. Cependant, elle a gardé ses cheveux, qui sont bien sûr un élément de sa féminité (seuls les poils du corps rappellent l'animalité et sont à abolir selon les critères esthétiques entourant le féminin ; la

chevelure n'en fait pas partie). Ensuite, l'exemple nous montre qu'elle fréquente régulièrement une esthéticienne, et qu'elle a déjà eu recours à des chirurgies mineures pour éliminer des imperfections. Enfin, elle utilise plusieurs crèmes. Les produits de beauté font grandement partie de sa vie : « [une] tonne de produits cosmétiques et hygiéniques, dont elle recevait des caisses entières presque chaque jour. Elles contenaient revitalisants, exfoliants, hydratants, adoucissants, brunsseurs, vernis, tenseurs et polisseurs. Il y avait aussi les hypodermiques, hyperthermiques, protecteurs, flexibilisateurs et anesthésiants » (C, p. 505). Toutes ces énumérations sont pour le moins étonnantes et laissent croire à une possible critique de l'auteur face à cet univers de beauté artificielle. En effet, l'accumulation de produits et de moyens pour y parvenir suggère l'absurdité de la tâche, sans compter qu'elle est à recommencer à tous les jours, tel Sisyphe qui pousse sa pierre. De plus, cela met l'accent sur l'aspect irréaliste de cet esthétisme, car la grande majorité des femmes ne pourront jamais avoir accès à tous ces soins pharmaceutiques et cosmétiques. Pour en revenir à Clara, l'utilisation de ces produits participe à une prise en charge du corps naturel, tout comme le contrôle de la silhouette par l'alimentation et les exercices. Dans le roman, les exemples sont nombreux qui montrent à quel point elle surveille ce qu'elle mange afin de garder le physique adéquat : elle « [...] surveillait son poids avec des appareils électroniques portatifs, la nouvelle mode, dînait de jus de fruits hypervitaminés, semblait ne jamais avoir faim » (C, p. 165). Dans son métier, la moindre once de graisse est considérée comme monstrueuse, et puisqu'elle cherche à se rapprocher de la beauté parfaite, elle doit se surveiller sans cesse. Les standards pour les toiles de Somoza rappellent ceux des mannequins de mode : ce sont dans les deux cas des supports et les artistes et designers les veulent le plus effacés possible afin de laisser la place à l'œuvre.

Au critère de minceur s'ajoute celui de la jeunesse, qui est très présent dans le livre et rappelle également l'univers de la mode. En effet, le corps des toiles doit ressembler à celui d'une adolescente, c'est-à-dire être juvénile, lisse et ferme. Un exemple flagrant

dans le roman survient lorsque Anneck, une toile de 14 ans, dit avoir peur de vieillir : « Elle était *Défloration*, l'une des toiles maîtresses de Bruno Van Tysch, depuis deux ans, et elle ignorait combien de temps il lui restait avant que le peintre ne décide de la remplacer. Un mois ? Quatre ? Douze ? Vingt ? Tout dépendait de la rapidité avec laquelle mûrirait son corps » (C, p. 17, l'auteur souligne). Bien sûr, dans ce cas-ci, Anneck a été peinte pour un tableau précis, et tout vieillissement sera censuré puisqu'il y aura discordance avec le sujet de l'œuvre. Néanmoins, cette situation symbolise le côté éphémère du corps et de sa beauté. Vieillir pour une toile représente le risque de ne plus être choisie par un artiste, de ne plus travailler : « [...] beaucoup d'adolescentes, et même des enfants. Mais combien d'hommes ou de femmes mûrs vois-tu dans les œuvres d'art HD ? » (C, p. 165). Les artistes, avant même de créer un tableau, donc de déterminer ce qu'il représentera, choisissent délibérément de travailler avec des corps jeunes, pour la simple et bonne raison que c'est ce que les acheteurs veulent : « On t'achète plus vite et on paie plus cher quand tu es une toile jeune » (C, p. 207). Le succès et la valeur reviennent donc à la jeunesse.

Grâce à tout le travail qu'elle fait sur son corps, Clara parvient à correspondre aux standards de beauté. Son compagnon le constate, admiratif : « Jorge, bouche bée, n'avait jamais vu nudité aussi parfaite. [...] C'était l'ensemble le plus harmonieux qu'il eût jamais vu » (C, p. 158-159). Bien sûr, chaque femme ne naît pas avec les mêmes attributs, et Clara est venue au monde avec certaines propriétés esthétiques reconnues à travers l'histoire de la beauté tels que des traits du visage adéquats et un corps proportionné. Cependant, une femme ne naît jamais en correspondant parfaitement aux critères de beauté plastique. Afin d'atteindre le niveau de perfection souhaité, elle devra poursuivre le travail, qui sera long et exigeant. Comme le dit Anneck : « Il lui en avait coûté six ans d'efforts pour devenir un chef-d'œuvre » (C, p. 17). Lorsque Bruno Van Tysch engage Clara, elle doit être prête à livrer son corps et son être tout entiers à la métamorphose. En partant du point où elle se trouve dans son processus esthétique, l'artiste et ses assistants vont la transformer en objet

artificiel. Pour ce faire, ils tenteront de rendre le corps de Clara proche de la page blanche, c'est-à-dire immaculé, sans défaut, sans tache, sans trace du temps. Comme le dit Corinne Chaponnière, « [...] c'est bien en tant que surface d'inscription potentielle que le corps féminin doit être exempt de traces. L'exigence du corps lisse n'est que le rêve de la page blanche, cette nostalgie ancrée au plus profond de l'homme que Michel Serres identifie au rêve de la genèse du monde comme potentialité encore absolue [...] » (Chaponnière, p. 195). Avec le métier qu'elle fait, Clara représente bien cette surface d'inscription potentielle de la page (toile) blanche tant désirée du corps féminin (nous verrons au chapitre suivant ce que cache ce critère esthétique). La peau de Clara doit donc se faire vierge pour recevoir le travail de l'artiste ; comme un mur, le corps passe par une étape importante avant d'être peint, celle de l'apprêt :

Cela dura toute la journée. Une coupe de cheveux, une douche d'acides, des apprêts de crème répartis sur son corps au moyen d'immenses brosses mobiles comme dans un lavage automatique de voiture, effacement des cicatrices (y compris la signature d'Alex Bassan), estompage d'empreintes, façonnage et moulage des muscles et articulations avec des flexibilisateurs et des crèmes ; teinture de la peau, des cheveux, de yeux, des orifices et des cavités avec cette couche de blanc de base et une fine couche de peinture jaune. [...] On l'habilla d'un ensemble blanc [...] (C, p. 174).

Cette étape en dit long sur la transformation subie par Clara. On remarque d'abord la quantité de façons employées pour la polir et effacer ses défauts afin de la rendre plus proche de la perfection de la page blanche. La signature d'Alex Bassan, l'artiste qui a travaillé précédemment avec le corps de Clara, est effacée ; la peau de Clara redevient une surface libre d'appropriation. Le nouvel artiste peut donc se rendre maître de ce corps immaculé et la création peut se faire comme si la surface n'avait jamais été utilisée. Soulignons que l'emploi du jaune n'est pas innocent, puisque « [...] le jaune d'or est la couleur de *la peau neuve* de la terre [...]. Il est donc associé au mystère du Renouveau » (Chevalier et Gheerbrant, p. 535, les auteurs soulignent). Cette couleur appliquée à la peau de Clara fait d'elle symboliquement une nouvelle femme

(rappelons que la terre est associée au féminin). De plus, « Le jaune est la couleur de l'éternité [...] » (Chevalier et Gheerbrant, p. 535) et représente le divin dans plusieurs cultures à cause de son association au soleil et à l'or. Comme Clara est destinée à devenir un chef-d'œuvre (ce qui comprend l'immortalité, le prestige et la valeur), cette couleur est tout indiquée pour sa peau. Par dessus cette peau jaune, Clara est habillée de vêtements blancs, ce qui symbolise aussi la pureté et le renouveau. Ensuite, un autre élément intéressant de l'extrait est la comparaison faite entre Clara et une voiture que l'on lave. D'abord, cela montre bien qu'on la considère de plus en plus comme une chose. Ensuite, cet objet n'est pas anodin, puisque la belle femme a souvent été associée à la voiture, comme si ces deux « objets » venaient combler deux fantasmes masculins. En publicité automobile, on retrouve beaucoup de femmes pour aider à vendre le produit, tout comme dans les salons de l'auto, sans compter les nombreux calendriers sexy et autres pornographies soft associant les femmes aux voitures. Mais nous pouvons aussi voir, dans cette association entre Clara et la voiture, celle faite entre elle et une machine que l'on assemble ou prépare sur une chaîne de montage. D'autant plus qu'elle est teinte dans ses moindres recoins, même intimes, et étiquetée comme un objet, avec le logo de la compagnie qui l'emploie et un code-barre (nous reviendrons à ces questions au chapitre suivant lorsque nous aborderons la perte d'identité). Parmi les conséquences de l'apprêt, qui participe de sa déshumanisation, certains aspects naturels de Clara ne peuvent plus se manifester, comme les larmes : « J'ai envie de pleurer, mais [...] on m'a assuré que je manque de larmes et de sueur. Et il me reste à peine quelques sécrétions de salive. Cela vient de l'apprêt » (C, p. 175). Il en va également des rougeurs au visage : « Elle sembla rougir, mais l'apprêt empêcha la couleur de ses joues de s'altérer » (C, p. 179). Les expressions corporelles, humaines, de Clara ne passent plus. Suite à cette étape préparatoire de sa métamorphose, commence le travail de création de l'artiste, qui doit mener Clara vers le chef-d'œuvre.

Être une œuvre d'art demande beaucoup de travail, comme déjà mentionné plus haut, car le corps naturel est imparfait : « [...] un ver est destiné à devenir papillon par nature. Mais nous, les personnes, nous ne sommes pas des œuvres d'art par nature. Nous devons feindre » (C, p. 344). Pour devenir belle, la femme ne peut pas espérer que la métamorphose se fera d'elle-même ; elle doit y mettre du sien, voire fausser la nature. Comme le dit France Borel :

Il apparaît que le corps, à travers les modifications opérées, se constitue en tant qu'œuvre d'art. [...] Les actions sur le corps, à l'égal de l'illusion artistique, attaquent le vivant, l'estropient, le morcellent pour le reconstituer d'une façon plus appropriée aux désirs. Le règne du réel est nié, violé, outrepassé ; la nature, ennemie à combattre, matière première à dépasser (Borel, p. 227).

Le corps naturel n'est pas considéré comme artistique ; pour qu'il le devienne, on doit le façonner, le modeler en vue de la finalité désirée. Pour plusieurs, comme Oscar Wilde, seul l'artifice peut produire de la beauté : « Il n'est point de Beauté qui ne soit œuvre artificielle ; seul l'artifice est beau » (Eco, *Histoire de la beauté*, p. 340). Selon lui toujours, la nature a généralement tort et l'art doit servir à l'améliorer. Dans le monde de beauté fabriquée imaginé par Somoza, les corps construits deviennent des œuvres faites pour être admirées : « [...] il y a un décor, un rituel et des personnes élevées, situées sur des podiums, qui sont contemplées par des gens médusés et fascinés. Rien ne peut être fait naturellement ; il faut un certain artifice, un certain degré d'art » (C, p. 548, l'auteur souligne). Les corps vivants, naturels, deviennent œuvres d'art et se figent. À force d'être « [m]anipulé, le corps devient statue [...] » (Borel, p. 229). Étant considérée comme dégoûtante, la nature ne peut inspirer de l'admiration. Le corps doit être modelé et placé sur un socle afin d'être admiré. Cet univers extrême pensé par Somoza exprime en poussant plus loin, mais sans la fausser, la vision actuelle de la beauté. Comme le dit l'un des hommes qui apprêtent Clara : « Nous aimerions bien être de purs objets d'art comme une pièce de toile ou un morceau d'albâtre, philosophait Gargallo. Mais nous sommes la vie. Et la vie n'est pas de l'art : la vie est dégoûtante. Ma tâche consiste à empêcher que la vie se

comporte comme de la vie » (C, p. 170). Dans cet exemple, nous constatons que la nature en l'être humain, la vie, doit être contrôlée parce qu'elle empêche l'art, et la beauté qui lui est associée, de se manifester. Malgré les nécessaires efforts préliminaires consentis par Clara, seul un artiste peut faire d'elle une beauté synthétique, factice, un *objet* d'art.

Le passage du roman qui porte sur la forêt de plastique représente bien le contraste entre la nature et l'artificiel. Dans cette scène, Gerardo, un assistant de Van Tysch qui participe à l'esquisse de Clara et sa métamorphose, invite la protagoniste à se promener dans cette forêt. Située sur le site de transformation des œuvres et appartenant à la fondation Van Tysch, cette forêt est complètement artificielle : « Nous appelons cette zone le *Plastic Bos*, “la forêt en plastique”, expliqua Gerardo. Les arbres, les fleurs et le gazon sont factices » (C, p. 345). Le parallèle entre le corps de la femme et la forêt synthétique, réfléchi et construite par l'homme, est intéressant. Nous savons déjà que la femme, tel que vu au chapitre un, est associée à la nature, puis qu'elle doit tendre à se métamorphoser en créature synthétique afin de correspondre aux critères esthétiques. Cette forêt représente donc très bien le corps féminin et sa finalité. D'ailleurs, le parfum qui règne dans la forêt « [...] rappel[le] à Clara l'odeur des poupées neuves » (C, p. 345). Cette idée de femmes plastiques, nous la retrouvons dans un autre exemple du roman lorsque Clara est décrite ainsi : « [...] quelqu'un lui a dessiné des sourcils, des cils et des lèvres avec un pinceau et ses cheveux sont d'une couleur vermillon brillant et sentent l'huile. La peau [...] qui recouvre visage, cou, mains et jambes, révèle un poli artificiel, comme si elle était plastifiée » (C, p. 416). Dans cet exemple, la description globale rappelle grandement celle à la fois d'une toile et d'une poupée. Clara, qui aspire à cet état d'artificialité, trouve la forêt synthétique magnifique. Elle se montre sensible au projet de son créateur, Van Tysch, qui veut faire une forêt dont la beauté dépasse celle de la nature : « [...] vingt arbres factices qui se distinguaient des véritables surtout parce qu'ils étaient plus jolis [...] » (C, p. 418). Il réalise avec sa forêt de plastique la même

chose qu'il fait avec ses toiles : des objets plus grands et plus beaux que nature parce que sans imperfection, complètement synthétiques. Selon Nancy Huston, « C'est *parce qu'il ne supporte pas les vrais corps féminins qu'il [l'artiste] entreprend de corriger, d'améliorer la nature* » (l'auteur souligne, Huston, p. 30). L'artiste qui utilise le corps de la femme pour créer une œuvre joue avec la chair vivante comme de la pâte à modeler ou de la glaise qu'il fait durcir pour en faire une statue, telle une femme de terre cuite. Clara affirme que la peinture change sa nature : « En fait, je suis douce. Je m'endurcis quand on me peint » (C, p. 38). Dans cette citation, la douceur représente sa nature humaine et féminine, à la fois physique et émotive, qui s'endurcit avec la transformation artistique. Nous pouvons en retenir qu'à travers tout le travail que cela demande pour devenir toile, elle perd son humanité et évolue en objet. En effet, elle s'endurcit émotionnellement (oubliant ses émotions et pensées pour se donner complètement à l'artiste) et physiquement (l'apprêt et la peinture durcissent la peau et les muscles sont tendus par l'effort). L'artiste n'a pas que le pouvoir d'embellir la nature, il a également celui de la création. C'est l'homme qui joue à Dieu grâce à sa manipulation des corps féminins. Qu'il s'agisse d'une vraie œuvre d'art, comme dans le roman, ou non, la femme est toujours modelée par les hommes : « [...] ils ne font rien qu'imaginer, pétrir, modeler, façonner l'objet de leur passion, comme ils sculpteraient un marbre ou écriraient un livre. La femme, elle, n'est pas aimée : seule la créature née de l'esprit de l'homme a droit à l'amour de l'artiste pour son œuvre » (Chaponnière, p. 171). C'est l'homme qui est derrière le façonnement du corps féminin, car les critères esthétiques sont patriarcaux : « La femme est l'œuvre d'art de l'homme [...] » (Huston, p. 30). C'est le mythe de Pygmalion qui se répète. L'artiste masculin crée une femme correspondant à ses critères ; elle est entre ces mains simple matière modelable.

Le maquillage peut être un outil pour cacher les imperfections naturelles ou pour magnifier le visage, le regard, etc. Dans le roman de Darrieussecq, il sert surtout de camouflage (cacher les ravages de la métamorphose animale), mais dans celui de

Somoza, il est davantage utilisé pour l'embellissement. Plus que du maquillage, c'est de la peinture qui est utilisée dans *Clara et la pénombre*, couvrant en entier la surface corporelle, ce qui transforme encore davantage l'apparence. Le résultat est pour le moins théâtral. Il en est de même pour la parure. Dans le roman de Somoza, les deux rendent la femme irréelle, tel un personnage de tableau mis en scène. France Borel nous rappelle d'ailleurs que « [l]'art et la parure travestissent le réel, le transfigurent à force de sublimation. Aussitôt qu'il se prête au regard, le réel se prête à l'art. L'artiste gomme ce qui le gêne, gonfle ce qui le séduit. [...] L'art et le corps se jouent de la nature ; ils rendent visible, chacun à leur façon, un antinaturalisme forcené. [...] L'artifice soumet le corps, réel et représenté, [...] » (Borel, p. 228). La peinture et la parure mettent un terme final au corps naturel et complètent la transformation vers l'objet artificiel.

Comme nous avons pu le constater, le combat contre le corps naturel pour la beauté artificielle ne connaît pas de repos, car la nature menace toujours de refaire surface. Le corps animal n'est que domestiqué, il n'est jamais anéanti. La vigilance et le contrôle doivent être constants. Aucun relâchement n'est possible ; il faut une grande discipline, beaucoup de travail et de volonté non seulement pour parvenir à la beauté, afin d'atteindre la perfection exigée par la société actuelle, mais pour y rester. Dans *Truismes*, ce combat se révèle perdant, puisque la protagoniste ne parvient pas à repousser l'animalité qui ne cesse de refaire surface. Cela contraste avec Clara, du roman de Somoza, où celle-ci réussit très bien à maintenir la nature à distance. Dans les deux œuvres du corpus, les personnages féminins se donnent entièrement à leur transformation afin de plaire aux autres en général et aux hommes en particulier. Cependant, dans *Truismes*, le personnage ne répond pas à une volonté personnelle, mais recherche plus l'acceptation d'autrui, alors que dans *Clara et la pénombre*, les efforts menés sont déterminés par le désir de beauté et de prestige du personnage. Néanmoins, dans les deux cas, les personnages féminins sont à la merci des hommes qui se retrouvent dans les rôles de censeurs. Elles savent qu'elles risquent de la

violence, du mépris ou du rejet (comme de ne pas être choisie par l'artiste, dans le roman de Somoza) de leur part si elles ne correspondent pas aux attentes esthétiques. Elles vont jusqu'à abandonner leur identité, leurs droits et leur liberté pour séduire ces hommes et deviennent ainsi des corps-marchandises que l'on violente, abuse et humilie. C'est cette aliénation qui nous retiendra maintenant.

CHAPITRE 3

BEAUTÉ, ALIÉNATION ET RÉSISTANCE

[...] ce sont surtout les femmes qui [...] sont l'objet du plus grand mépris. « Songez que ce n'est point comme des créatures humaines que nous vous regardons, disent les libertins, mais uniquement comme des animaux que l'on nourrit pour le service qu'on en espère et qu'on écrase de coups quand ils se refusent à ce service »
(Marzano, p. 103).

Le chapitre qui précède nous a montré que les femmes des deux romans du corpus étaient bel et bien associées à leur corps, voire réduites à ce corps, et engagées dans un combat pour la beauté, conscientes que celle-ci est pour la femme son principal atout. Nous verrons maintenant les conséquences de cette condition matérielle, qui les prive de leur identité, de leurs droits et de leur liberté. Étant utilisées comme de la marchandise, de petite ou de grande valeur, elles ne s'appartiennent plus, mais appartiennent à d'autres qui les achètent, les échangent et les utilisent à leur guise. Plusieurs personnages, surtout masculins, les contrôlent, les violent et les humilient de toutes sortes de façons. Néanmoins, nous découvrirons en dernière partie du chapitre qu'elles offrent une certaine résistance par moments à travers des questionnements intérieurs, des refus d'obéissance ou de conformité. Il se dégage donc de ces œuvres une critique de cette aliénation des femmes.

3.1 Le corps marchandise

Comme nous avons pu le voir au chapitre précédent, les personnages féminins des deux romans sont confinés à leur matérialité. Cette situation les mène vers la marchandisation d'elles-mêmes et en fait des matières à exploiter. Utilisées, échangées ou vendues, elles deviennent de la marchandise dont la valeur fluctue en fonction de la qualité de ce qu'elles ont à offrir : leur corps. La beauté est bien

entendu ce qui fait monter les prix, mais la capacité à obéir aux ordres entre aussi en ligne de compte. En effet, dans les deux œuvres du corpus, les femmes doivent soumission et obéissance à ceux qui les possèdent : les hommes.

Dans le roman de Darrieussecq, la femme marchandise se retrouve à travers le métier du personnage principal : la prostitution. Son entretien d'embauche à la parfumerie montre bien ce qu'on attend d'elle : « Le directeur de la chaîne tenait mon sein droit dans une main, le contrat dans l'autre main » (*T*, p. 13). Dans cet exemple, l'employeur exprime clairement le désir qu'elle échange son corps contre de l'argent, mais signifie aussi qu'il entend en être l'intermédiaire. Effectivement, la narratrice ne travaille pas à son compte, mais bien pour un homme qui récolte une bonne partie de l'argent qu'elle gagne et qui use d'elle comme d'un objet monnayable. Son corps ne lui appartient pas ; il est la propriété du directeur et des clients masculins, le temps de la location. Elle ne peut d'ailleurs rien leur refuser, ni à ses clients ni à son employeur : son corps est leur bien et lui proposer un contrat de travail donne déjà des droits sur son corps et sa sexualité. À un moment du livre, elle se retrouve à la rue, sans travail. Elle rencontre alors des clochards et échange son corps contre de la nourriture et un vêtement pour se réchauffer. Nous pouvons voir que la protagoniste est une marchandise sexuelle non seulement lorsqu'elle exerce le métier de prostituée, mais également dans les moments de survie où sa chair devient sa seule monnaie d'échange. Sa valeur fluctue selon les circonstances et ses métamorphoses corporelles, mais qu'elle soit donnée à de riches politiciens ou à des sans-abri, la narratrice demeure une marchandise sexuelle. Et une chose a toujours moins de valeur qu'un être humain. Selon Beauvoir, « [...] le plus médiocre des mâles se croit en face des femmes un demi-dieu » (Beauvoir, t. 1, p. 26). Ce qui se vérifie dans le roman de Darrieussecq, car peu importe le statut des hommes qu'elle croise, la narratrice se verra renvoyée au rang inférieur.

La matérialité de la protagoniste suscite des transactions d'ordre sexuel, mais également d'ordre alimentaire. En effet, cette idée revient à plusieurs occasions dans le roman où elle se sent elle-même comme de la viande (tel que vu au chapitre précédent) ou lorsqu'elle est reluquée par des personnes qui veulent la manger. Lors d'une de ses métamorphoses en truie, elle se retrouve même dans une porcherie avec d'autres cochons qui attendent d'être envoyés à l'abattoir. Son corps est souvent perçu comme de la chair mangeable et, dans le dernier cas, fait pour la vente. Bien que le corps comme objet sexuel et la chair comme viande potentielle désignent deux façons différentes de vendre le corps féminin dans le roman, dans la réalité, ils symbolisent la même chose : la femme comme bien de consommation. Ce que remarque Dardigna dans *Les châteaux d'Eros* : « Le bordel où se trouve "la viande à acheter, à consommer" » (Dardigna, p. 63-64). La viande est alors une simple symbolique de la chair sexuelle, très souvent associée à la femme. Néanmoins, même si dans *Truismes* les deux peuvent être perçus distinctement, car la protagoniste devient bel et bien un potentiel de viande puisqu'elle se transforme réellement en cochon, nous pouvons également y voir le reflet de cette symbolique proposée par Dardigna : le corps féminin se transforme en viande à travers la pratique de la prostitution. L'originalité de Darrieussecq consiste à séparer, puis à fusionner, les deux registres, c'est-à-dire à prendre au pied de la lettre l'idée de la chair féminine comme viande. D'ailleurs, c'est le directeur de la parfumerie, le même personnage qui gérait le corps de prostituée de la protagoniste, qui se retrouve, à la fin du roman, propriétaire de l'abattoir avec la mère de la narratrice : « [...] le directeur de la parfumerie et ma mère ils faisaient du marché noir, au prix où est la viande maintenant ça devait bien marcher pour eux » (*T*, p. 147). Le commerce clandestin de la viande peut d'ailleurs faire penser à celui de la prostitution, un marché tout aussi noir et illégal.

Un autre élément qui montre que le corps de la protagoniste est une marchandise est l'importance accordée à sa valeur. Lorsqu'elle est belle, au début de son aventure,

Honoré lui fait remarquer qu'avec un beau corps comme le sien, elle pourrait avoir tout ce qu'elle veut. Ce qui se vérifie a contrario plus loin dans le roman, car elle doit baisser ses prix à la parfumerie à mesure qu'elle se transforme, prend du poids et s'enlaidit. Après avoir été une prostituée de luxe, elle se retrouve au bas de l'échelle : « Comme les prix baissaient et que j'avais l'air moins chic, moins difficile aussi, les meilleurs clients se sont offusqués et sont partis. [...] La boutique a encore perdu en standing. J'étais presque passée dans la dernière catégorie » (T, p. 49-50). Cet exemple nous fait comprendre deux choses. D'abord, la valeur de son corps fluctue, donc il a effectivement une valeur monétaire. Ensuite, cette fluctuation varie en fonction de sa beauté et de l'image qu'elle dégage. Si au début du roman, elle est considérée comme une marchandise de luxe à travers la prostitution, elle perd rapidement de la valeur avec sa métamorphose. Puis, elle redevient une marchandise coûteuse lorsqu'elle est évaluée comme viande, puisque cette dernière vaut très cher sur le marché noir.

Dans *Clara et la pénombre*, nous retrouvons beaucoup de femmes marchandises qui exercent le métier de toile, d'artisanat, de mobilier ou d'ustensile. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, elles perdent leur humanité en devenant ces objets, mais c'est en passant par le commerce qu'elles deviennent des marchandises : « Alors l'art hyperdramatique est une affaire qui consiste à acheter et à vendre des personnes, non ? – J'ai saisi ton allusion, mais je dois te dire que nous, les modèles, nous ne sommes pas des personnes quand nous faisons une œuvre d'art : nous sommes des tableaux » (C, p. 164). Un autre élément qui renforce l'idée qu'elles sont des marchandises, c'est le catalogue dans lequel elles se retrouvent. Fait pour les présenter aux artistes qui cherchent du matériel d'art, ce catalogue comprend des photographies accompagnées de textes descriptifs et de prix. Étant des objets d'art, elles deviennent des marchandises auxquelles une valeur est attribuée : « Ce n'était pas une jeune fille de quatorze ans, Lothar, précisa Benoît. C'était un tableau dont la valeur était estimée à plus de cinquante millions de dollars comme prix *initial* » (C, p.

88, l'auteur souligne). Clara aussi vaut beaucoup d'argent. Avant même d'être une œuvre d'art, donc en étant un simple matériel, elle reçoit un traitement spécial pour éviter qu'elle ne s'abîme lors de son déplacement en avion : elle est allongée « [...] sur une couchette matelassée au dossier incliné à quarante-cinq degrés et avec les lettres FRAGILE incrustées dans l'épaisseur du cuir. [...] Huit bandes élastiques fixèrent son anatomie à la couchette : une au front, deux à chaque aisselle, une autre à la taille, quatre autres aux poignets et aux chevilles » (C, p. 233). Puis on lui met un masque sur les yeux. Clara avait déjà subi une expérience de ce genre à l'école The Circle afin de la préparer à accepter son statut de marchandise : « [...] on l'avait attachée avec des cordes, on lui avait bandé les yeux, on l'avait enveloppée dans du papier matelassé et placée dans une boîte en carton. On appelait cela l'Épreuve d'Annulation, qui avait pour but de faire assumer sa condition d'objet à la future toile » (C, p. 232). Comme nous le verrons plus loin dans le chapitre, une perte de droits et de libertés est intimement liée au concept de marchandise. Dans cette idée, grandement explorée par Somoza dans son roman, un être humain acheté par quelqu'un cesse de s'appartenir pour devenir la propriété de l'acquéreur. Plus sa valeur est élevée, plus ce que le propriétaire peut exiger de lui l'est également : « Elle possédait plus de quarante œuvres et presque la moitié de décorations humaines. Certaines étaient si chères qu'elles continuaient à poser même quand elle était absente, même si cela devait durer plusieurs semaines » (C, p. 459). Les objets d'art, très majoritairement féminins rappelons-le, doivent respecter un contrat de vente, ou de location, même si celui-ci comprend une exposition sans spectateurs (le comble de la déshumanisation). Bien qu'ils soient faits de chair humaine, ils sont considérés comme de la marchandise et portent des étiquettes sur lesquelles se trouvent leur prénom, le logo de la compagnie qui les a engagés et un code barre. Les emplacements de celles-ci symbolisent bien l'asservissement et la disponibilité totale qu'on exige d'eux : « Annek attacha la dernière étiquette à sa cheville. Son cou, sa cheville et son poignet droits montraient trois bistrots rectangulaires de huit centimètres sur quatre de couleur jaune vif attachés par des cordons noirs » (C, p. 15).

À ces étiquettes s'ajoute la signature de l'artiste, tatouée, gravée, dans leur chair. Elle indique aux objets d'art qu'ils sont la propriété de l'artiste, mais aussi qu'ils perdent leur identité pour adopter la sienne. Mais puisqu'il s'agit d'art, c'est aussi une signature qui mentionne l'auteur de l'œuvre. Le matériel porte le nom de l'artiste, qui en fait une œuvre qui sera vendue. Il se déplace donc continuellement selon les transactions, passant de l'artiste aux musées ou aux collectionneurs : « Un tableau acheté ne doit voir aucun inconvénient à suivre son propriétaire où que ce soit [...] » (C, p. 24). C'est l'acquéreur de la marchandise qui décide où il veut l'amener et ce qu'il veut faire avec elle. Même don de soi pour une toile qui veut être peinte par un artiste, comme le mentionne Clara dans cet extrait : « [...] je serais capable de faire de mon corps *n'importe quelle chose* qu'un peintre m'ordonnerait de faire » (C, p. 176, l'auteur souligne). Elle doit se plier à la volonté de l'artiste, mais également à tous ceux qui travaillent pour lui, ou alors aux entreprises qui l'engagent : « La toile se soumettra à tous les essais que l'entreprise jugera opportuns. La toile est avertie que certains essais comportent un risque physique ou psychique, ou peuvent offenser son éthique, ses coutumes ou son éducation. L'entreprise considérera la toile comme du "matériel artistique" à toutes fins utiles » (C, p. 108). Elle n'a donc aucune explication à fournir à la toile, qui doit accepter de se donner complètement sans poser de question lorsque le contrat est signé¹⁴. Clara est prête à cet abandon total, s'il lui permet de devenir le chef-d'œuvre qu'elle rêve d'être. Un sacrifice qui peut aller jusqu'à la mort, comme nous pouvons le constater à la fin de livre¹⁵. Effectivement,

¹⁴ Ce qui n'est pas sans rappeler *Histoire d'O* de Pauline Réage, où la jeune femme du récit reçoit des directives très précises lui indiquant qu'elle ne s'appartient pas : « Vous êtes ici au service de vos maîtres. [...] Vos mains ne sont pas à vous, ni vos seins, ni tout particulièrement aucun des orifices de votre corps, que nous pouvons fouiller et dans lesquels nous pouvons nous enfoncer à notre gré » (Réage, p. 36-37).

¹⁵ Un besoin de reconnaissance aussi extrême que la métamorphose de la protagoniste en objet peut l'être. Somoza montre ainsi jusqu'où peut aller l'obsession de la beauté (le besoin de confirmation fait partie de cette aliénation, comme vu précédemment).

Van Tysch lui demande de mourir pour son tableau final, ce qu'elle accepte en tendant son cou à la lame¹⁶.

Même s'il est clairement dit que ce ne sont plus des jeunes filles, mais bien de la marchandise, une ambiguïté demeure. En effet, une fois la journée de travail terminée et la peinture enlevée, Clara retrouve sa vie privée. Mais son métier la suit encore puisqu'elle est toujours apprêtée, elle a la signature de l'artiste sur sa peau et doit garder les étiquettes. Donc même quand elle retourne chez elle, et en principe retrouve son identité, elle demeure la propriété de l'artiste, de la galerie d'art, de la Fondation ou de l'acheteur. Ce qui fait que son amoureux peut continuer à la voir comme une marchandise, car elle en est encore une, même si elle reprend ses activités de femme. Sa valeur en tant qu'objet d'art ne la quitte pas non plus : « Elle comprenait que pour lui ce soit très valorisant de sortir avec une toile, disons que cela participait du même statut social que de s'acheter une Lancia ou un Patek Philippe [...] ». « Coucher avec une huile relève presque du luxe, n'est-ce pas Jorge ? C'est bon pour ton statut social » » (C, p. 166). Jorge ressent effectivement beaucoup de fierté à sortir avec Clara, qui est d'une beauté exceptionnelle et dont le statut d'œuvre d'art en fait un être très spécial. Cependant, il est également conscient de l'asservissement dont elle est victime. Selon lui, « [...] l'art hyperdramatique était une forme d'esclavage sexuel légalisé, la prostitution du XXI^e siècle » (C, p. 167). Comme nous pouvons le voir, le corps féminin, qu'il soit objet ou animal, comme dans *Truismes*, semble toujours être associé à une forme de prostitution. Ayant perdu leur humanité à travers leur statut de marchandise, et devant se donner complètement à celui qui les achète, les femmes perdent leur identité, leurs droits et libertés et sont souvent utilisées à des fins sexuelles.

¹⁶Dans cette image du couteau sur la gorge, nous pouvons y voir ceci : comme beaucoup de femmes, Clara accepte le sacrifice pour la beauté commandé par l'homme (critères patriarcaux), même si cela peut lui faire du mal, parce que le choix n'en est pas vraiment un. En effet, Clara est davantage informée qu'elle va mourir pour l'œuvre que réellement consultée. De même, les femmes subissent les règles esthétiques et doivent s'y conformer pour être socialement admises. Les risques à faire le choix inverse sont nombreux (comme déjà mentionnés à plusieurs reprises dans le mémoire).

3.2 La perte d'identité, de droits et libertés

L'identité est propre à l'individu et comprend certaines informations qui permettent de le reconnaître entre tous. Selon Nathalie Heinich, « [l]e nom est, avec le visage, porteur d'*identité*, au sens où il permet l'identification d'un être » (Heinich, p. 152, l'auteure souligne). De plus, avec le statut identitaire viennent également des droits fondamentaux, dont ceux de la parole et de la pensée, et des libertés, qui font de l'individu un être humain à part entière. Dans les deux œuvres du corpus, l'état matériel des personnages féminins a pour effet l'abolition de leur humanité, et par conséquent de leur identité, de leurs droits et de leurs libertés. Donc, le fait d'avoir un corps féminin en soi (*T*), ou de consentir à se résumer à ce corps (*C*), abolit les droits.

Dans le roman de Darrieussecq, le premier élément qui démontre la lacune identitaire de la narratrice est l'absence de nom. Elle raconte son histoire au « je », mais jamais elle ne se nomme ni ne mentionne son nom à travers les propos d'autrui. Tout ce qu'elle rapporte, ce sont les qualificatifs animaliers ou orduriers qu'ils emploient parfois pour la désigner. Non seulement la protagoniste n'a pas de nom, mais lorsqu'elle devient animale, son allure physique, dont son visage, change complètement, ce qui complique son identification. D'ailleurs, plusieurs personnages ne feront pas le lien entre elle et la truie qu'elle devient : « Ça commençait à faire beaucoup, tous ces gens qui ne voulaient pas me reconnaître » (*T*, p. 97). Le directeur de la parfumerie, qui la connaît bien, est incapable de l'identifier. Même sa propre mère la confond, à la fin du roman, avec les autres cochons de sa porcherie. Elle est devenue aussi anonyme que le bétail fait pour la consommation. Parfois, c'est la narratrice elle-même qui a du mal à se reconnaître lorsqu'elle n'a plus son apparence humaine : « [...] ce que j'ai cru voir d'abord, c'est un cochon habillé dans cette belle robe rouge, un cochon femelle [...], avec dans les yeux ce regard de chien battu que j'ai quand je suis fatiguée. Vous comprendrez pourtant que j'avais du mal à me reconnaître là-dedans » (*T*, p. 73). Ce qui est tout à fait normal puisqu'un animal n'a

pas d'identité¹⁷. Lorsqu'elle se voit dans cette robe rouge et ne se reconnaît pas, c'est qu'elle n'est plus humaine ; néanmoins, elle décèle à travers le regard de l'animal une certaine ressemblance avec elle-même. Il n'est pas surprenant que les yeux trahissent la femme qui se cache en dessous de la transformation, car ils sont le reflet de l'âme qui est, comme nous l'avons vu au chapitre un, propre à l'être humain. L'âme représente l'identité d'une personne, celle de la protagoniste dans ce cas-ci, et c'est ce qu'elle détecte dans les yeux de l'animal. Ce texte joue donc avec les frontières des régimes humain et animal, du corps et de l'esprit (ou de l'âme). Il suggère la précarité d'une identité féminine étroitement liée à la matérialité.

Dans ce roman, la protagoniste ne perd pas ses droits de parole et de pensée au sens strict, mais en devenant animale, elle en perd la capacité et se voit réduite au silence et à l'inconscience. Par ailleurs, certains éléments montrent que les hommes de son entourage, le directeur de la parfumerie et Honoré par exemple, n'apprécient pas ce qu'elle est, ce qu'elle a à dire ou ce qu'elle pense. Ils la veulent soumise et la corrigent lorsqu'elle prend trop d'initiatives. Elle sait d'ailleurs qu'elle n'est pas payée pour penser et parler dans son métier, mais pour utiliser son corps, une injonction qu'elle a bien intériorisée : « [...] j'avais pour ainsi dire un avis sur tout. Je me taisais, bien sûr, je m'exécutais, c'est pour ça qu'on me payait [...] » (*T*, p. 26). En revanche, à plusieurs reprises elle perd sa liberté, puisqu'elle est prisonnière ; au sens propre (elle sera mise en prison, dans un hôpital psychiatrique, dans une porcherie, attachée par un client pendant une fin de semaine entière, etc.) et au figuré (prisonnière de son état animal, elle ne peut échapper à son corps). Un passage du roman illustre bien ce dernier sens du manque de liberté de la protagoniste : « J'aurais pu m'envoler comme les oiseaux si je n'avais pas été si lourde. Mais mon derrière, mes seins, toute cette chair m'accompagnait partout » (*T*, p.81). La protagoniste ressent l'envie de se défaire de cette chair qui la garde prisonnière, d'être légère

¹⁷ Du moins pas d'identité civile ni d'identité qu'il puisse manifester aux humains.

comme l'esprit, mais elle en est incapable puisque la matière est lourde et ne s'élève pas. Cet exemple nous montre qu'elle aimerait quitter cette vie, se libérer, mais que sa condition animale la maintient au sol. Il s'agit aussi d'une image de la condition féminine dans un monde patriarcal, dans tout ce qu'elle implique, c'est-à-dire de la femme vouée à n'être que matière terrestre, incapable de s'élever, dépourvue d'esprit ; puis de la volonté de celle-ci de s'en sortir, en vain ; et enfin, de cette idée que le corps est la prison dans laquelle la femme est enfermée¹⁸. Le manque de liberté accordée aux femmes dans ce livre se voit aussi à travers le peu d'indépendance financière qu'elles ont, ce que nous pouvons constater avec la protagoniste, qui dit n'avoir touché l'argent de son travail « [...] que très tard et en partie seulement, et que cela n'aurait jamais suffi à [son] indépendance » (*T*, p. 20). Puis aussi par le choix limité d'emplois possibles pour elles : « [...] ils m'ont dit que les seuls métiers publics accessibles aux femmes désormais c'était assistante privée ou *accompagnatrice de travels* » (*T*, p. 93, l'auteure souligne). Honoré dit d'ailleurs à la narratrice qu'il aimerait mieux qu'elle ne travaille pas, car selon lui : « [...] le travail corrompait les femmes » (*T*, p. 18). Le travail peut effectivement compromettre la mainmise de l'homme sur la femme, puisqu'il peut l'aider à s'émanciper grâce à l'argent qu'elle y gagne, mais aussi à travers sa fréquentation du monde extérieur.

Dans *Clara et la pénombre*, la perte identitaire est très présente. L'identité est la première chose qui doit être éliminée pour transformer un individu en objet d'art. En effet, cela fait partie du processus de dépouillement qui vise l'état de pureté propre à la création artistique. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, l'effacement de l'identité, qui comprend l'histoire corporelle, est essentiel à l'artiste qui veut créer sur une surface vierge. Cet effacement passe par l'étape de l'apprêt effectuée par une entreprise spécialisée : « Un artiste a besoin de partir de zéro avec une toile pour créer une œuvre durable. Chez F&W, nous sommes spécialisés dans la *transformation* des

¹⁸ Cette vision rejoint les théories développées par Beauvoir dans *Le Deuxième sexe*.

toiles en *zéro* » (C, p. 112, l'auteur souligne). Clara, qui est passée par là, se retrouve avec un corps épuré dont le visage ne reflète plus son individualité : « Il fallait partir de zéro et elle s'y trouvait, au début de *tout*, polie, lustrée, réduite à l'expression minimum et étiquetée. [...] sa figure n'était qu'un faisceau de lignes » (C, p. 245, l'auteur souligne). Le visage, où s'observe en principe l'identité d'une personne, n'exprime plus en rien la femme qu'elle est : Clara a maintenant une apparence impersonnelle, comme le veut l'artiste. Un autre exemple montre qu'elle s'est préparée à oublier ce qu'elle est : « Quelqu'un a dit un jour que les souvenirs étaient des lignes sur la blancheur : nous allons les effacer, [...] nous allons *ne pas être* » (C, p. 241, l'auteur souligne). Les souvenirs inscrits dans la chair font partie de ce qui distingue un individu d'un autre, participent de son identité ; *ne pas être*, c'est ne pas exister en tant que sujet. C'est à cela, qui ressemble à s'y méprendre à la mort, que Clara travaille : « [...] à s'oublier elle-même [...] » (C, p. 387). Ce qui n'est pas facile, car une fois passé l'étape de l'apprêt, qui déconstruit physiquement et mentalement une personne tout en la recouvrant de produits synthétiques, l'humanité peut toujours resurgir. Il faut beaucoup de discipline pour contrôler les émotions et les pensées, la fatigue et les douleurs corporelles qui se manifestent inmanquablement : « [...] Clara n'en pouvait plus. L'anxiété l'*humanisait*, l'arrachant à sa condition d'objet et la transformait en une personne, en une jeune fille nerveuse qui voulait se ronger les ongles » (C, p. 387, l'auteur souligne). L'émotion la rend plus humaine et la sort de sa pure matérialité ; pour être une bonne toile, il faut qu'elle accepte ce statut d'objet et, donc, qu'elle laisse de côté ce qu'elle ressent. C'est pourquoi elle s'astreint à un entraînement particulier : « Les exercices soumettaient sa volonté sans l'annihiler, l'aidant à se percevoir comme une chose aveugle, une chose capable d'être utilisée et transformée » (C, p. 124). Tout le paradoxe est là : se percevoir en tant que chose, tout en n'existant pas. Clara est une professionnelle rendue à un niveau matériel où l'identité ne doit plus être présente. Nous pouvons nous en rendre compte lorsqu'elle se regarde dans le miroir et qu'elle constate qu'elle est devenue un objet dépourvu de sa personnalité : « Elle regarda.

Des traits la regardaient » (C, p. 390). Ce qui fait contraste avec les toiles en apprentissage, qui sont encore considérées comme humaines : « [...] les étudiantes n'étaient que des personnes [...]. Bosch les voyaient soupirer pour parvenir un jour à laisser de côté leur condition de personnes » (C, p. 513). Une toile doit travailler à l'effacement de son individualité afin de laisser toute la place à la création artistique. C'est pour cette raison qu'un matériel ne doit plus avoir d'identité ; elle pourrait compromettre celle de l'artiste, qui doit s'approprier l'œuvre.

Cette perte identitaire amène également comme conséquence la perte des droits et des libertés individuelles. Lorsqu'elle est prise en charge par l'entreprise responsable de l'apprêter, Clara est rapidement mise au courant des conditions de son statut d'objet : « [...] votre corps devient un matériel de F&W jusqu'à la fin de l'apprêt. Vous ne pourrez pas rentrer chez vous, vous ne pourrez aller nulle part et vous ne pourrez communiquer avec personne. [...] Nous n'admettons ni questions, opinions, souhaits ou réserves de votre part. Vous êtes la toile » (C, p. 111-112). Suite à l'apprêt, lorsqu'elle se donne à l'artiste pour la création, puis lors de son exposition en tant qu'œuvre d'art, les règles sont les mêmes. En fait, « [l]e modèle idéal n'est pas ici la femme mais la statue, statue que la femme vivante ne fait qu'encombrer par son existence, son âme, sa pensée ou sa parole » (Chaponnière, p. 170). Ce que Chaponnière soulève ici est tout à fait présent dans l'univers créé par Somoza. Et Clara n'est pas la seule à subir ces conditions. À plusieurs reprises dans le roman, nous pouvons constater que les objets d'art, ou décoratifs, n'ont pas le droit de parler, d'écouter ou de regarder ce qui se passe autour d'eux (on leur met souvent des caches auditifs et visuels pendant leur exposition). Leur liberté de mouvement et de déplacement leur est aussi très souvent retirée. On exige d'abord l'immobilité obligatoire pour tous les objets d'art lors de l'apprêt, de la création, puis de l'exposition de l'œuvre terminée. S'ensuit l'enfermement pour certains, dans de petites chambres, dès leur journée de travail terminée. Plusieurs n'ont aucun contact avec l'extérieur pendant toute la durée du contrat, qui peut s'échelonner sur de

nombreux mois. Clara se retrouve aussi dans cette situation, enfermée dans une maison spécialement conçue pour abriter une toile de la fondation Van Tysch. Elle n'a ni le droit de sortir ni celui de se servir du téléphone pour appeler un proche. D'ailleurs, la seule ligne disponible en est une d'urgence, reliée à la fondation.

Un autre droit qui est enlevé à Clara, et aux autres matériaux de manière générale (toiles, ustensiles, décorations et objets divers), est celui de *savoir*. Elle ne peut poser de question, et ceux qui travaillent avec son corps n'ont aucun compte à lui rendre. Lorsqu'elle accepte un contrat, elle doit se plier à cette condition. L'artiste n'a donc pas à révéler son identité à la toile s'il n'en a pas envie et n'est aucunement dans l'obligation de divulguer ce qu'il compte faire comme tableau avec son corps. C'est ce que Clara se fait répondre lorsqu'elle pose des questions à ceux qui l'engagent. Mais puisqu'elle aime les défis, elle accepte le contrat à l'aveugle. Malgré les risques potentiels (car certains artistes font de l'art violent où toutes sortes de mutilations peuvent faire partie de la création), elle est prête à la soumission la plus totale pour devenir un chef-d'œuvre hyperdramatique.

Étant marchandise, sans identité, ni droits et libertés, Clara, comme les autres femmes-objets du roman, se retrouve totalement soumise aux volontés de l'artiste et de ceux œuvrant dans l'industrie de l'art. Ce qui ouvre la porte à toutes sortes d'abus de la part des hommes à qui elle appartient. La protagoniste de *Truismes* vit une situation assez similaire. Bien que sa matérialité soit différente, elle se fait manipuler allègrement par les autres, humilier et violenter pour les raisons énumérées plus haut.

3.3 Abus, violences, contrôle et humiliations

Étant simplement une marchandise sans identité, droits ou libertés, les femmes des deux romans sont considérées comme inférieures et plus ou moins dignes de respect. Les hommes usent d'elles comme bon leur semble, bien souvent avec mépris et violence. Parfois, ils prennent plaisir à les humilier en justifiant leurs actes par le

statut d'objet ou d'animal qu'elles ont. La protagoniste de *Truismes* semble subir davantage de mépris que le personnage de Clara. Cela s'explique sans doute par son apparence choquante et répugnante, qui suscite un dégoût très fort. En effet, à ces corps marchandises s'ajoutent les notions de beauté et de laideur, qui peuvent changer grandement la façon d'agir des hommes face au corps féminin. Clara a l'avantage d'être belle, ce qui peut susciter l'admiration au lieu du mépris. Tel que mentionné précédemment, le corps animal naturel est considéré comme laid et provoque donc davantage de répulsion que le corps-objet, plus proche de l'idéal esthétique artificiel. Cependant, les deux protagonistes subiront de mauvais traitements, mais pour des raisons différentes.

Dans *Truismes*, la narratrice est un corps animal, ce qui la place dans la catégorie de celles qui risquent de subir beaucoup de violence et d'abus. Insultes, humiliations, viols, agressions, violences et autres mauvais traitements font partie de sa réalité. Lors de son entretien d'embauche à la parfumerie, le directeur lui tripote les seins et elle se laisse faire. Elle semble si habituée à ce que son corps soit la propriété des autres (des hommes) que cet abus sexuel est pour elle tout à fait normal lors d'une embauche. Après tout, il doit vérifier la marchandise. Dans une autre scène, ce même employeur décide de rendre plus accessible son anus aux clients qui le désirent. Il y place donc un objet afin d'agrandir le passage : « Il m'a assise sur lui et a poussé quelque chose dans mon derrière. Cela m'a fait encore plus mal qu'avec les clients [...]. J'ai beaucoup saigné, mais on ne pouvait pas appeler ça des règles » (*T*, p. 36-37). La protagoniste subira de nombreux viols et abus sexuels de tout ordre, que ce soit par son employeur, des clients, Honoré ou d'autres. Après une fin de semaine d'abus sexuels perpétrés par un client qui l'avait emmenée dans un chalet, la narratrice ira voir un gynécologue parce qu'elle a mal au ventre et qu'elle saigne : « [...] il s'est mis très en colère et il m'a traitée de petite grue. [...] À la clinique, on m'a fait très mal, et, j'en suis sûre, pour rien » (*T*, p. 23-24). Même le médecin la maltraite en l'insultant d'abord, la pensant enceinte et la rendant

responsable de son état désastreux, puis en lui faisant mal à son tour lors des examens gynécologiques. Dans la scène de la piscine, déjà vu au chapitre deux, Honoré humilie allègrement la protagoniste. Mais cette scène va encore plus loin. Après avoir été jetée à l'eau et tournée en ridicule par un garçon qui s'est moqué d'elle et de son allure, la narratrice réussit à sortir de la piscine. D'autres alors prennent la relève, l'insultent et tentent de déchirer son maillot en entier. La traitant de « sale traînée », Honoré encourage ces garçons : « Le dernier mot qu'a eu Honoré en partant c'est de dire aux gamins qu'il fallait m'apprendre à vivre. Les gamins m'ont jetée à l'eau. J'ai failli me noyer. Ils étaient une bonne demi-douzaine, le maillot n'y a pas du tout résisté. Quand ils en ont eu assez de moi, [...] Ils m'ont laissée, là, dans l'eau. [...] et moi je restais là, toute nue comme une idiote » (*T*, p. 61-62). C'est une scène importante d'humiliation, de violence et d'agression sexuelle que subit le personnage féminin principal dans le roman. Cependant, il y en a une autre plus extrême encore, celle de la soirée du Nouvel An organisée par Edgar, un candidat à la présidence. Au milieu d'une salle de bal, des gens riches font la fête, qui se transforme rapidement en débauche. Cela commence de manière grivoise et légère, même s'il s'agit d'humiliations pour la protagoniste : « Un monsieur a mis une jeune fille à califourchon sur moi et il a fallu, faible comme j'étais, que je me tape toute la salle en long et en large et en travers avec la jeune fille morte de rire sur mon dos. Tout le monde applaudissait, [...]. Heureusement, la jeune fille était tellement saoule qu'elle a fini par vomir sur le parquet, ballottée comme elle était, et j'ai pu manger un peu [...] » (*T*, p. 105). Obligée de faire l'animal pour amuser les riches, la protagoniste est humiliée. Puis, affamée, elle est réduite à devoir se nourrir de vomissures. Ensuite, le spectacle se poursuit et se dégrade avec la nudité qui apparaît : « Edgar avait fait déshabiller une fille et voulait absolument que je lui renifle le derrière [...] » (*T*, p. 106). Dans cette scène, l'humiliation continue pour la protagoniste, et commence pour d'autres, comme celle de la fille qui doit se prêter au jeu sexuel dégradant d'Edgar. En effet, celle-ci doit non seulement se mettre nue, mais se faire sentir le derrière par une truie (car la protagoniste est maintenant transformée en animal).

Ensuite, l'alcool aidant, la soirée dégénère de plus en plus. Les corps de la protagoniste, de jeunes filles et de jeunes garçons sont donnés aux invités par Edgar comme des amusements sexuels faits pour agrémenter la fête :

La très jolie jeune fille qu'avait amenée Edgar couinait et se débattait. Elle n'a pas tenu le choc longtemps, gamine comme elle était. Quand ils ont tous eu fini de s'amuser, elle s'est mise à errer à quatre pattes dans la salle les yeux complètement révoltés [...]. Un des gorilles a entraîné la gosse dans une salle à côté, je l'ai vu se distraire un peu et puis lui mettre une balle dans la tête. [...] D'autres jeunes filles et même des jeunes garçons ont été amenés pour faire la fête avec nous. Le parquet qui glissait terriblement s'est mis à coller avec tout ce sang [...] (T, p. 107).

Violés à répétition par des invités qui assouvissent leurs fantasmes sadiques, plusieurs n'en sortiront pas vivants. Le sang qui recouvre le plancher provient en partie des viols, mais aussi des boucheries comme celle-ci : « [...] il y avait une jeune fille pendue par les cheveux à un lustre et qui faisait encore plus de bruit, tout son intérieur dégoulinait par terre boyaux et tout, on s'était bien amusé avec elle » (T, p. 109). Dans cette soirée orgiaque, nous retrouvons l'humiliation non seulement à travers les divers jeux et spectacles faits avec les victimes, mais aussi à travers le viol et le mépris de la chair transformée en guirlande sangignolante¹⁹. Les invités se servent des corps comme des objets sans valeur humaine, dont l'unique utilité est le divertissement. D'ailleurs, la protagoniste dit qu'ils *s'amuse*nt pour dire qu'ils *violent*. La légèreté dans le ton de la narratrice est due au fait qu'elle est animale à ce moment et donc qu'elle ne comprend pas trop la gravité de la situation. Nous pourrions également y voir une forme de dénonciation de la part de l'auteure face à la banalisation sociale de la violence faite aux femmes.

¹⁹ Cette scène du roman rappelle le discours de Dardigna sur le corps féminin dans l'acte sexuel, qu'elle considère comme un lieu de destruction, ou d'« attentat » (Dardigna, p.13). Dardigna cite aussi Marie-Françoise Hans, qui voit dans le spectacle *snuff* (mort ou torture réelle faite pour le spectacle), qui correspond très bien à ce qui se passe dans le roman de Darrieussecq, une « [m]ise à mort de la femme » (Dardigna, p. 24).

Dans *Clara et la pénombre*, le personnage principal subit violences, humiliations, abus sexuels et autres formes de contrôle physique ou mental, par des hommes, à plusieurs occasions. Comme nous venons de le constater, son métier l'amène à devoir oublier sa nature humaine pour devenir du matériel artistique. Par conséquent, son identité, ses droits et ses libertés sont abolis. Un des premiers moments du livre où nous pouvons constater ces mauvais traitements, c'est lors des examens qui précèdent l'apprêt par une équipe de spécialistes masculins. Avant de se faire apprêter, une toile doit être inspectée afin de vérifier si elle est conforme aux exigences. Les experts qui la scrutent peuvent décider d'annuler le contrat ou alors, dans le cas de défauts mineurs, de lui recommander certaines mises au point. Cette analyse exhaustive comporte plusieurs phases :

Il y en aura quatre : cutanée, musculaire, viscérale et mentale. [...] Je m'assurerai que vous pouvez être peinte de l'intérieur. [...] Vagin, urètre, rectum, canaux lacrymaux, rétines, bulbes pileux, glandes sudoripares, énuméra Freidman. N'importe quel endroit du corps d'une toile peut être peint. Les techniques modernes permettent également de percer l'intérieur des dents, de peindre les racines. [...] Dans les art-shocks très violents, on peint parfois les veines et le sang pour que, lorsqu'ils sautent au cours d'une amputation, cela produise un bel effet. Et au cours des étapes finales d'un tableau taché, on peut peindre les viscères après, voire pendant l'extraction : le cerveau, le foie, les poumons, le cœur, les seins, les testicules, l'utérus et le fœtus qu'il peut contenir (C, p. 112-113).

Ces vérifications sont humiliantes pour la protagoniste, parce qu'elles inspectent non seulement la nudité extérieure, mais aussi son intimité intérieure, c'est-à-dire tous les orifices, par le toucher et la vue (à l'aide de petites lampes). De plus, ces hommes semblent prendre plaisir à ce pouvoir qu'ils ont sur elle, non seulement celui de lui faire faire ce qu'ils veulent, mais aussi celui de pouvoir décider de son sort. Lors de l'examen de sa condition physique, l'expert semble apprécier, entre autres, la voir souffrir : « Couverte de sueur, elle le voyait sourire en silence devant chaque sinistre torture [...] » (C, p. 169). Une impression de sadisme se dégage de cette investigation corporelle.

Une fois les inspections terminées, Clara est approuvée et se fait apprêter. Ensuite, l'esquisse peut commencer, qui se fera dans une maison isolée. Pendant cette période, elle subit plusieurs abus de toutes sortes de la part d'un des deux peintres travaillant pour Van Tysch, Uhl :

Le doigt remonta et traça un huit horizontal – ou le symbole de l'infini – autour de ses seins. Il continua à monter le long de son cou, sur son menton. Elle ne respirait pas. Il s'arrêta sur sa bouche, sépara ses lèvres. Clara collabora en écartant les dents. L'hôte irritant chercha sa langue. [...] Quelle avait été la signification de cette exploration de Uhl ? Était-ce une façon d'explorer la texture de sa peau ? Elle ne le croyait pas. Elle s'était sentie assez mal à l'aise pendant l'examen (C, p. 253).

Comme nous pouvons le voir, même pour Clara, qui est pourtant une toile professionnelle, le comportement du peintre gêne. Uhl ira d'ailleurs de plus en plus loin dans les attouchements et les intimidations à caractère sexuel, comme d'enlever brutalement le peignoir de Clara pendant sa pause repas, exigeant qu'elle reste nue pour ne pas abîmer la peinture. Puis lors d'une esquisse, ses doigts glissèrent « [...] autour de son sexe. Clara contracta ses muscles. Les doigts frôlaient son intérieur. [...] Elle sentit alors les doigts se retirer. [...] Uhl se contentait de la regarder. Ses montures à verres épais et son front volumineux lui donnaient l'apparence d'un insecte monstrueux. Il haletait. Son regard était inquiétant » (C, p. 294). Cette description de Uhl par Clara nous montre un homme à l'allure dégoûtante et concupiscente, ce qui contribue à le désigner comme un agresseur. Nous avons l'impression, comme elle, qu'il abuse de son pouvoir. Il est également presque toujours brutal à son égard et colérique. Elle n'apprécie pas la façon qu'il a de la toucher et d'agir avec elle. Clara tente de se convaincre que ses intentions sont artistiques, mais elle en doute de plus en plus. D'ailleurs, même si « Clara savait qu'Uhl *pouvait feindre* le harcèlement dans un but hyperdramatique. [...], cette simulation n'excluait pas la possibilité d'un *réel* harcèlement en coulisse. Uhl pouvait avoir reçu des instructions du peintre principal, mais elle ignorait à quel point il n'*abusait* pas de cette situation privilégiée » (C, p. 331, l'auteur souligne). La

persistance de Uhl, et les doutes qu'elle ressent, l'amèneront à résister à plusieurs reprises, et donc à sortir de son statut d'objet (nous aborderons cet aspect en dernière partie du chapitre). Plus loin dans le roman, nous comprendrons que cela faisait partie du plan de Van Tysch que Clara doute des intentions de Uhl : « On l'avait esquissée ainsi depuis le début, lui expliqua-t-il : les cheveux rouges, nue, surveillée la nuit, traquée et humiliée par les hommes. Tout l'hyperdramatisme avait tourné autour de ces idées » (C, p. 440). Il était pour lui primordial qu'elle se croie véritablement menacée sexuellement, afin de la préparer mentalement et émotivement au tableau qu'il avait prévu faire avec elle pour l'exposition Rembrandt : *Suzanne au bain* (une toile dans laquelle une jeune fille se fait agresser par deux hommes âgés pendant qu'elle fait sa toilette). C'était une façon pour Van Tysch de « tendre » Clara, comme il est coutume de le faire :

Tous les grands peintres tendaient leurs toiles avant de commencer une oeuvre. La tension était le portique d'entrée dans le monde de l'hyperdrame : une façon de préparer le modèle à ce qui se profilait [...]. Le déploiement d'une infrastructure sadomasochiste était la méthode la plus utilisée par les artistes du Circle et Gilberto Brentano. Au contraire, Georges Chalboux tendait de façon subtile, créant une émotion préalable par le biais d'individus spécialement entraînés qui feignaient d'aimer ou de détester les modèles de ses œuvres, ou devenaient menaçants, successivement fuyants ou affectueux, suscitant en eux de l'anxiété (C, p. 62-63).

Clara a donc subi une tension voulue et pensée par l'artiste pendant la période de l'esquisse. Cependant, même si les raisons étaient artistiques, il reste qu'elle s'est sentie humiliée et violentée. Cette méthode de tension qui utilise la sexualité demeure un abus de pouvoir de l'artiste masculin avec sa toile féminine, en collaboration avec d'autres hommes travaillant pour lui. Une classe d'hommes exploite donc économiquement, psychologiquement et sexuellement la classe des femmes.

Dans le roman de Somoza, il y a plusieurs exemples de mauvais traitements autres que ceux vécus par Clara. Les objets d'art sont souvent exposés dans des postures

dégradantes, comme dans cet exemple où un personnage « [...] faisait sa toilette à côté de deux jeunes filles à genoux qui soutenaient de leur bouche des porte-savons en or [...] » (C, p. 459-460). Un autre exemple est cette scène où cinq adolescentes sont des œuvres représentant des langues qui doivent lécher les pieds de ceux pour qui elles travaillent : « La Langue allongée par terre devant lui, complètement nue et peinte en rose et en blanc, aveugle et sourde à cause des caches, tâta le terrain de sa tête blonde, avant de trébucher sur l'autre chaussure et continua à lécher » (C, p. 638). Ces œuvres symbolisent bien le statut d'infériorité de ces jeunes filles placées en situation abaissante, nue, couchées par terre aux pieds d'hommes riches à lécher leurs souliers. En dehors des humiliations, il y a également beaucoup d'autres types de mauvais traitements. Certains artistes utilisent des formes d'art particulièrement dures, souvent à caractère sexuel, comme les art-shocks, qui sont la plupart du temps illégaux parce que trop violents. Le tableau de Brentano où il y a des « [...] scènes réelles avec des filles fouettées et enfermées dans des cages en fer [...] » (C, p. 500). est un bon exemple d'œuvre brutale. Ce type d'art violent rappelle aussi le spectacle *snuff* décrit plus haut.

Dans *Clara et la pénombre*, les mauvais traitements vécus par les objets d'art sont nombreux. Cependant, il est difficile de déterminer s'ils sont faits dans le but d'humilier et de faire souffrir, ou simplement parce que les personnes qui le font considèrent ces objets comme des choses et non des êtres humains. Lors de la formation du matériel artistique, il y a des exercices faits dans l'optique de « casser » la personne, donc consciemment dégradants. Ils doivent permettre à l'étudiante d'apprendre à se détacher de ses émotions et ainsi la préparer au métier qui l'attend. Il en va de même de certains mauvais traitements physiques infligés lors de l'apprentissage. Cette formation brutale est faite dans un but de déshumanisation. Nous pouvons bien sûr y voir une violence physique et psychologique faite à ces femmes, mais il s'agit d'un entraînement précis devant mener au métier, qui exige un don de soi total. Néanmoins, ce genre d'art, décrit par Somoza, doit-il absolument

demander cela à son matériel ? Hiram Oslo, un personnage du roman, spécialiste d'art, penche davantage du côté de l'art naturel humaniste :

D'un côté, ceux qui pensent qu'il faut atteindre le plus grand extrême et dégrader la personne jusqu'à des limites inconcevables : ainsi sont nés les art-shocks, les hypertragédies, les *animarts*, l'artisanat humain... Et le clou, la dégradation suprême : l'aberrant *art tâché*... D'un autre côté, ceux qui considèrent que l'on peut créer des œuvres d'art avec les êtres humains sans les dégrader ni les humilier. Ainsi est né le naturel-humanisme (l'auteur souligne, C, p. 464).

Pour Hiram Oslo, il est possible de rendre la vie de ces filles plus humaine, tout en leur permettant d'exercer ce métier. Elles doivent demeurer des femmes, selon lui, en préservant le droit de parler, de bouger, d'être fatiguées, bref, d'être humaines. Il considère les méthodes de travail de Van Tysch, et de la grande majorité de l'industrie de l'art hyperdramatique qui fonctionne selon ses méthodes, comme cruelles. Van Tysch se confie d'ailleurs à lui sur ce sujet : « Hiram, [...] si je traite les tableaux comme des personnes, je n'en ferai jamais des œuvres d'art » (C, p. 451-452). Selon sa conception, le matériel doit être considéré comme une matière et non un être humain. Autrement, la création artistique s'en trouverait limitée. Néanmoins, ces femmes-objets restent faites de chair et de sang et ne peuvent se couper complètement de leurs sens, même si c'est ce que l'on attend d'elles et ce qu'elles tentent de faire, comme nous avons pu le constater. Théoriquement, ces femmes deviennent des objets, mais dans la réalité, malgré leurs nombreuses transformations, elles demeurent effectivement humaines. Elles ressentent les sensations physiques et mentales, malgré le contrôle hors pair qu'elles exercent sur elles-mêmes afin de ne pas écouter les signes. C'est d'ailleurs un des grands débats du livre, où certains personnages, tels que Lothar Bosch, sont incapables de ne pas voir dans ces objets d'art les femmes qui se cachent derrière. Ils protestent alors à d'autres, comme April Wood, à cause de conditions de travail qu'ils jugent inhumaines. Lorsque survient la question des toiles saccagées, pour Bosch ce sont des meurtres sadiques, et pour Wood, des tableaux de grande valeur détruits. Bosch y voit beaucoup de cruauté de la

part du tueur, qui a découpé le corps des jeunes filles avec une scie ronde, alors que pour Wood, il a simplement voulu détruire le patrimoine en déchirant les toiles avec un outil approprié. Cette dernière est complètement insensible aux souffrances des jeunes filles, qu'elle ne considère pas humaines. À la fin du roman, nous découvrons que le tueur était engagé par l'artiste Van Tysch. Ce dernier voulait faire une œuvre avec ses tableaux détruits. Le « peintre » qui travaillait pour lui, Póstumo, avait comme instructions d'injecter aux victimes un produit paralysant, mais sans antidouleur. Elles souffraient donc des coupures sans pouvoir se défendre. Cette douleur faisait partie de la démarche de l'artiste :

Il pouvait comprendre la douleur de la toile lorsqu'elle était fendue jusqu'à la moelle. Le maître souhaitait que la toile le comprenne aussi, et Póstumo essayait de faire en sorte que les tableaux soient vivants et presque conscients de ce qui allait leur arriver, de ce qui leur arrivait. Ce n'était pas de la cruauté, bien entendu, mais de l'art. Et il n'était pas un assassin, seulement un crayon bien affûté. Il avait tué et torturé selon des instructions précises [...] (C, p. 626).

Non seulement Van Tysch comprend-il qu'elles ressentent la douleur, mais Póstumo aussi lorsqu'il exécute les instructions. Ce qui montre qu'ils sont conscients de l'être humain qui se cache derrière le matériel. En effet, Van Tysch conçoit que les toiles pourraient bouger sous la lame et désirer se défendre ; c'est pourquoi il veut que Póstumo les paralyse de manière artificielle. De plus, pour être bien certain qu'elles ressentent la douleur, Póstumo doit faire en sorte qu'elles soient conscientes lorsque le découpage se fait, voire avant, pour qu'elles anticipent ce qui vient. La douleur sera donc physique, mais aussi mentale. Malgré ses théories sur l'art hyperdramatique et l'idée que ces femmes sont des objets, tout cela n'est que cruauté et sadisme. C'est avec ces éléments que Van Tysch travaille ses œuvres, cela fait partie de l'hyperdrame. Il a tout à fait conscience de manipuler des corps de femmes vivantes lorsqu'il crée, et il sait qu'elles peuvent ressentir l'humiliation et les sensations physiques. Bref, qu'elles restent des êtres humains, malgré le statut de matérialité

qu'on leur attribue. C'est précisément sur cette ambiguïté qu'il joue à travers sa démarche créative.

3.4 Résistance

Malgré ce que nous venons de voir dans les chapitres deux et trois, qui semble aller à l'encontre de la résistance, les protagonistes des deux œuvres réalisent à certains moments que leur situation ne leur convient pas et tentent de retrouver une dignité et un pouvoir sur leur vie. Cette résistance peut s'opposer à la matérialité et à ses conséquences, c'est-à-dire à la perte de leur identité, de leurs droits et libertés. Mais elle peut aussi viser l'obligation de correspondre aux standards de beauté exigés par la société, qui demandent un travail et une discipline non réalistes.

Dans *Truismes*, la protagoniste offre une certaine résistance à sa condition féminine. Celle-ci se manifeste d'abord par sa décision d'écrire son histoire, ce qui témoigne d'une volonté d'être entendue. De plus, elle écrit au « je » et démontre ainsi un désir de subjectivité. Cette écriture est une mise de l'avant du moi, une aspiration à être. Elle brise donc le silence inhérent à son statut de femme animal. Elle a aussi une pensée et un discours qu'elle veut transmettre ; elle montre ainsi son désir de ne pas seulement être matière. Et si dans les faits elle ne proteste pas lorsqu'on la maltraite, le fait de noter ses souffrances est déjà une forme de dénonciation. Ensuite, elle résiste à certains moments à se conformer aux standards esthétiques et accepte son animalité. Ce que nous pouvons remarquer en fait c'est que s'il n'en était que d'elle, elle resterait ainsi. La pression vient de ceux qui la rejettent ou la méprisent lorsqu'elle est truie. En effet, quand est seule, elle est très bien avec sa métamorphose, elle profite des joies de la nature et semble tout à fait heureuse. C'est lorsqu'elle pense aux goûts des autres qu'elle veut changer son apparence, parce qu'au fond, elle veut être aimé. Quand elle rencontre Yvan, un marginal comme elle,

puisque'il est loup-garou, elle sera tout à fait heureuse²⁰. Yvan ne lui demande pas de changer, il la laisse libre d'être ce qu'elle veut²¹. Il en va de même à la fin du livre, lorsqu'elle se libère de la vie en société. Elle vit à moitié dans les bois, en truie, avec un sanglier, et à moitié à la ferme de sa mère (qui est morte), en femme, seule. Plus personne n'est là pour lui dicter sa conduite. Elle est complètement libre d'agir et de paraître comme bon lui semble. D'autant plus libre qu'elle a tué le directeur de la parfumerie et sa mère alors qu'elle était prisonnière parmi les cochons. Avec ce double meurtre, elle se libère physiquement, mais aussi mentalement, puisqu'elle n'a plus à correspondre à ce que l'on attend d'elle. De plus, elle n'appartient plus à personne et n'est plus une marchandise. Elle est heureuse de sa nouvelle vie, n'a plus peur d'être animale, aime l'odeur de la terre mélangée à la sienne, et peut enfin profiter pleinement des gourmandises de la nature comme les glands et les châtaignes. Enfin, elle écrit dans ses moments d'humanité. Grâce à une certaine forme de résistance, elle a donc réussi à se libérer de sa condition qui la rendait malheureuse. Seule, indépendante, ne subissant plus de violence sexuelle ou autre, en harmonie avec l'humain et l'animal en elle, elle ne ressent plus la pression de la beauté obligée et choisit le confort et le bien-être.

Dans *Clara et la pénombre*, la protagoniste a un rapport trouble avec son état d'objet. C'est elle qui a choisi d'exercer le métier de toile, car elle veut devenir un chef-d'œuvre. Pour ce faire, elle accepte de se plier aux standards de beauté et cherche à tout prix à se détacher de son humanité pour correspondre à ce qu'on attend d'un matériel professionnel. Cependant, il arrive à plusieurs reprises qu'elle ait des difficultés à accepter certaines conséquences de cette condition d'objet, comme la perte de droits et libertés, ainsi que des mauvais traitements qui lui sont infligés. Il y a

²⁰ Ou plutôt, ils seront bien ensemble jusqu'au meurtre d'Yvan.

²¹ Le fait que l'auteure ait choisi le loup-garou comme animal pour Yvan n'est pas innocent. Étant considéré comme un monstre dans l'imaginaire, il se rapproche de la protagoniste, perçue elle aussi de la sorte (ce qui peut expliquer sa compréhension et l'acceptation de ce qu'elle est). De plus, ce monstre n'existe que dans l'univers des contes, ce qui renforce également l'idée de fable dans laquelle nous plonge Darrieussecq.

de nombreux exemples dans le livre de cette résistance, dont celui-ci, lorsque Clara est exposée dans un musée et qu'un spectateur la regarde d'un peu trop près à son goût : « Clara eut peur qu'il ne tentât de la toucher [...]. S'il avait tenté quelque chose, elle aurait dû abandonner l'immobilité pour lui faire une remarque verbale. Si malgré cela, le type avait insisté, elle n'aurait pas hésité à lui donner un coup de genou dans les testicules » (C, p. 31-32). La nudité est presque toujours présente dans l'art hyperdramatique. Des spectateurs qui regardent le corps de la femme davantage que l'œuvre, cela est fréquent. Mais en bonne toile, normalement, elle ne devrait pas s'en formaliser. Néanmoins, cela la dérange, et elle se voit très bien se défendre verbalement et physiquement en cas de besoin. Clara ne veut pas devenir un objet de fantasmes obscènes. Elle a des limites et elle résiste à se laisser traiter ainsi. Elle redevient dans ces moments une femme qui n'accepte pas certains comportements à son égard, et cherche donc à reprendre ses droits. La même réaction se produit également à plusieurs reprises lors de son esquisse avec les assistants de Van Tysch. Comme vu précédemment, Uhl abuse d'elle sexuellement, il est colérique et violent, ce que Clara a beaucoup de difficulté à tolérer. Elle résiste souvent lors de ces abus, comme dans ces deux exemples : « Elle se débattit comme elle put, mais Uhl ne lâcha pas sa proie. – Tu es fou ? gémit-elle. Laisse-moi ! » (C, p. 332), « Elle se débattit à nouveau en opposant de la résistance » (C, p. 373). À un autre moment, elle résiste d'une façon différente, mais qui montre encore une fois qu'elle demeure Clara à l'intérieur et qu'elle refuse en quelque sorte son statut de matériel : « "Il me peint des sourcils", pensa-t-elle. Elle se raidit, voulut lui dire que le maître n'apprécierait peut-être pas qu'elle eût des traits, mais elle se tut » (C, p. 389). Dans cet extrait, elle doute du travail du peintre qui l'esquisse et se permet d'avoir un avis sur le résultat, alors qu'elle n'a aucune idée des instructions de Van Tysch. Elle ne fait que spéculer intérieurement sur les désirs de l'artiste et se permet de remettre en question les compétences et le jugement de son assistant. D'ailleurs, même si elle ne dit rien, elle se raidit malgré tout, donc son corps parle pour elle. Lorsqu'elle se retrouve avec Van Tysch, celui qu'elle considère presque comme un dieu, elle finit également par

résister à certaines de ses demandes. À un moment, alors qu'il la questionne intensément et tente d'aller en profondeur dans la psyché de Clara, elle lui dit, de manière autoritaire, de la laisser tranquille. Comme nous pouvons le remarquer, Clara vit un paradoxe intérieur. Une partie d'elle veut se défaire de son humanité pour devenir insensible et obéir à l'artiste complètement afin d'accéder au statut de chef-d'œuvre hyperdramatique ; l'autre veut être respectée et écoutée. Elle comprend qu'elle doit être « cassée » par l'artiste, et que celui-ci a tous les droits sur elle, mais en même temps elle a de la difficulté à se laisser aller tout à fait à ces façons de faire. Elle a un avis sur tout et tous. Son ambition est si grande qu'elle hésite à faire confiance au talent des autres. Comme elle prend sa carrière en main, elle sait ce qu'elle veut et ne veut pas. Elle a constamment peur d'être ratée par un peintre incompetent ou que son corps se fasse abîmer. Ses émotions sont donc toujours présentes et sa pensée également, même lorsqu'elle travaille comme toile. Elle critique intérieurement ceux qui s'occupent d'elle, et parfois elle extériorise sa réflexion. Un exemple montre qu'au fond, malgré son désir d'être un objet, elle aime que son humanité soit reconnue : « “En fait, cela te reconforte qu'on te traite comme un être humain de temps en temps”, pensa-t-elle » (C, p. 237). Une partie d'elle résiste donc à cette obéissance absolue. Clara veut être du matériel bien traité, respecté et entendu. Elle veut prendre en mains sa carrière en se servant du talent des autres. Ses aspirations sont grandes, elle veut se réaliser à travers son métier. Elle ne se voit donc pas comme un simple objet. Clara ne veut pas être peinte par n'importe qui, et même lorsqu'elle est choisie par celui qu'elle considère comme le meilleur, Van Tysch, elle se permet parfois de critiquer ses méthodes et de remettre en doute ses compétences. Au fond, la plus grande résistance de Clara réside dans son désir de sens. En effet, ce qu'elle recherche à travers son métier de toile, c'est de devenir le tableau. Être le support lui est finalement pénible et sans intérêt. Elle refuse de n'être qu'une surface vierge, même si elle travaille pour le devenir. Son objectif est plus grand : être un chef-d'œuvre. Mais cela est impossible, car comme le lui rappelle Van Tysch, dans un passage cité plus haut, elle ne sera jamais l'œuvre ; elle n'est que la

toile. C'est ce point qu'elle a de la difficulté à accepter, et c'est pourquoi elle se permet de critiquer et de donner son avis sur la création. Et bien qu'elle travaille son corps afin qu'il corresponde aux standards esthétiques, ce qu'elle désire ce n'est pas seulement être jolie ; comme vue plus haut, elle veut être une œuvre intéressante, qui a quelque chose à offrir comme sens. Clara veut être plus qu'un corps. Elle veut une reconnaissance plus profonde. Et ce type de reconnaissance est lié à l'humanité, à l'individualité, précisément ce dont une toile est dépourvue.

À la fin du roman, Clara se fait enlever son apprêt et retrouve son apparence humaine. Après avoir failli mourir dans la dernière œuvre de Van Tysch, elle a choisi de quitter ce métier qui ne la satisfait plus et de redevenir la femme qu'elle était. Elle se réapproprie son nom et son identité au complet : « [...] elle était entièrement Clara Reyes. Ses cheveux blonds, sa peau aux pores ouverts, les cicatrices anciennes, le graphisme de sa vie, les odeurs, les vieilles formes. [...] Elle n'était plus peinte et ne portait pas d'étiquettes » (C, p. 643). Retrouver son corps au naturel est pour elle une forme de renaissance : « C'est comme si je respirais pour la première fois, dit-elle » (C, p. 645). Cela démontre qu'elle sort de son statut d'objet pour redevenir une personne, mais aussi qu'elle semble considérer cela comme quelque chose de positif. Elle qui gardait son identité dans l'ombre depuis si longtemps laisse enfin revenir la lumière : « La clarté de la lune pénétra sans aucun effort dans la pénombre vide » (C, p. 646). Cette dernière phrase du livre représente bien la symbolique liée à la vie qui revient dans le corps de Clara. Elle fait aussi référence au titre du roman et en explique le sens. La pénombre peut être vue comme le corps, sans identité et sans vie, telle une carapace vide, offert à l'univers sombre de la peinture hyperdramatique qui déshumanise. La pénombre c'est aussi une représentation de la mort. Le titre *Clara et la pénombre* est une dualité, entre la femme et l'objet, entre la vie et la mort.

Une idée réputée neutre de la beauté est démasquée dans les deux romans : elle est aliénante, violente et potentiellement fatale pour la femme. Les deux auteurs nous

montrent que le corps féminin est utilisé et vendu comme de la marchandise par les hommes, contexte dans lequel il subit plusieurs violences et humiliations. Cette condition féminine comporte également un manque d'identité, de droit et de libertés qui mène à une perte d'humanité. La femme, qui est vue comme étant plus près de la matière, de l'animal ou de l'objet, perd plus facilement son humanité. Dans *Truismes*, c'est une condition plutôt propre aux femmes ; dans *Clara et la pénombre* aussi, cette réalité est surtout féminine, même s'il y a des modèles des deux sexes. Néanmoins, nous avons pu constater que les deux protagonistes offrent plusieurs formes de résistance à leur condition, mais également à cette primauté de la beauté. En effet, elles en rejettent finalement l'idée (*T*) ou du moins, rompent avec l'exigence folle de la perfection (*C*). La narratrice de *Truismes* accepte son animalité et celle de *Clara et la pénombre* l'imperfection humaine.

CONCLUSION

Notre mémoire avait comme objectif l'analyse de la beauté et la tyrannie qu'elle représente pour les femmes dans *Truismes* de Marie Darrieussecq et *Clara et la pénombre* de José Carlos Somoza. Les femmes étant davantage associées à leur matérialité que les hommes, nous avons tenté de montrer qu'elles ressentent une plus grande pression sociale face aux normes esthétiques en vigueur, qui sont très loin de l'état naturel du corps. À notre époque, l'idéal esthétique féminin se rapproche en effet de l'artificiel, le naturel étant considéré comme laid. Poussée par des exigences corporelles très précises (telles la jeunesse, la minceur, l'absence de poils et la fermeté de la chair), la femme est amenée à travailler son corps de manière à éliminer son animalité et à se rapprocher de la plasticité. La perfection corporelle, véhiculée par les médias, le cinéma et la publicité, est donnée comme une obligation. Celles qui ne s'y conforment pas risquent, dans les œuvres du corpus, le rejet, le mépris, la violence et l'humiliation. Nous avons tenté de montrer que cette tyrannie de la beauté est aliénante pour les protagonistes féminins des deux œuvres, à la fois parce qu'elles mènent un combat esthétique irréaliste et mentalement destructeur et parce qu'elles dépendent de l'approbation des autres face à leur apparence. Elles sont donc prisonnières de l'image qu'elles projettent et de l'idéal qu'elles souhaitent atteindre ou qu'on les pousse à atteindre. De plus, l'importance donnée à la beauté est directement liée à leur oppression comme femmes, profondément aliénante : étant considérées uniquement pour la valeur marchande qu'elles représentent, elles perdent leur humanité et se retrouvent en position d'infériorité. Cependant, malgré toutes ces formes d'aliénation, elles prennent conscience de leur condition à certains moments et offrent plusieurs formes de résistance en cherchant à retrouver leur identité, ainsi que certains droits et libertés.

Dans le premier chapitre, nous avons fait ressortir les principaux éléments théoriques permettant l'analyse des deux œuvres, provenant d'études féministes et historiques.

Dans une première partie, nous avons abordé la question du genre féminin, en soulignant le fait que la femme a longtemps été reléguée à sa fonction biologique, et par le fait même, à son animalité. Dans la dualité corps/esprit, elle a donc rapidement été associée au corps. La femme est devenue l'incarnation de la matérialité de l'être humain, alors que l'homme a été associé à l'esprit (ou l'âme), considéré comme l'élément le plus noble des deux. Ensuite, nous avons fait ressortir les différents symboles entourant le féminin, découlant tous de son association avec le corps. Nous avons pu constater que la femme a également engendré peurs et dégoûts liés à la sexualité et au désir charnel auxquels elle est associée, causés entre autres par le mystère des naissances qui l'entoure, mais aussi par son association présumée avec le diable. L'enfantement et la sexualité en ont fait un être souillé (par le sang et le sperme au sens propre, par le péché au figuré) dans l'imagerie collective, d'autant plus qu'elle est également associée à la terre et à l'animal (vus eux aussi comme sales). La beauté n'était pas l'apanage des femmes au départ ; son image a évolué en grande partie grâce aux peintres de la Renaissance, qui l'ont représentée différemment. Dans une deuxième partie du chapitre, la culture de la beauté et le travail corporel ont été abordés. Nous avons vu que les critères esthétiques sont propres à chaque culture et à chaque époque. Le corps étant porteur de sens, sa transformation s'insère dans un processus de fabrication sociale. L'individu devient un objet culturellement construit et réfléchi par l'être humain. Nous avons présenté un bref aperçu de l'Histoire de la beauté en Occident, dont les critères ont grandement varié avec le temps. Aujourd'hui, la culture du corps se veut proche de l'artificiel. Le corps animal, ou naturel, est proscrit et considéré comme laid. La beauté est celle qui est travaillée à l'extrême. Toutes imperfections doivent être corrigées et les traces de l'animalité abolies. Une fois les critères établis, nous avons vu qu'il y a une obligation d'être belle fortement véhiculée par la société d'aujourd'hui. Le corps étant offert aux regards, la femme qui veut être acceptée par la collectivité doit travailler sa chair et son image. Cela demande beaucoup de discipline et de volonté, ainsi que du temps et de l'énergie. L'objectif est d'échapper au corps animal pour se

rapprocher le plus possible de l'objet parfait. Dans une troisième partie, nous avons abordé l'idée d'aliénation chez la femme, en regardant d'abord sa condition et son rôle social. Nous avons vu aussi comment, associée à la matière, la femme est devenue une marchandise, sans identité, ni droits et libertés. Plusieurs mauvais traitements de la part de ceux qui la possèdent, les hommes, en résultent.

Dans le deuxième chapitre, il a été question du combat pour la beauté mené par les protagonistes féminins des deux romans à l'étude. Nous avons dans un premier temps fait ressortir la matérialité de ces femmes, la manière dont elles sont concrètement associées à leur corps. Dans *Truismes*, la narratrice se métamorphose en animal ; ses préoccupations sont donc toutes tournées vers son physique. Le métier qu'elle exerce est également lié au corps, puisqu'elle est prostituée. Enfin, sa chair animale sera à certains moments considérée comme de la viande. Autrement dit, toutes les péripéties qui arrivent à la protagoniste sont directement rattachées à son corps. Dans le roman de Somoza, le corps est également central, puisque Clara exerce le métier de toile. Étant un objet d'art, elle doit mettre toutes ses énergies à rendre son corps parfait pour l'artiste qui la choisira. Dans un deuxième temps, nous avons montré comment l'exposition du corps aux regards des autres augmente cette pression sociale qu'est l'obligation d'être belle. Étant associée à sa matérialité, la femme ne peut se défaire de l'image qu'elle projette ; elle se retrouve en situation de spectacle continu où elle peut être jugée (n'oublions pas ici que Clara, elle, y consent). On attend d'elle qu'elle corresponde aux standards esthétiques véhiculés par la société et qu'elle mette tous les efforts pour y parvenir. Les critères sont donnés comme une évidence et une norme, tellement ils sont omniprésents ; celle qui n'est pas à la hauteur est stigmatisée et rappelée à l'ordre. Dans *Truismes*, la narratrice en souffrira d'ailleurs beaucoup, car étant animale, elle correspond exactement à l'image de la laideur selon les normes de beauté actuelles. Clara, par contre, est tout à fait conforme à la beauté artificielle exigée par la société. Néanmoins, dans le milieu de l'art, dont les critères sont encore plus extrêmes, elle est consciente que pour être choisie par les plus grands

artistes et espérer devenir un chef-d'œuvre, être proche de la perfection n'est pas suffisant ; elle doit être parfaite en toute chose. Les deux personnages féminins, même si elles ne sont pas rendues au même point dans leur combat pour la beauté, ressentent la pression de l'image de manière aussi intense (précisons cependant que pour la protagoniste de *Truismes*, du mépris, des violences et des humiliations s'y ajoutent, ce qui n'est pas le cas pour Clara, qui subit aussi des mauvais traitements, mais pour des raisons différentes) et sont parfaitement conscientes que beaucoup de travail, de discipline et de volonté sont nécessaires pour parvenir à la beauté et y demeurer. Dans un dernier temps, nous avons justement montré ce long processus de transformation des deux protagonistes pour passer du corps animal (naturel) au corps-objet (artificiel). Nous avons pu constater que la narratrice de *Truismes* a beaucoup de difficulté à s'éloigner de son animalité, malgré tous ses efforts (régimes, exercices, crèmes, maquillage, rasages, etc.). Dans son cas, ce travail est un perpétuel recommencement, sans progression encourageante. Il en va autrement pour Clara, qui maintient son animalité très loin depuis longtemps (utilisation de médicaments et de produits cosmétiques variés, exercices, alimentation stricte, chirurgies esthétiques, etc.) et qui se rapproche de la perfection plastique.

Dans le troisième et dernier chapitre, nous avons exposé les notions de beauté comme source d'aliénation pour la femme dans les deux romans à l'étude. Nous avons tout d'abord montré comment le corps des protagonistes est clairement considéré et utilisé comme de la marchandise par les hommes. Dans *Truismes*, ce traitement est en grande partie lié à son statut de prostituée, mais aussi à celui de chair animale lorsqu'elle se retrouve dans une porcherie comme viande potentielle. Dans le roman de Somoza, les corps sont vendus et achetés comme de la marchandise artistique. Dans les deux romans, la valeur des corps des protagonistes fluctue (en fonction de la beauté dans les deux cas, mais aussi du marché de l'art pour Clara). Ensuite, nous avons fait ressortir la perte d'identité, de droits et de libertés qui découle de cette condition matérielle dans les deux oeuvres. En effet, dans *Truismes*, la protagoniste

n'a pas de nom et peine à se reconnaître. De plus, elle est souvent maintenue en captivité, privée de liberté, et forcée de faire des choses qu'elle ne veut pas faire. Dans *Clara et la pénombre*, la narratrice est également dépossédée de son identité, par l'effacement d'abord de toute trace d'histoire sur sa peau afin de la rendre vierge pour l'artiste, ensuite par la prise de possession de ce dernier (signature tatouée dans la chair de Clara ainsi qu'étiquettes au cou, aux chevilles et aux poignets). De plus, elle est très souvent privée de sa liberté ainsi que du droit de bouger, de parler et de penser. Enfin, nous avons abordé dans ce chapitre les nombreux abus et violences, le contrôle et les humiliations subis par les personnages féminins dans les deux romans, qui découlent de cette condition de marchandise déshumanisée. Et finalement, nous avons présenté les formes de résistance qu'elles offrent face à cette pression de la beauté obligée, mais aussi face à leur condition de marchandise, qui les maintient en position d'infériorité. À plusieurs moments dans les deux romans, les protagonistes réalisent qu'elles sont malheureuses dans cette quête esthétique impossible (surtout dans *Truismes*) ou qu'elles veulent être bien traitées, respectées et écoutées (surtout dans *Clara*).

On peut relever plusieurs ressemblances entre les deux œuvres du corpus, mais aussi de nombreuses différences. Les deux proposent une réflexion sur la matérialité féminine en abordant deux facettes : la femme animal et la femme-objet (des motifs qui sont d'ailleurs traités au sens propre dans les deux histoires). Nous retrouvons des femmes qui entament, ou subissent, une métamorphose corporelle, qu'elle soit désirée (*C*) ou non (*T*). Dans le cas de *Truismes*, cette transformation se joue en fait à deux niveaux : d'abord, la narratrice subit une métamorphose animale qui n'est pas du tout désirée (même si elle finira par l'accepter et même par en apprécier les avantages) ; puis, elle tente de redevenir femme (belle) de manière volontaire. Sa métamorphose est donc en partie involontaire et parfois volontaire. Cela dit, elle aura du mal à triompher de sa condition animale.

Si les deux protagonistes des romans sont en transformation dès le début des histoires, nous avons pu remarquer qu'elles n'en sont pas au même point. En effet, dans *Truismes*, la narratrice est au stade animal (naturel), alors que celle de *Clara et la pénombre* est déjà objet (artificiel) et très proche de la perfection. Elles sont aux deux extrémités du parcours de la beauté, puisque, comme nous l'avons vu, la laideur est associée à l'animalité et la beauté à l'objet artificiel. Mais cette opposition même rappelle certains parallèles frappants entre les deux romans. La dualité beauté/laideur du corps féminin se retrouve au cœur des deux. Les protagonistes y livrent un combat mental et physique afin de correspondre à l'image que l'on attend d'elles. Elles ressentent la pression de l'obligation d'être belle et travaillent fort pour atteindre leur objectif. Toutes deux sont également exposées aux regards. Cependant, il en résulte des conséquences différentes. En effet, dans *Truismes*, la narratrice subit beaucoup de méchancetés à cause de son image qui déplaît. Le regard est pour elle dévastateur. Dans *Clara et la pénombre*, au contraire, le regard est bénéfique ; il apporte les éloges et l'admiration. Clara n'en ressort que plus fière de sa réussite corporelle et professionnelle.

Une autre ressemblance entre les personnages féminins des deux œuvres est leur condition de marchandise. Elles sont effectivement toutes deux considérées comme telle, elles peuvent se vendre (ou être vendues malgré elles) et ont une valeur marchande. Cependant, le type de marchandise est différent : dans *Truismes*, la narratrice est une prostituée et de la viande ; dans *Clara et la pénombre*, elle est un précieux objet d'art. Si toutes les deux sont considérées comme inférieures à l'esprit en s'insérant dans la catégorie « corps », elles n'ont cependant pas la même valeur marchande ; puisqu'elle correspond davantage à la beauté idéalisée, celle de Clara est beaucoup plus élevée que celle de la protagoniste de *Truismes*. Néanmoins, à travers cette marchandisation, elles perdent toutes deux leur identité, leurs droits et leurs libertés (c'est-à-dire qu'il y a une déshumanisation dans les deux cas). Elles sont aussi victimes d'abus, de violences et d'humiliations à travers leur condition

d'inférieure, de la part des hommes à qui elles appartiennent. À cette différence près que dans *Truismes*, ces mauvais traitements s'ajoutent à ceux que la narratrice reçoit pour sa laideur ; celle-ci est donc doublement maltraitée.

Nous avons pu constater que les deux romans à l'étude proposent une oscillation entre le naturel et l'artificiel, mais aussi entre une acceptation et une résistance de la condition des femmes. Si les protagonistes offrent toutes deux de la résistance, il y a quelques différences. Pour la narratrice du roman de Darrieussecq, qui a un côté volontairement naïf, cette prise de conscience est plus subtile. Subissant tout au long du roman sa condition de marchandise et les mauvais traitements avec une certaine passivité, ou fatalisme, elle parvient malgré tout à se sortir de sa condition au gré des circonstances. Sans prendre des décisions mûrement réfléchies, elle réalise après coup qu'elle n'en est que plus heureuse. Clara, quant à elle, résiste à être réduite à un simple objet tout au long du récit, mais sans sortir de sa véritable condition. Elle vit une lutte intérieure face à son désir d'être un objet d'art et son refus d'abandonner son statut de personne. Il lui a fallu frôler la mort pour réaliser que son rêve d'être chef-d'œuvre était excessif ; ce n'est qu'alors qu'elle parvient à quitter cet univers d'art hyperdramatique qui en faisait une chose.

Il se dégage des deux romans un rejet de la primauté de la beauté et de la condition d'infériorité dans laquelle les femmes se trouvent (qui comprend d'être traitées en marchandise, de perdre ses droits, ses libertés et son identité). Leur résistance est donc double. Elle porte sur la tyrannie de la beauté, mais aussi, d'abord et avant tout, sur cette idée même de matérialité. C'est lorsqu'elles se rendent compte que leur combat pour correspondre aux critères esthétiques en vigueur est mené à cause de cette idée qu'elles ne sont que corps, qu'elles résistent le plus. Elles souhaitent que soit reconnu et respecté leur esprit également, non pas uniquement leur corps, qui n'est d'ailleurs pas réellement respecté non plus, soumis comme il l'est à des règles esthétiques sévères et arbitraires. Le corps féminin n'est accepté et n'a de valeur que

dans la mesure où il est beau (artificiel et construit). La femme est aliénée à travers cette tyrannie esthétique, car elle n'a aucun droit face à elle-même, elle est contrôlée par les hommes avant sa construction corporelle (par les critères esthétiques qui la poussent à mener le combat pour la beauté) et après (lorsqu'elle est belle, elle devient marchandise). Est-ce peut-être alors lorsqu'elle est le plus proche du naturel qu'elle est le plus libre, lorsqu'elle résiste à ce combat vers la beauté et que personne ne veut l'utiliser dans son état ? Cependant, si elle est « plus libre », elle demeure vouée à la solitude et au mépris des autres, puisque la laideur n'est aucunement respectée.

Darrieussecq et Somoza insistent tous deux sur le travail qui doit être fait sur le corps féminin pour le faire correspondre aux standards esthétiques et critiquent l'artifice des critères. Les deux auteurs proposent, sous forme de fables futuristes, des satires sociales d'une féminité excessive, axée sur le paraître. Ils présentent des situations extrêmes, que ce soit en exagérant la laideur et ses sanctions (*T*) ou encore les moyens utilisés pour parvenir à la beauté (*C*). Exagérées également sont les métamorphoses en animal (*T*) et en objet (*C*), littéralement concrétisées. Dans *Truismes*, nous pouvons y voir une forme de critique face aux standards esthétiques actuels très difficilement accessibles ; la protagoniste, malgré tous ses efforts, ne parvient pas à se rapprocher, ne serait-ce qu'un peu, des critères de beauté. Darrieussecq montre que le combat contre le corps naturel est illusoire. L'animalité fait partie de l'être humain et son acceptation est nécessaire pour accéder à la liberté et, par le fait même, au bonheur. *Clara et la pénombre* pourrait être vu plus particulièrement comme une satire du monde de l'art et de la mode, des univers où la beauté, le sublime et l'esthétisme sont mis de l'avant. De plus, Clara doit faire face à des critères similaires à ceux des mannequins et son travail ressemble grandement au leur : prêter son corps à l'artiste comme support à l'œuvre. Mais à travers cette recherche excessive de la beauté, Somoza nous met en garde : elle peut conduire à la mort. Une mort réelle (le meurtre des toiles dans le livre, mais pensons aussi aux troubles alimentaires et autres excès chez de nombreuses femmes réelles, troubles qui

peuvent compromettre leur santé, voire les tuer) ou symbolique (en s'acharnant sur le corps uniquement, la femme en vient à tuer ce qui fait d'elle un individu). Les deux auteurs montrent, à travers des métaphores de la condition féminine, l'absurdité du combat dans lequel les femmes sont engagées à cause de ces normes esthétiques irréalistes, mais données comme obligatoires. La beauté à tout prix est aliénante, ce que les personnages féminins des deux romans semblent réaliser, puisqu'elles prennent la décision de cesser cette quête malsaine.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

- Darrieussecq, Marie. 1996. *Truismes*. Coll. « Folio », n° 3065. Paris : Éditions P.O.L., 149 p.
- Somoza, José Carlos. 2003. *Clara et la pénombre*. Trad. de l'espagnol par Marianne Million. Coll. « Babel », n° 669. Arles : Actes Sud, 649 p.

Ouvrages et périodiques portant sur les œuvres du corpus

- Asibong, Andrew. 2003. « Mulier Sacra : Marie Chauvet, Marie Darrieussecq and the Sexual Metamorphoses of *Bare life* ». *French Cultural Studies*, vol. 14, p. 169-177.
- Darrieussecq, Marie et John Lambeth. 2006. « Entretien avec Marie Darrieussecq ». *The French Review*, vol. 79, n° 4, p. 806-818.
- Ferrer-Medina, Patricia. May 2007. « Wild Humans: The Culture/Nature Duality in Marie Darrieussecq's *Pig Tales* and Robert Louis Stevenson's *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* ». *The Comparatist*, vol. 31, p. 67-87.
- Gymnich, Marion. 2006. « Of Humans, Pigs, Fish, and Apes : The Literary Motif of Human-Animal Metamorphosis and its Multiple Functions in Contemporary Fiction ». *L'esprit créateur*, vol. 46, n° 2 (été), p. 68-88.
- Hall, Edith. 2007. « Subjects, Selves, and Survivors ». *Helios*, vol. 34, n° 2 (automne), p. 125-159.
- Parayre, Catherine. 2003. « *Pig Tales*: Beauty Is a Beast ». *International Fiction Review*, vol. 30, p. 49-59.
- Pouliot, Chantal. 2001. « Le corps et les cinq sens dans "Truismes" (1996) et "Naissance des Fantomes" (1998) de Marie Darrieussecq ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 112 pages.
- Sarrey-Strack, Colette. 2002. *Fictions contemporaines au féminin. Marie Darrieussecq, Marie Ndiaye, Marie Nimier, Marie Redonnet*. Coll. « Espaces littéraires ». Paris : L'Harmattan, 276 p.
- Sauble-Otto, Lorie. 2005. « Writing to Exist: Humanity and Survival in Two fin de siècle Novels in French (Harpman, Darrieussecq) ». *Esprit Créateur*, vol. 45, n° 1 (été), p. 59-66.
- Sustaita, Antonio. 2004. « Pintar en palabras: *Clara y la penumbra* ». *Revista Hispánica Internacional de Análisis y Creación*, vol. 5, p. 106-113.

Corpus théorique

- Adam, Colette-Chantal (comp.). 1992. *Analyses et réflexions sur le corps 1*. Paris Ellipses ; Marketing, 160 p.
- Adam, Colette-Chantal (comp.). 1992. *Analyses et réflexions sur le corps 2*. Paris Ellipses ; Marketing, 160 p.
- Baril, Audrey. 2007. « De la construction du genre à la construction du “sexe” : les thèses féministes postmodernes dans l’œuvre de Judith Butler ». *Recherches féministes*. Vol. 20, n° 2, p. 61-90.
- Bartky, Sandra Lee. 1997. « Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power ». Dans *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*, sous la dir. de Katie Conboy, Nadia Medina et Sarah Stanbury, p. 129-153. New York : Columbia University Press.
- Beauvoir, Simone de. 1976. *Le deuxième sexe I*. Coll. « Folio essais », n° 37. Paris : Gallimard, 408 p.
- Beauvoir, Simone de. 1976. *Le deuxième sexe II*. Coll. « Folio essais », n° 38. Paris : Gallimard, 663 p.
- Berger, John. 1976. *Voir le voir*. Trad. de l’anglais par Monique Triomphe. Coll. « Textualité ». Paris : Alain Moreau, 175 p.
- Blanckeman, Bruno, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre. 2004. *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 589 p.
- Bordo, Susan. 1997. « The Body and the Reproduction of Femininity ». Dans *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*, sous la dir. de Katie Conboy, Nadia Medina et Sarah Stanbury, p. 90-110. New York : Columbia University Press.
- Borel, France. 1992. *Le vêtement incarné. Les métamorphoses du corps*. Coll. « Agora », n° 192. Paris : Pocket, 258 p.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *La domination masculine*. Coll. « Liber ». Paris : Seuil, 142 p.
- Braidotti, Rosi. 1997. « Mothers, monsters, and machines ». Dans *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*, sous la dir. de Katie Conboy, Nadia Medina et Sarah Stanbury, p. 59-79. New York : Columbia University Press.
- Bruit Zaidman, Louise (dir. publ.), Gabrielle Houdre, Christiane Klapisch-Zuber et Pauline Schmitt Pantel. 2001. *Le corps des jeunes filles. De l’Antiquité à nos jours*. Coll. « Pour l’Histoire ». s. l. Ed. Perrin, 327 p.
- Butler, Judith. 2006. *Défaire le genre*. Trad. de l’anglais par Maxime Cervulle. Paris : Amsterdam, 311 p.
- Butler, Judith. 2006. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l’identité*. Trad. de l’anglais par Cynthia Kraus. Préf. de Éric Fassin. Coll. « Poche », n° 237. Paris : Éditions La Découverte, 283 p.

- Canto, Monique. 1986. « The Politics of Women's Bodies : Reflections on Plato ». Dans *The Female Body in Western Culture*, sous la dir. de Susan Rubin Suleiman, p. 339-353. Cambridge : Harvard University Press.
- Caws, Mary Ann. 1986. « Ladies Shot and Painted : Female Embodiment in Surrealist Art ». Dans *The Female Body in Western Culture*, sous la dir. de Susan Rubin Suleiman, p. 263-287. Cambridge : Harvard University Press.
- Chaponnière, Corinne. 1989. *Le mystère féminin. Ou Vingt siècles de déni de sens*. Paris : Orban, 287 p.
- Chawaf, Chantal. 1992. *Le corps et le verbe. La langue en sens inverse*. Coll. « Les Essais ». Paris : Presses de la Renaissance, 294 p.
- Chevalier, Jean, et Alain Gheerbrant. 2000. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. 21^e éd. rev. et augm. Coll. « Bouquins ». Paris : Robert Laffont/Jupiter, 1060 p.
- Dardigna, Anne-Marie. 1980. *Les châteaux d'Éros ou l'infortune du sexe des femmes*. Paris : Petite collection Maspero, 334 p.
- De Lauretis, Teresa. 1987. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Coll. « Theories of Representation and Difference ». Bloomington (USA): Indiana University Press, 151 p.
- Despentes, Virginie. 2006. *King Kong théorie*. Coll. « Livre de poche », n° 30904. Paris : Grasset, 151 p.
- Dolto, Françoise. 1992. *L'image inconsciente du corps*. Coll. « Points essais ». Paris : Éditions du Seuil, 375 p.
- Dottin-Orsini, Mireille. 1993. *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. Paris : Grasset, 373 p.
- Ebin, Victoria. 1979. *Corps décorés*. Trad. de l'anglais par Françoise Sotelo. Paris : Chêne, 96 p.
- Eco, Umberto. 1985. *La guerre du faux*. Trad. de l'italien par Myriam Tanant. Paris : Grasset, 274 p.
- Eco, Umberto. 2004. *Histoire de la beauté*. Trad. de l'italien par Myriem Bouzaher; du latin et du grec par François Rosso. Paris : Flammarion, 438 p.
- Eco, Umberto. 2007. *Histoire de la laideur*. Trad. de l'italien par Myriem Bouzaher; du latin et du grec par François Rosso. Montréal : Flammarion Québec, 453 p.
- Foucault, Michel. 1993. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 360 p.
- Fouque, Antoinette. 1995. *Il y a deux sexes. Essais de féminologie, 1989-1995*. Coll. « Débats (Gallimard) ». Paris : Gallimard, 277 p.
- Gagnebin, Murielle. 1994. *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid*. Coll. « Or d'Atalante ». Seyssel (France) : Champ Vallon, 333 p.
- Guillaumin, Colette. 1992. *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de Nature*. Paris : Côté-femmes, 239 p.
- Heinich, Nathalie. 1996. *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Coll. « NRF essai ». Paris : Gallimard, 397 p.

- Héritier, Françoise. 1996. *Masculin/féminin. La pensée de la différence*. Paris : Odile Jacob, 332 p.
- Huston, Nancy. 2001. *Journal de la création*. Coll. « Babel », n° 470. Paris : Actes Sud, 352 p.
- Irigaray, Luce. 1977. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 217 p.
- Lascault, Gilbert. 2004. *Le monstre dans l'art occidental. Un problème esthétique*. Coll. « D'esthétique ». Paris : Klincksieck, 466 p.
- Le Breton, David. 1985. *Corps et société. Essai de sociologie et d'anthropologie du corps*. Coll. « Sociologie au quotidien ». Paris : Méridiens Klincksieck, 230 p.
- Lipovetsky, Gilles. 1997. *La Troisième femme. Permanence et révolution du féminin*. Coll. « Folio essais », n° 472. Paris : Gallimard, 397 p.
- Livi, Jocelyne. 1984. *Vapeurs de femmes. Essai historique sur quelques fantasmes médicaux et philosophiques*. Coll. « Studiolo ». Paris : Navarin, 199 p.
- Löwy, Ilana. 2006. *L'Emprise du genre. Masculinité, féminité, inégalité*. Coll. « Le genre du monde ». Paris : La dispute, 277 p.
- Marzano, Michela. 2007. *Philosophie du corps*. Coll. « Que sais-je ? », n° 3777. Paris : PUF, 127 pages.
- Muchembled, Robert. 2000. *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècles*. Coll. « Points. Histoire », n° H306. Paris : Éditions du Seuil, 403 p.
- Pearl, Lydie, Patrick Baudry et Jean-Marc Lachaud. 1998. *Corps, art et société. Chimères et utopies*. Coll. « Nouvelles études anthropologiques ». Paris/Montréal : L'Harmattan, 335 p.
- Perrot, Philippe. 1984. *Le corps féminin. Le travail des apparences : XVIII^e-XIX^e siècle*. Coll. « Points. Histoire », n° H141. Paris : Éditions du Seuil, 280 p.
- Schilder, Paul. 1980. *L'image du corps. Étude des forces constructives de la psyché*. Trad. de l'anglais par François Gantheret et Paule Truffert. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 352 p.
- Thevoz, Michel. 1984. *Le corps peint*. Coll. « Les illusions de la réalité ». Genève : Skira, 138 p.
- Vigarelo, Georges. 2004. *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*. Coll. « Points. Histoire », n° H384. Paris : Éditions du Seuil, 336 p.
- Wolf, Naomi. 1991. *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women*. New York : W. Morrow, 348 p.

Autre œuvre de fiction citée

- Réage, Pauline. 1975. *Histoire d'O suivi de Retour à Roissy*. Coll. « Le Livre de Poche ». Paris : Jean-Jacques Pauvert, 281 p.