

Université de Montréal

L'écriture de la honte chez Violette Leduc et Annie Ernaux

par Frédérique Collette

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté

en vue de l'obtention du grade de M.A.

en littératures de langue française

Juillet 2018

© Frédérique Collette, 2018

Résumé

La littérature française des femmes nous offre de plus en plus de textes autobiographiques ou autofictionnels mettant en œuvre divers processus de mises à nu par lesquels les auteures dévoilent ouvertement leurs expériences honteuses, traumatiques et taboues. Violette Leduc et Annie Ernaux sont plus que représentatives de cette esthétique que plusieurs critiques ont qualifiée d'impudique et d'éhontée. Or, cette dernière l'est-elle tout à fait? Ce mémoire visera à étudier l'écriture de la honte dans *L'Asphyxie*, *La Bâtarde*, *La Honte* et *Mémoire de fille*, œuvres dans lesquelles les écrivaines font part de la double honte qui les gruge : celle de leur corps et de leur statut social. Si je m'attarderai, dans un premier temps, à l'analyse de la représentation de cet affect dans sa dimension à la fois corporelle et sociale, c'est à son aspect littéraire et esthétique que je m'intéresserai ensuite. En effet, si la honte trouve différentes représentations au sein des textes, ne trouve-t-elle pas aussi diverses formes stylistiques? De plus, l'écriture de la honte permet-elle une transcendance de cet affect ou, au contraire, entraîne-t-elle un enfermement au sein de ce dernier? C'est notamment à ces questions que je tâcherai de répondre en démontrant, au final, que les auteures se situent dans une stratégie performative : par le biais d'une esthétique qui joue entre la pudeur et l'impudeur, la retenue et l'exposition de soi, c'est dans cet entre-deux scripturaire que Leduc et Ernaux parviennent à performer leurs hontes et à retrouver leurs voies/x.

Mots-clés : Violette Leduc, Annie Ernaux, honte, performance, écrits des femmes, littérature française.

Abstract

Contemporary French women's literature offers us a considerable number of autobiographical or autofictional texts presenting various types and degrees of self-exposure, by which the authors openly reveal their shameful, traumatic and taboo experiences. Violette Leduc and Annie Ernaux are more than representative of this aesthetic that many critics have described as obscene and shameless. But is this aesthetic as shameless as others have affirmed? This dissertation aims to study the writing of shame in *L'Asphyxie*, *La Bâtarde*, *La Honte* and *Mémoire de fille*, works in which both women writers share the shame that haunts them: that of their body and their social status. If I first dwell on the analysis of this affect's representations in its corporeal and social dimensions, I will also be interested in its literary and aesthetic aspects. Indeed, if shame finds different representations within the texts, it can also be expressed by different stylistic devices. Moreover, does the writing of shame allow a transcendence of this affect? Or, on the contrary, does it entail a confinement within shame? I will be answering these questions by demonstrating, in the end, that the authors both use performative strategies: through an aesthetic that oscillates between timidity and shamelessness, self-effacement and self-exposure, it is in this scriptural in-between that Leduc and Ernaux manage to perform their shame and to find a voice of their own.

Keywords : Violette Leduc, Annie Ernaux, shame, performance, women's writing, French literature.

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	i
Table des matières.....	ii
Liste des sigles	iiiv
Remerciements.....	v
Introduction.....	1
Chapitre 1	
Réflexion théorique sur la honte.....	16
1.1 La souillure du regard.....	16
1.2 Remise en cause du « sujet » honteux	21
1.3 Le texte littéraire : entre corps et regards.....	27
Chapitre 2	
La honte du corps : regard sur une bâtarde et une transfuge de classes.....	35
2.1 Le corps métonymique.....	36
2.1.1 Annie Ernaux et la « bassesse » du corps ouvrier.....	36
2.1.2 L'imbrication de la beauté et du statut social chez Violette Leduc	43
2.2 Le regard social.....	50
2.2.1 Objectification et surconscience corporelles	50
2.2.2 La société personnifiée : le regard maternel	59
Chapitre 3	
Des mémoires honteuses : quand la honte se loge dans le corps.....	65
3.1 Des surconsciences linguistiques.....	68
3.1.1 Annie Ernaux et l'esthétique du « désenfouissement »	70
3.2 De la performativité dans le langage	78
3.2.1 Des mots qui heurtent	80
3.3 La « resignification » de l'injure dans et par l'écriture.....	89

Chapitre 4

L'écriture de la honte sous le signe de la performance	99
4.1 Violette Leduc : entre pudeur et impudeur	100
4.2 Annie Ernaux et le subterfuge de l'exhibition	111
Conclusion	124
Bibliographie.....	129

Liste des sigles

A : L'Asphyxie

LB : La Bâtarde

LH : La Honte

MF : Mémoire de fille

Remerciements

Mes remerciements vont d'abord à Catherine Mavrikakis, ma directrice. J'ai grâce à vous lu mes premiers Ernaux dans le cadre de cours au baccalauréat, sans toutefois savoir que mon intérêt envers cette auteure grandirait autant. Vous m'avez également fait rencontrer Violette, dont les œuvres continueront pendant longtemps, j'en suis certaine, de nourrir ma créativité et mon amour du langage. Merci pour vos conseils précieux, votre inventivité et, surtout, pour votre audace.

Je remercie également le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) pour l'aide financière m'ayant permis de me consacrer pleinement à la rédaction de ce mémoire.

Un grand merci à tous mes collègues et amis pour nos régulières sessions de rédaction, qui ont rendu le travail d'écriture si agréable. À Christophe et ma famille, enfin, merci pour votre support et vos encouragements.

Introduction

Des écritures abjectes

Cela ne pouvait se dire à personne,
dans aucun des deux mondes qui étaient le mien.
Annie Ernaux, *La Honte*

Je gardai tout cela pour moi.
Violette Leduc, *L'Asphyxie*

Deux époques, une honte commune

Un nouveau paradigme

La littérature française contemporaine des femmes nous habitue toujours davantage à des œuvres dans lesquelles les écrivaines se mettent à nu, faisant part à leurs lecteurs d'expériences non seulement personnelles, familiales et intimes, mais exposant aussi leurs moments honteux, et même traumatiques. Car si « [l]es années 80, au cours desquelles se dissolvent les grandes idéologies collectives, marquent un retour de l'individualisme sous toutes ses formes¹ », c'est bien au sein de ces écrits autobiographiques et autofictionnels de femmes-auteurs, qui n'en finissent plus d'émerger sur la scène littéraire, que ce « retour du sujet² » semble prendre des proportions inouïes. Un brouillage entre les domaines du privé et du public s'opère, « le premier engage[ant] ce qu'on partage avec le plus grand nombre, et le second ce que l'on partage seulement avec des personnes choisies.³ » Plus encore, c'est une redéfinition de l'intimité, faisant référence à « ce qu'on ne partage pas, ou seulement avec quelques [personnes] très proches⁴ », qui semble se mettre en branle avec ces écrivaines qui, levant le voile sur les tabous de toutes sortes, semblent n'avoir aucune pudeur. Nombreuses sont effectivement les auteures françaises contemporaines qui font preuve de cette volonté

¹ Dominique Viart, *Le roman français au XX^e siècle*, Paris: Hachette, 1999, p. 114.

² *Ibid.*, p. 114.

³ Serge Tisseron, « Le désir « d'extimité » mis à nu », *Le Divan familial*, n° 11, 2003, p. 53.

⁴ *Ibid.*

« d’extimité⁵ » : c’est-à-dire de sortie dans le public en rendant bien visibles, aux yeux de tous, leurs histoires personnelles; narrant ce qui, normalement, ne devrait être raconté. Elles semblent, en d’autres mots, redessiner les contours de ces lieux, voire en transgresser les frontières en « dépla[ça]nt l’intime hors du sujet interne⁶ ».

Annie Ernaux⁷ compte sans nul doute parmi celles que l’on pourrait qualifier d’auteures phares de ce nouveau paradigme se voulant d’autant plus prégnant depuis le tournant du XXI^e siècle : celui d’une véritable « esthétique de l’exhibition⁸ ». Originnaire du milieu ouvrier en Normandie, elle étale dans chacun de ses textes ses moments d’humiliation et de vulnérabilité touchant sa vie familiale, son statut de transfuge de classes sociales, son avortement clandestin et sa sexualité. Ainsi va-t-elle « jusqu’aux confins de ce qu’il est accepté de dire, de ce qu’on dit ou ne dit pas.⁹ » Aux côtés de Christine Angot, Camille Laurens, Catherine Millet, ou encore Chloé Delaume, pour ne nommer que celles-ci, Ernaux continue de faire son chemin en tant qu’écrivaine ne se gênant pas pour transposer sur papier ses « révélations irrévérencieuses¹⁰ ».

Violette Leduc fut, pourrait-on dire, en avance sur son temps. Dès le milieu du XX^e siècle, elle nous donna goût à ces écritures de soi pour lesquelles la critique littéraire présente tant d’intérêt aujourd’hui. En ne se préoccupant que de sa seule histoire personnelle, Leduc dévoile toutes les strates de son intimité et de ses insécurités. Ayant véritablement commencé à intéresser les critiques dans les années quatre-vingts, c’est pourtant en 1946 que cette auteure publie sa première œuvre, *L’Asphyxie*, roman autobiographique qui relate sa situation familiale et ses souvenirs d’enfance en tant que jeune fille bâtarde. Marginale de naissance, Violette Leduc restera pareillement, pendant longtemps, marginale en littérature. Il va sans dire que cette voix, centrée sur elle-même, détonnait à une époque où la volonté d’engagement social et

⁵ *Ibid.*

⁶ Bruno Blanckeman, « FIGURES INTIMES/POSTURES EXTIMES », *L’Intime – L’Extimité*, 1^{er} janvier 2002, p. 45.

⁷ Dont on a souvent qualifié les journaux « d’extimes », notamment à la suite de la publication de *Journal du dehors* en 1993, et de *La vie extérieure* en 2000. Voir, notamment, l’article de Robin Tierney, « “Lived Experience at the Level of the Body”: Annie Ernaux’s “Journaux Extimes” », *SubStance*, vol. 35, n° 3, 2006, 113-30.

⁸ Dominique Viart, *op. cit.*, p. 114.

⁹ Annie Ernaux et Frédéric-Yves Jeannet, *L’écriture comme un couteau*, Paris: Stock, 2003, p. 8.

¹⁰ Barbara Havercroft, « Splendeurs et misères de la confession au féminin au XXI^e siècle », dans Barbara Havercroft et Bruno Blanckeman, éd., *Narrations d’un nouveau siècle: romans et récits français, 2001-2010: colloque de Cerisy*, Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2013, p. 159.

politique était sur la bouche des plus illustres écrivains tels que Jean-Paul Sartre, Albert Camus, sans oublier Simone de Beauvoir. Un désir toutefois l'animait, qui ne l'excluait pas totalement de l'air du temps : celui de préparer la voie aux femmes qui voudraient et oseraient, comme elle, parler ouvertement de leur intimité. Elle n'a donc pas hésité à aborder son trafic sur le marché noir, son avortement clandestin à cinq mois de grossesse, sa vie sexuelle et ses amours lesbiennes. À une époque où la littérature était encore largement dominée par des modèles masculins, Violette Leduc se donna pourtant le mandat de s'écrire sans ambages, et de « parler aussi franchement que les hommes¹¹ », notamment dans sa trilogie autobiographique dont *La Bâtarde* constitue le premier volet : « [...] à cause de *La Bâtarde*, bientôt des femmes écriront des livres peut-être bien meilleurs que le mien et oseront en dire davantage¹² », mentionne-t-elle en entretien.

Violette Leduc et Annie Ernaux sont deux écrivaines que la critique littéraire a souvent mises dans des cases distinctes. Très rarement étudiées de pair, il est vrai qu'à première vue ces auteures semblent n'avoir que peu en commun. Non seulement ont-elles appartenu à des générations différentes, leur entreprise auctoriale respective semble plutôt antagoniste, ne serait-ce que par leur style d'écriture extrêmement dissemblable. Annie Ernaux, qui refuse « l'enchantement des métaphores, la jubilation du style » (*LH*, 70), en plus de posséder une voix sociologique, critique et dénonciatrice très explicite, ne paraît avoir que peu en commun avec une écrivaine comme Violette Leduc, chez qui les métaphores, plus qu'exaltées, affluent et semblent détenir une importance plus grande qu'une quelconque critique sociale. Or les temps se chevauchent en étant marqués par la quasi-correspondance de la mort de l'une et des débuts de la carrière littéraire de l'autre : Ernaux fait son entrée en littérature avec la publication des *Armoires vides* en 1974, soit deux ans après la mort de Leduc. Plus encore paraît-elle poursuivre la quête leducienne en s'exposant, à son tour, apparemment sans gêne. Ces deux auteures semblent ainsi se passer le flambeau en écrivant, d'une époque à l'autre, sur l'affect qui les a

¹¹ *Le Figaro littéraire*, 1^{er}-7 octobre 1964. Citation tirée dans la biographie de Carlo Jansiti, *Violette Leduc*, Paris: B. Grasset, 1999, p. 375.

¹² Violette Leduc en entretien avec Pierre Démeron dans *Candide*, 21 janvier 1965. Citation tirée de l'ouvrage de René de Ceccatty, *Violette Leduc: éloge de la bâtarde*, Paris: Stock, 1994, p. 31.

toutes deux grugées depuis leur jeune âge : il s'agit d'une honte, elle-même double, touchant à la fois leur infériorité sociale et leur corps.

Une honte à double face

« La honte a de multiples visages, de multiples aspects. Elle est le produit de violences humiliantes diverses et composée de sentiments variés [...] qui en font un "méta-sentiment" c'est-à-dire un conglomérat d'émotions, d'affects, de sensations, liés les uns aux autres¹³ », souligne Vincent de Gaulejac dans *Les sources de la honte*. Cet affect comporte ainsi « de multiples facettes¹⁴ » pouvant toucher absolument tous les registres de l'existence humaine. La honte du corps, omniprésente dans les œuvres d'Annie Ernaux et Violette Leduc, prend à cette image ancrage dans une honte des origines sociales, donnant lieu à une multiplication ou à une déclinaison de cet affect. C'est en conservant à l'esprit cette notion de double honte que j'ai pensé mon corpus. En même temps que de mettre en avant cette imbrication des questions corporelle et sociologique, les textes d'Ernaux qui seront étudiés exposent en eux-mêmes un type de honte davantage qu'un autre. *La Honte*, œuvre qui place explicitement en son centre cet affect et que je n'aurais pu passer sous silence, témoigne surtout d'une angoisse et d'une surconscience d'infériorité sociale : c'est au sein du milieu d'origine dans lequel elle a grandi qu'Ernaux campe son récit. *Mémoire de fille*, quant à lui, met singulièrement de l'avant une honte corporelle et sexuelle alors que l'auteure se remémore sa première nuit passée avec un homme. Le dialogue entre ces deux œuvres, distancées de près de 20 ans, s'inscrit alors dans un chiasme très intéressant : si dans la première, la honte des origines sociales subalternes semble faire émerger une indignité physique, dans la seconde, c'est la souillure corporelle et sexuelle qui rappelle l'infériorité de classe. *La Honte* ayant déjà fait l'objet de nombreuses analyses – surtout sous un angle sociologique¹⁵ – je compte bien, avec l'étude de *Mémoire de*

¹³ Vincent de Gaulejac, *Les sources de la honte*, Paris: Desclée de Brouwer, 1996, p. 73.

¹⁴ *Ibid.*, p. 72.

¹⁵ La question sociologique, et particulièrement celle du statut de transfuge de classe, est probablement l'élément le plus souvent réitéré dans l'analyse des œuvres ernausiennes. Parmi ces travaux, nous pouvons mentionner l'ouvrage édité par Fabrice Thumerel, éd., *Annie Ernaux: une œuvre de l'entre-deux*, Arras: Artois Presses Université, 2004, 276 p., ainsi que plusieurs études d'Isabelle Charpentier dont l'article suivant : Isabelle Charpentier, « "Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire..." ». L'œuvre auto-sociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 1, 15 septembre 2006.

filles, apporter un vent de nouveauté aux études des textes ernausiens : ce dernier, publié il y a seulement deux ans, commence tout juste à faire l'objet d'analyses.

Les textes choisis de Violette Leduc témoignent d'un dialogue similaire entre honte de classe et honte corporelle. C'est cette fois en termes d'illégitimité sociale et de corps laid, marginal, qu'il se met en œuvre. D'une manière analogue aux textes d'Ernaux, si *L'Asphyxie* témoigne surtout de la souillure symbolique que représente cette indignité sociale, *La Bâtarde* – mettant clairement un nom sur cette illégitimité, et pouvant être perçu comme la suite des événements racontés dans la première œuvre – regorge de passages où c'est particulièrement la laideur qui asphyxie la narratrice. Ces deux œuvres, qui ont également presque vingt ans d'écart, témoignent pareillement d'un entrelacement de la laideur et de l'indignité sociale : ainsi renvoient-elles l'une vers l'autre, donnant lieu à une véritable incorporation du sentiment de honte.

Une mise à nu abjecte

Je veillerai donc à démontrer que si la honte, chez Violette Leduc comme Annie Ernaux, s'exprime par une isotopie de la souillure, une soumission aux regards ainsi qu'aux injures d'autrui, son écriture ne semble prendre réellement forme que dans les limites d'une performance – abjecte – prenant des proportions diverses chez chacune d'elles. Cette dernière est tributaire du paradoxe selon lequel celles qui ont honte en viennent tout de même à s'exprimer dans l'espace de la page : ne souhaitant manifestement pas se camoufler complètement malgré leur sentiment d'humiliation, les auteures se dévoilent ici avec retenue, et là avec exubérance, pointant du doigt ce qu'elles voudraient – ou devraient – normalement atténuer. Jouant sur une scène dont le rideau s'ouvre et se ferme sans cesse, les écrivaines oscillent entre deux tableaux pourtant opposés : ceux de la pudeur et de l'impudeur.

Non seulement ce sentiment de honte apparaît-il comme étant multiple, sinon double dans les textes, mais il entraîne conséquemment une mise à nu s'élaborant sur le motif du double ou de l'ambiguïté. Si Julia Kristeva définit l'abject comme étant « [l]'entre-deux, l'ambigu, le mixte¹⁶ », la honte fait naître, autrement dit, des poétiques et des stratégies scripturaires qui sont

¹⁶ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris: Éditions du Seuil, 1980, p. 12.

elles-mêmes abjectes, non-univoques. D'un côté, en s'adonnant au dévoilement d'elles-mêmes en tant que figures impures et indignes, Leduc et Ernaux travaillent à la maîtrise de cette abjection. En se définissant à travers un univers de la souillure, elles paraissent par le fait même s'en laver. Or d'un autre côté, cela n'empêche pas la honte de persister sur l'espace de la page : elle « reste au cœur du récit, comme une sorte d'absolu, comme une puissance encore inatteignable, à la façon d'un dieu caché qui aimerait l'écriture¹⁷ ». Après tout, cet affect doté de représentations littéraires diverses ne pourrait-il pas également trouver différentes représentations stylistiques? En effet, loin de ne représenter qu'un simple thème, le sentiment de honte, en tant que véritable enjeu littéraire, semble teinter la forme même des œuvres : les souillures ayant collé à la peau des auteures sont, sous diverses formes, dorénavant plaquées contre leurs textes. Ainsi la honte due aux déterminismes de genre et de classe se transmuet-elle, au final, en une honte littéraire.

C'est donc dire qu'en plus de mettre de l'avant des expériences de la souillure et des thématiques de l'abjection, abjectes sont aussi les écritures que ces textes mettent en œuvre : des écritures qui s'avèrent, au sens où l'entend Kristeva, ambigües, mixtes; des poétiques cultivant l'entre-deux, la tension émergeant proprement – ou improprement – de cet équivoque alliant pudeur et impudeur, honte et éhontement. Chez ces auteures qui ont su jouer des deux à la fois, la première catégorie ne semble pas pouvoir venir sans l'autre, donnant lieu à des postures plus paradoxales qu'on ne le souligne habituellement, surtout chez Leduc, qui mentionne en entretien : « Je suis bêtement morale. Je suis étriquée : c'est triste, je veux donner du courage à ceux qui seraient complexés par des manies sexuelles, ou par des amours qu'on ne trouve pas tout à fait normales, eh bien, malgré cela, je suis étriquée. [...] Mon audace est fausse. [...] Je suis timorée.¹⁸ »

C'est donc cette idée de textes comportant à divers degrés leur part de gêne que je m'attarderai à développer. Ces derniers laisseraient transparaître une forme de pudeur ou encore d'angoisse, à l'image d'un corps honteux dont on est embarrassé de divulguer certaines parties. Autrement dit, les œuvres sélectionnées témoignent, en elles-mêmes mais plus encore les unes

¹⁷ Jean-Pierre Martin, *Le livre des hontes: essai*, Paris: Seuil, 2006, p. 157.

¹⁸ Entretien avec Jacques Chancel, *Radioscopie*, 25 avril 1970. Cité par René de Ceccatty, *op. cit.*, p. 37.

par rapport aux autres, de ce jeu entre voilement et dévoilement, occultation et exposition de soi, dissimulation et exhibition. En écrivant leur sentiment d'humiliation, Violette Leduc et Annie Ernaux procèderaient, dans le même mouvement, à la création d'un corps nouveau : en l'occurrence, un « corps de papier¹⁹ », qui porte dorénavant la marque d'une souveraineté, mais aussi de la honte et de l'abjection.

Une réflexion théorique, à la fois phénoménologique et féministe, s'attardant à définir le sentiment de honte posera les bases de mon travail. Puisque la honte corporelle est celle qui m'intéressera particulièrement, c'est notamment le lien originel que cet affect – quel qu'il soit – entretient avec la corporalité et la corporéité que je travaillerai à développer, en mettant l'accent sur les questions de regard, de souillure et d'abjection; notions clés qui se verront réintégrées dans l'analyse ultérieure des œuvres. Aussi développerai-je plus avant l'idée d'une correspondance entre les représentations du corps humain et du corps textuel, laquelle me servira de tremplin à l'exploration des textes littéraires, que je considérerai comme des corps pouvant eux-mêmes recéler des « parties honteuses », comme je viens de l'expliquer. Ce premier chapitre me permettra donc d'étoffer la problématique que j'ai tout juste exposée, selon laquelle l'écriture de la honte se veut à la fois dépassement et reproduction d'un corps honteux, ambigu, abject. La question de la performance, qui a lieu dans les limites de ce nouveau corps, sera alors réitérée et plus amplement détaillée.

C'est dans le deuxième chapitre que je décortiquerai en profondeur quelle(s) représentation(s) prend la honte au sein des œuvres. Si j'ai déjà annoncé qu'il s'agissait d'une honte à double face, à la fois corporelle et sociale, c'est l'idée de corps métonymiques que je développerai en particulier, c'est-à-dire de corporalités – honteuses, souillées – englobant ou symbolisant l'identité sociale des narratrices. C'est en reprenant l'imaginaire de la saleté et le thème du regard que je développerai surtout mon analyse des quatre textes.

Le chapitre suivant sera l'occasion d'étudier la place du langage dans la naissance du sentiment de honte chez les narratrices et les auteures. Si le regard a beaucoup à jouer dans l'émergence de cet affect, l'ancrage – mémoriel et corporel – de ce dernier se fait plutôt par l'entremise du langage que les narratrices utilisent et reçoivent. C'est bien par les mots, qu'ils

¹⁹ J'emprunte ce syntagme à Andrea Oberhuber, *Corps de papier: résonances*, Québec: Nota Bene, 2012, 237 p.

soient signes d'une infériorité sociale ou carrément injurieux, que la honte s'inscrit profondément dans la mémoire, parvenant ensuite à envahir – à entacher – tout le corps. Je démontrerai cependant, à l'aide de la théorie butlérienne de la performativité langagière, que les auteures recherchant et citant certaines paroles parviennent à les « resignifier ».

Enfin, ayant tour à tour été objets de souillures, de regards et d'injures, les auteures arrivent d'une manière analogue à « resignifier » leur honte, c'est-à-dire à la sublimer en textes littéraires : celles qui ont pu se mouvoir d'objets regardés à sujets regardant sont par le fait même devenues agents écrivant et maîtrisant leur propre humiliation. Or si les mots ont ce pouvoir de provoquer la honte chez autrui, cette dernière n'aurait-elle pas, d'une façon similaire, un rôle à jouer dans l'émergence d'un langage spécifique et d'une poétique particulière? L'écriture du sentiment de honte sous le signe de performances diverses, c'est-à-dire équivoques, abjectes, sera donc plus amplement étudiée dans ce quatrième chapitre, qui marquera l'aboutissement de ma réflexion.

Écrire la honte

Il faut l'avouer, plutôt nombreuses sont les études portant sur cet affect en rapport à l'œuvre ernausienne. Alison Fell²⁰, Lorraine Day²¹, Siobhán McIlvanney²², Jennifer Willging²³ et Barbara Havercroft²⁴, entre autres, se sont toutes intéressées à la représentation et à l'écriture de la honte, tout comme au texte éponyme d'Ernaux. Qu'elles fassent usage de théories psychanalytiques, sociologiques ou féministes, les études des textes ernausiens émettent un constat qui me semble souvent univoque : celui d'une écriture presque exclusivement perçue comme « technique d'éhontement²⁵ », c'est-à-dire qui travaillerait au surpassement ou à la transcendance de la honte. Sans m'opposer à ces précédentes études – au contraire, j'y ferai référence tout au long de ce mémoire –, je veillerai pour ma part à nuancer cette idée de

²⁰ Alison S. Fell, *Ernaux, La Place and La Honte*, London: Grant & Cutler Ltd, 2006, 85 p.

²¹ Lorraine Day, *Writing Shame and Desire: The Work of Annie Ernaux*, Oxford ; New York: Peter Lang, 2007, 315 p.

²² Siobhán McIlvanney, *Annie Ernaux: The Return to Origins*, Liverpool: Liverpool University Press, 2001, 239 p.

²³ Jennifer Willging, « Annie Ernaux's Shameful Narration », *French Forum*, vol. 26, n° 1, 2001, p. 83-103.

²⁴ Barbara Havercroft, « Dire l'indicible : trauma et honte chez Annie Ernaux », *Roman 20-50*, vol. 2, n° 40, 2005, p. 119-32.

²⁵ Jean-Pierre Martin, *op. cit.*, p. 314.

dépassement en insistant sur la complexité de cet affect et surtout sur son approche littéraire. Jennifer Willging avait déjà analysé *La Honte* comme un texte dont la forme narrative présente, dans sa fragmentation et ses blancs, une sorte de traumatisme reflétant le souvenir honteux et violent. Siobhán McIlvanney, tout comme Élise Hugueny-Léger²⁶, ont quant à elles interprété la dimension métadiscursive de ce texte et d'autres comme témoignant d'une conscience accrue du regard d'autrui – celui du lecteur –, idée que je développerai également dans le dernier chapitre. Ces ouvrages me seront donc tout à fait pertinents quant à mon désir de mettre en valeur, dans les œuvres d'Ernaux, la perméabilité des frontières entre honte et éhontement, forme honteuse et poétique souveraine.

C'est précisément cette tension, cette zone plus trouble s'érigeant entre une sortie de la honte et un enfermement que je désirerais valoriser dans mon étude des textes d'Ernaux et Leduc. Si l'on a souvent tendance à lire leurs œuvres comme étant écrites par des femmes triomphant de leur honte; si nombreux sont les critiques ayant mis l'accent sur la fonction salvatrice de l'écriture, chez l'une et l'autre auteure, force est d'admettre qu'à divers degrés, ces textes semblent en rester imprégnés. Une honte et une angoisse parviennent à y laisser leur trace, et les textes de Violette Leduc ne font pas exception. Beaucoup moins de critiques se sont par ailleurs penchés sur cette dernière auteure. Comme je l'ai déjà mentionné, Leduc n'a commencé à faire l'objet d'études que près de quarante ans suivant la parution de sa première œuvre. Ses textes ne sont encore que (trop) peu lus, enseignés et analysés à ce jour. Plusieurs monographies se présentent alors comme des études plus générales portant sur l'ensemble de ses écrits parmi lesquelles je mentionnerais celles de René de Ceccatty²⁷, Colette Trout Hall²⁸, Isabelle de Courtivron²⁹, sans oublier la biographie de Carlo Jansiti³⁰, qui contribua grandement à la redécouverte de cette écrivaine. D'autres chercheuses ont étudié des questions plus pointues, notamment Mireille Brioude³¹, qui s'est intéressée à la question de la théâtralité du sujet

²⁶ Élise Hugueny-Léger, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, Oxford ; New York: Peter Lang, 2009, 257 p.

²⁷ René de Ceccatty, *op. cit.*, 255 p.

²⁸ Colette Trout Hall, *Violette Leduc, la mal-aimée*, Amsterdam ; Atlanta, GA: Rodopi, 1999, 156 p.

²⁹ Isabelle de Courtivron, *Violette Leduc*, Boston, Mass: Twayne, 1985, 144 p.

³⁰ Carlo Jansiti, *op. cit.*, 487 p.

³¹ Mireille Brioude, *Violette Leduc: La mise en scène du « Je »*, Amsterdam: Rodopi, 2000, 163 p.

leducien, et Alex Hughes³², qui a apporté aux textes de Leduc un point de vue à la fois féministe et psychanalytique – je ferai mention de ces ouvrages, entre autres, dans le dernier chapitre de ce mémoire. La honte étant tellement au centre des textes de Leduc, elle semble cependant avoir été traitée sous le signe de l'évidence dans plusieurs analyses, en ce sens qu'elle y est constamment signalée, mais pas toujours analysée en profondeur. C'est ce que j'entreprendrai dans ce travail en mettant en valeur non seulement la façon dont la honte est représentée dans les textes, mais aussi comment elle y est inscrite, en me demandant ce qu'elle implique en tant qu'enjeu littéraire. C'est notamment ce qu'a entrepris plus récemment Anaïs Frantz, qui a étudié la question de la pudeur – dans sa dimension proprement littéraire – à l'œuvre chez Violette Leduc et Marguerite Duras³³.

C'est d'ailleurs souvent en relation avec des auteurs de son temps, comme Simone de Beauvoir ou Jean Genet, que les textes de Leduc ont été lus. Le rapprochement des œuvres leduciennes et ernausiennes me semble alors tout à fait porteur d'originalité, ces dernières n'ayant été que peu rassemblées comme je l'ai précédemment mentionné. Sandrina Joseph est l'une des seules à l'avoir fait.³⁴ Bien qu'elle ne se concentre pas explicitement sur la honte, sa thèse, qui aborde les textes de Leduc et Ernaux par l'entremise des théories sur l'injure et la performativité langagière, infléchira considérablement mon analyse de leurs œuvres – principalement au cours du troisième chapitre. Si Joseph n'étudie aucune des œuvres ernausiennes se retrouvant au sein de mon mémoire, elle convoque cependant les mêmes textes leduciens et en offre des interprétations tout à fait à propos dans le cadre de mon travail.

C'est donc en m'inspirant des précédents travaux que j'espère à mon tour offrir des analyses qui sauront renouveler et enrichir les études des textes de Violette Leduc et Annie Ernaux. J'entends faire naître un dialogue – un corps-à-corps – novateur et enrichissant entre ces auteures qui ont toutes deux choisi de se divulguer en empruntant la voie d'une écriture

³² Alex Hughes, *Violette Leduc: Mothers, Lovers, and Language*, London: W.S. Maney for the Modern Humanities Research Association, 1994, 169 p.

³³ Anaïs Frantz, *Le complexe d'Eve: la pudeur de la littérature: lectures de Violette Leduc et Marguerite Duras*, Paris: Champion, 2013, 305 p.

³⁴ Sandrina Joseph, « Objet de mépris, sujet de langage: L'injure performative et la construction du sujet féminin chez Annie Ernaux, Suzanne Jacob, Violette Leduc et France Théoret », Thèse de doctorat, Université de Toronto, 2006, 351 p. Nous pouvons également compter l'étude d'Alison S. Fell, *Liberty, Equality, Maternity in Beauvoir, Leduc and Ernaux*, Oxford: European Humanities Research Centre, University of Oxford, 2003, 208 p.

intimiste. Avec et sans filtre, elles ont exposé leurs rougeurs, parvenant à s'en servir comme un véritable matériau de création. Ce qui ne fit, cependant, pas l'unanimité.

Publier sa honte : un attentat à la pudeur

Des auteures « impudiques »

Violette Leduc et Annie Ernaux paraissent jouer avec – et se jouer de – cette abjection et cette impudeur qu'on leur a si souvent reprochées. Plus encore qu'un simple « relais » scripturaire et qu'une correspondance dans leurs façons de représenter le sentiment honteux, Annie Ernaux et Violette Leduc font preuve d'une véritable audace – même si elle est parfois revendiquée comme « fausse ». Elles ont osé écrire non seulement leurs hontes, mais aussi leurs expériences taboues, abjectes : avec une vile honnêteté, elles ont eu le « culot » de publier l'inadmissible. Si de l'entre-deux scripturaire que j'ai tout juste évoqué émerge, selon moi, le caractère « abject » des œuvres ernausiennes et leduciennes, ces dernières ont eu l'effet d'une obscène et indécente impudeur auprès de nombreux critiques. En effet, c'est surtout cet aspect de leur texte qui a été remarqué, avec bonheur d'un côté, mais aversion marquée de l'autre. La réception plutôt mitigée et parfois même scandalisée des œuvres de Leduc et Ernaux indique que de telles écritures, où l'illégitimité et les tabous sont exposés de plein fouet à la face du monde, semblent pour le moins déconcertantes, voire menaçantes. Car l'abjection « est ce qui avoue [le sujet] en perpétuel danger.³⁵ »

Violette Leduc dut attendre longtemps avant de se voir récompensée d'un succès populaire. Presqu'à tout coup louangée au sein des membres de son cercle littéraire, elle resta cependant, pendant longtemps, inconnue auprès du grand public, ses livres ne se vendant point. C'est à la parution de *La Bâtarde*, en 1964, qu'elle connut une large reconnaissance pour la première fois. Or, il faut le mentionner, il s'agit d'un succès de scandale : si cette œuvre eut de bonnes ventes, elle fut néanmoins écartée par le jury du Prix Goncourt pour son caractère trop audacieux, ainsi que qualifiée de texte « dégradant³⁶ ». C'est par ailleurs un champ lexical de l'abjection qui revient souvent chez de nombreux critiques et qui affecte non seulement la

³⁵ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 17.

³⁶ C'est le journal *L'Aurore* qui aurait qualifié cette œuvre ainsi d'après Carlo Jansiti, *op. cit.*, p. 373.

réception de ce premier tome de la trilogie autobiographique, mais aussi de la plume leducienne au fil de ses publications antérieures et ultérieures. Suite à sa parution en 1955, *Ravages* a par exemple été qualifié de simples « histoires de coucheries³⁷ ». *Thérèse et Isabelle*, récit de 1966, fut quant à lui gagnant du Prix Jules, qui était décerné à « l'auteur féminin du roman le plus consternant de l'année³⁸ » : « Le jury [...] jugera le récit rien de moins que "laid, bête et sale"³⁹ », insultes dont s'attife Leduc elle-même dans son autobiographie...

Annie Ernaux n'a pas été épargnée de telles critiques, et elle en est plus que consciente : « Ce qu'on me reproche, c'est une double obscénité, sociale et sexuelle⁴⁰ », écrit-elle justement dans *L'écriture comme un couteau*. La « bassesse », qu'elle prenne l'une ou l'autre forme, semble ne pas avoir de place en littérature; il est alors vil et indécent – surtout de la part d'une femme – de l'exposer, même le cap du XXI^e siècle franchi. Nul n'aura donc à s'étonner du fait que, comme le remarque Lyn Thomas, l'impudeur soit une caractéristique des œuvres d'Ernaux ayant été constamment ressassée par les critiques : « Le terme "impudeur" est d'une récurrence remarquable dans la critique ernausienne; ceci est significatif, car suggérant une peur de l'intime et soulignant l'existence de codes de bienséance auxquels les femmes, particulièrement, doivent adhérer.⁴¹ » Ainsi, celle qui non seulement décrit, dans *La Honte*, la scène de violence entre son père et sa mère, mais qui exprime aussi sa peur de « chier dans [s]a culotte » (*LH*, 76), se fit sans grande surprise reprocher ce genre de confessions obscènes. Par ailleurs, à la parution de *L'Occupation* en 2002, Didier Jacob s'est emparé de ce vocabulaire de la souillure afin de parler non moins franchement de cette œuvre : « Annie Ernaux, c'est l'irruption de la culotte sale dans la littérature d'aujourd'hui⁴² ». L'emprunt de ce lexique réducteur exprime d'emblée le choc, mais aussi la violence produite par un tel texte, « malpropre », qui déroge à la bienséance littéraire attendue de la part des femmes-auteures. Au même titre que les œuvres de Violette

³⁷ Mots de César Santelli cités par Carlo Jansiti, *op. cit.*, p. 275.

³⁸ Carlo Jansiti, *op. cit.*, p. 407.

³⁹ *Ibid.* Je souligne.

⁴⁰ Annie Ernaux et Frédéric-Yves Jeannet, *op. cit.*, p. 107.

⁴¹ Lyn Thomas, *Annie Ernaux: An Introduction to the Writer and Her Audience*, Oxford ; New York: Berg, 1999, p. 151. Ma traduction. En anglais, elle écrit : « The term *impudeur* is strikingly recurrent in Ernaux criticism; this is significant, since it suggests both a fear of the personal and a set of codes of propriety which women, particularly, should adhere to. »

⁴² Cité par Michèle Bacholle-Bošković, « Annie Ernaux "premier homme", "premier écrivain" », dans Pierre-Louis Fort et Violaine Houdart-Merot, eds., *Annie Ernaux: un engagement d'écriture*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 66. Je souligne.

Leduc, celles d'Annie Ernaux font « irruption », émergent alors qu'on ne les attend pas, et qu'on ne les attendra peut-être jamais.

La menace des « hors-la-loi »

« Suis-je coupable depuis qu'on m'a conseillé d'écrire? » (*LB*, 327), se questionne à juste titre Violette Leduc dans *La Bâtarde*. C'est que cette « extimité », c'est-à-dire ce « mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique⁴³ », semble provoquer un réel malaise chez celui qui en est le témoin. Non seulement cette mise à nu déstabilise-t-elle – jusqu'à provoquer le dégoût chez certains –, mais elle semble plus encore faire basculer la honte du côté du lecteur, pour qui le récit devient insupportable :

Vous l'écoutez, attentivement, et recevez avec plaisir ses aveux, des paroles qui viennent scinder le monde entre les fiers et les honteux. [...] Elle raconte et vous vous pensez témoins de sa souffrance, de cette façon qu'elle a de se faire souffrir en public. Vous plaignez un tel masochisme... Mais au fil des mots, au fil de ce discours que la femme livre sans rougir, c'est en vous que vous sentez progressivement monter l'embarras. Vous commencez à vous tortiller sur vos chaises, vous devenez peu à peu mal à l'aise. Vous qui jouissiez jusqu'alors de la place du privilégié, vous commencez à perdre pied.⁴⁴

Livrer à l'autre sa honte représente ainsi un débalancement si ce n'est un renversement de la structure hiérarchique. Certes, faire part à autrui de ses souillures, c'est courir le risque de se faire juger sans pitié. Or c'est aussi altérer ce « système de pouvoir » et, plus encore, se faire imposant par rapport à autrui, c'est-à-dire déborder le cadre que l'on nous avait assigné pour empiéter sur le monde apparemment clos et tranquille de l'autre : « Notre intimité garantit ce que nous sentons vulnérables : la dévoiler nous fragilise. Mais l'imposer aux autres nous renforce, comme si, ce faisant, c'est nous qui pénétrions dans le territoire de leur intimité⁴⁵ ». Dorénavant à la charge des souillures d'autrui, le lecteur, en tant que « récipient du récit

⁴³ Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, Paris: Hachette littératures, 2008, p. 52.

⁴⁴ Martine Delvaux, « Le secret, l'aveu, la honte », dans Bruno Chaouat, éd., *Lire, écrire la honte: actes du colloque de Cerisy-la-Salle, juin 2003*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2007, p. 335.

⁴⁵ Jean-Claude Bologne, *Pudeurs féminines: voilées, dévoilées, révélées*, Paris: Éditions du Seuil, 2010, p. 360.

honteux⁴⁶ », est pris de court par ce bouleversement et cette invasion perpétrés par celui – ou celle – qu’il lit. Peu à peu se voit-il alors migrer dans la position indésirée de l’Autre.

Plus encore que ce simple bouleversement hiérarchique, ces textes et ces auteures opèrent une véritable perturbation au sein de la société comme du champ littéraire. L’histoire du sentiment de pudeur étant, d’après Jean-Claude Bologne, « en grande partie féminine⁴⁷ », il va sans dire que ces écritures de soi – d’un soi abject, subalterne et féminin – relèvent d’un acte tout à fait inapproprié, s’il n’est interprété comme dérangé : en publiant ce qui fut souvent perçu comme des « autobiographie[s] "trop" révélatrice[s]⁴⁸ », Ernaux et Leduc mettent à mal l’image de la femme voulue discrète et dirigée par une morale bienséante. Si « [l]’intérieurisation des codes [...] donne forme au sentiment de pudeur, au point d’être confondu avec lui⁴⁹ », faire abstraction de ce dernier équivaldrait donc à sortir du corset au sein duquel les femmes sont enfermées et à faire fi des normes qui les environnent. Ces œuvres représentent donc, aux yeux de certains, une véritable atteinte à la pudeur qui n’est rien de moins qu’inhérente à une « idéologie de la transgression⁵⁰ » : comme de réels « polluants », au sens où l’entend Mary Douglas, Violette Leduc et Annie Ernaux « ne sont pas à leur place, [elles] ont franchi une ligne qu’[elles] n’auraient pas dû franchir et de ce déplacement résulte un danger pour quelqu’un.⁵¹ » En rendant publique leur vie privée, non seulement les auteures – figures dé-rangées et dé-rangeantes – font-elles violence au système symbolique et normé régissant le monde qui les entoure, mais elles paraissent aussi l’imprégner de leurs salissures. Elles créent, en un mot, un désordre en pleine place publique.

Ces taches honteuses ne devant être dites ni montrées afin de maintenir un certain ordre – social, patriarcal, genré, littéraire –, Violette Leduc et Annie Ernaux apparaissent alors, pour

⁴⁶ Nathalie Edwards, « “Écrire pour ne plus avoir honte” Christine Angot’s and Annie Ernaux’s Shameless Bodies », dans Erica L. Johnson et Patricia Moran, éd., *The Female Face of Shame*, Bloomington: Indiana University Press, 2013, p. 63. Ma traduction. Elle écrit : « [...] the reader as the recipient of the narrative of shame ».

⁴⁷ Jean-Claude Bologne, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁸ Ania Wroblewski, *La vie des autres: Sophie Calle et Annie Ernaux, artistes hors-la-loi*, Montréal: Les Presses de l’Université de Montréal, 2016, p. 31.

⁴⁹ Jean-Claude Bologne, *op. cit.*, p. 382.

⁵⁰ Luc de Heusch, « Préface », dans Mary Douglas, *De la souillure: essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris: Editions La Découverte, 1992 [1966], p. 10.

⁵¹ Mary Douglas, *op. cit.*, p. 128.

le formuler autrement, comme des « hors-la-loi⁵² » contribuant fortement à la destruction de ce dernier. S’inscrivant *en dehors* de la loi littéraire comme de celle du genre sexuel, elles portent atteinte à la pudeur en exposant leur corps honteux par l’entremise du corps textuel. Indomptables, pour ne pas dire criminelles, ces femmes-auteures ont osé se réapproprier les regards et les propos qui auraient dû les camper solidement dans une position d’objet : elles ont su se mouvoir *hors* de l’espace auquel on a tenté de les confiner; au sein duquel on a désiré les enfermer. Se situant à *l’extérieur* du cadre bienséant, les œuvres ernausiennes et leduciennes transgressent surtout les limites du permissible : c’est-à-dire de ce que les femmes sont en droit d’écrire ou pas.

Dans *La responsabilité de l’écrivain*, Gisèle Sapiro mentionne que « le scandale que produit une œuvre [...] constitue un bon révélateur des frontières du pensable et surtout du dicible ou du représentable dans une configuration socio-historique donnée⁵³ ». Si je prendrai soin de souligner, dans ce mémoire, le caractère duel de leurs écritures honteuses, Violette Leduc et Annie Ernaux, entre honte et éhontement, repoussent malgré tout ces bornes délimitant le dicible et l’indicible, le secret et le public. Non sans ondes de choc, elles brouillent – et souillent – les cartes au sein de cet espace de jeu que représente le corps textuel : terrain parfois glissant sur lequel elles ont pris le risque, toutes deux, de s’écrire, et sur lequel elles se sont finalement, à des époques différentes, rejointes. Si « [l]e pire dans la honte, c’est qu’on croit être seul à la ressentir » (*LH*, 109), Annie Ernaux et Violette Leduc sont pour le moins solidaires, traînant sur leurs épaules – et à travers leurs plumes – une honte commune.

⁵² Je fais référence à l’ouvrage d’Ania Wroblewski, *op. cit.*, 256 p. L’auteure y étudie ces œuvres autobiographiques à la lumière des crimes « de l’obscénité, de l’impudeur et de l’indécence » qu’elles auraient perpétrés (p. 23).

⁵³ Gisèle Sapiro, *La responsabilité de l’écrivain: littérature, droit et morale en France, XIX^e-XXI^e siècle*, Paris: Édition du Seuil, 2011, p. 35.

Chapitre 1

Réflexion théorique sur la honte

1.1 La souillure du regard

Si la honte est une question ontologique, en ce sens qu'elle touche toutes les sphères de l'existence humaine, elle est par le fait même une affaire de corps et de leur confrontation les uns aux autres. Cet affect, qui est du registre de l'« être », est donc directement lié à notre présence *physique* au monde. Le corps est une enveloppe de chair que l'on peut toucher et sentir, mais d'abord voir, scruter du regard : il induit les yeux des autres dans sa direction, de façons parfois conscientes et volontaires, dans le jeu d'une mise en spectacle de soi; d'autres fois de manières inconscientes et involontaires, par le mouvement fortuit des paupières d'autrui. Notre corporalité est donc non seulement le point par lequel nous entrons en contact avec l'univers et les gens qui nous entourent, mais aussi celui par lequel, inversement, les autres individus nous perçoivent. En d'autres mots, le regard d'autrui nous fait véritablement ressentir notre être-au-monde dans sa dimension matérielle : c'est son regard porté sur nous qui contribue à donner à notre corps sa forme réelle, tangible.

Notre corps se trouve donc dans une position phénoménologique ambiguë. C'est notamment ce que Maurice Merleau-Ponty explique dans sa *Phénoménologie de la perception* : si « j'ai conscience du monde par le moyen de mon corps¹ », si ce dernier se veut le « pivot² » et le « médiateur³ » du monde, son statut peut se voir inversé par un simple coup d'œil. De regardant, le voici devenu la cible du regard d'autrui. L'ambiguïté de notre corps propre réside alors précisément dans cette dialectique sujet-objet : si nous pouvons, par l'entremise de notre corps, nous déplacer autour des choses et des gens, et leur porter un regard singulier, notre corps peut aussi se voir miné des regards étrangers. En ce sens, notre enveloppe, qui fait partie

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard, 2009 [1945], p. 97.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 169.

intégrante du monde visible, possède un statut d'entre-deux, ou encore un double statut, celui de « voyant-visible⁴ » :

[L]e moi qui perçoit n'a pas de privilège particulier qui rende impossible un moi perçu, tous deux sont, non pas des *cogitations* enfermées dans leur immanence, mais des êtres qui sont dépassés par leur monde et qui, en conséquence, peuvent bien être dépassés l'un par l'autre.⁵

Le moi et son corps peuvent donc non seulement être « dépassés » par d'autres, mais c'est plus encore le regard d'autrui qui les pénètre, les « habite⁶ » : il s'y « enfonce⁷ ». En termes sartriens, nous pourrions affirmer que lorsque le moi est observé, son regard propre perd tout son « poids » : il est, dorénavant, « regard-regardé⁸ », et le moi n'est plus qu'un « objet-regard⁹ ». Dans *L'être et le néant*, Jean-Paul Sartre explique, pareillement à Merleau-Ponty, que le sujet existe avec cette « possibilité permanente d'être vu par autrui.¹⁰ » Son « être-pour-soi » peut donc à tout moment devenir « être-pour-autrui¹¹ », c'est-à-dire un « Moi-objet¹² » que seul le regard de l'autre est en mesure de définir. Autrement dit, le « corps-pour-soi¹³ », qui constitue « le centre d'action¹⁴ » du sujet, se transmue en « corps-pour-autrui¹⁵ ». Chez Sartre, le regard de l'autre n'opère pas qu'un simple dépassement du corps : il aliène complètement son « sujet », pour qui la rencontre avec l'autre a constitué un véritable choc. Son corps, dont le « dedans » a été brutalement retourné « dehors », devient un « en-soi pour l'autre¹⁶ ».

La honte émerge ainsi dans les limites du visible, c'est-à-dire dans la « chute », par l'entremise d'un simple regard, d'un sujet en objet; dans l'impossibilité, pour un « être-pour-

⁴ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris: Gallimard, 1989 [1985], p. 33.

⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 405. L'auteur souligne.

⁶ *Ibid.*, p. 82.

⁷ *Ibid.*

⁸ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*, Paris: Gallimard, 2012 [1943], p. 367.

⁹ *Ibid.*, p. 368.

¹⁰ *Ibid.*, p. 356. L'auteur souligne.

¹¹ *Ibid.*, p. 369.

¹² *Ibid.*, p. 392.

¹³ *Ibid.*, p. 421.

¹⁴ *Ibid.*, p. 434.

¹⁵ *Ibid.*, p. 458.

¹⁶ *Ibid.*, p. 475.

autrui », de retrouver sa position ontologique d'« être-pour-soi ». C'est en cela que cet affect ne possède pas qu'une dimension morale, et c'est notamment ce que Sartre remarque :

La honte pure n'est pas sentiment d'être tel ou tel objet répréhensible mais, en général, d'être *un objet*, c'est-à-dire de me *reconnaître* dans cet être dégradé, dépendant et figé que je suis pour autrui. La honte est sentiment de *chute originelle*, non du fait que j'aurais commis telle ou telle faute, mais simplement du fait que je suis « tombé » dans le monde, au milieu des choses, et que j'ai besoin de la médiation d'autrui pour être ce que je suis.¹⁷

Autrui, en tant que « sujet pur¹⁸ », est donc celui qui soutient notre honte du regard et qui « l'embrasse de toute part¹⁹ ». Le « sujet » honteux est tout à fait habité, voire hanté par le regard de l'autre, et son corps, devenu objet, n'en est pas moins sous son emprise. Il va sans dire que la honte corporelle en est une fort intéressante, puisqu'elle est, plus que toute autre, déclenchée par le regard de l'autre. La honte, surtout celle du corps, est précisément une souffrance « *logée dans le corps*²⁰ » et pointée du doigt, pourrait-on dire, par le regard. En ce sens, si la honte est un affect corporel, elle n'en est pas moins un affect du regard. Ou, pour le signifier autrement, la honte est un affect corporel *parce qu'elle* est précisément une question de regard. Le « sujet » honteux se sent emprisonné sous des prunelles qui le traquent, qui l'enserrent dans sa propre corporalité, dont il fait dorénavant « l'expérience d'une nudité originaire.²¹ » Lorsqu'Adam et Ève se trouvent au Jardin d'Éden, aucune honte ne les envahit malgré leur nudité : « Tous les deux, l'homme et sa femme, étaient nus, et ils n'en éprouvaient aucune honte l'un devant l'autre.²² » Seulement, après avoir goûté au fruit de l'arbre de la connaissance, ils découvrent leurs corps dénudés et ressentent tout à coup un sentiment amalgamant honte et pudeur : « Alors leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils se rendirent compte qu'ils étaient nus. Ils attachèrent les unes aux autres des feuilles de figuier, et ils s'en firent des pagnes.²³ » La

¹⁷ *Ibid.*, p. 395-396. L'auteur souligne.

¹⁸ *Ibid.*, p. 373.

¹⁹ *Ibid.*, p. 371.

²⁰ Maria Emilia Tijoux, « Des corps émigrés péruviens à Santiago du Chili : la douleur des corps », dans Martine Lefeuvre-Déotte, éd., *Des corps subalternes: migrations, expériences, récits*, Paris: L'Harmattan, 2012, p. 59. L'auteure souligne.

²¹ Alievtina Hervy, « Le corps de la honte », *Bulletin d'analyse phénoménologique XIII* 2, 2017 (Actes 10), p. 437.

²² Église catholique, Commission internationale francophone pour les traductions et la liturgie, et Conférence des évêques catholiques du Canada, *La Bible: traduction officielle liturgique*, Paris: Mame, 2013, p. 55.

²³ *Ibid.*

découverte de la nudité – et de ce que l'on appelle communément les « parties honteuses » – correspond certes à celle de la honte ainsi qu'à l'envie de se cacher. Toutefois, c'est surtout l'ouverture des yeux et le regard porté sur la présence nue de l'autre qui fait naître cet affect. Un rôle d'une importance capitale est donc accordé au regard d'autrui, qui piège littéralement le corps, l'immobilise dans une position vulnérable d'« excès de visibilité²⁴ ».

Il s'agit donc d'un regard qui dénude le « sujet » qui en est visé et, plus encore, qui le « transperce », qui lui fait violence : « Dans la honte, l'individu se sent "percé à jour", "transpercé", autant d'expressions qui évoquent la violation de la barrière anatomique de la peau. Et cette "mise à nu" de l'intérieur est l'équivalent d'une mise à mort.²⁵ » L'exposition du corps est donc dangereuse, quasi meurtrière : être vu équivaut, pour le « sujet » honteux, à se trouver totalement vulnérable et sans défense face cette « arme braquée sur [lui]²⁶ » que représente le regard d'autrui. Le corps en quête de voile est complètement dévêtu. Si elle est médiatrice du monde qui l'entoure, la corporalité honteuse représente avant tout le témoin, voire le symbole de cette relation de pouvoir s'érigant entre regardant et regardé :

La honte du corps se soutient, dans l'espace du sujet à l'autre, par un regard qui unit les deux parties, *un seul regard pour deux*. Ce qui conditionne une certaine chute du sujet en ce phénomène de honte du corps propre est que le regard [...] vienne à occuper une place, *une seule comme point de vérité*, à partir de laquelle il se sait regardé.²⁷

Une véritable hiérarchie s'immisce, par le biais du regard, entre la personne qui en est le sujet et l'autre, qui en est l'objet. Si la honte se définit notamment par une volonté de se dérober à son propre corps, c'est parce que cette disparition de soi semble être l'unique moyen d'échapper à la vue – supérieure, pour ne pas dire impériale ou « transmondaine²⁸ » – d'autrui. La dissimulation, l'effacement se veulent l'unique façon de se sauver de notre être en tant qu'objet. Car la honte « est *reconnaissance* de ce que je *suis* bien cet objet qu'autrui regarde et juge.²⁹ »

²⁴ Alievtina Hervy, *op. cit.*, p. 438.

²⁵ Serge Tisseron, *La honte, psychanalyse d'un lien social*, Paris : Dunod, 2007, p. 48.

²⁶ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 365.

²⁷ Eric Bidaud, « Honte du corps et formations esthétiques », dans Cosimo Trono et Eric Bidaud, éd., *Il n'y a plus de honte dans la culture: enjeux pour psychanalyse, philosophie, littérature, société, art*, Paris: Penta, 2010, p. 35. Je souligne.

²⁸ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 372.

²⁹ *Ibid.*, p. 361. L'auteur souligne.

Dans *De l'évasion*, Emmanuel Lévinas décrit ce « sentiment aigu d'être rivé³⁰ » qui est à la base de la condition humaine. De cette fixité de notre être, de l'« inamovibilité même de notre présence³¹ » résulte un besoin fondamental de tout être humain : celui de nous évader de nous-mêmes, de « briser l'enchaînement du moi à soi.³² » Selon Lévinas, la honte constitue un sentiment exemplaire de ce besoin de sortie de soi. Plus précisément, elle émerge de l'échec même de notre fuite, de notre tentative de dissimuler notre intimité la plus profonde face à autrui. En ce sens, elle est bien, tel que je l'ai précédemment mentionné, une affaire de corps, de nudité que l'on échoue à camoufler : « La honte apparaît chaque fois que nous n'arrivons pas à faire oublier notre nudité. Elle a rapport à tout ce que l'on voudrait cacher et que l'on ne peut pas enfouir.³³ » Mais si le « sujet » honteux souhaite s'effacer aux regards d'autrui, il souhaite aussi – et surtout – se sortir d'une situation qui l'expose, nu et inconnu, à son propre regard. Il cherche, pour le formuler autrement, à « rompre avec [lui]-même³⁴ », à fuir son être qu'il ne reconnaît plus.

Le regard d'autrui, mais aussi le regard propre du « sujet » honteux, font donc de ce dernier un objet qui ne peut d'aucune façon être dissimulé. Il apparaît, aux autres et à lui-même, comme une simple enveloppe corporelle et, plus encore, comme un corps souillé : le « sujet » honteux « se vit comme un déchet "expulsé"³⁵ », comme un déchet exposé à la vue de tous, y compris la sienne. Celui ou celle qui a honte croit apparaître comme physiquement impropre, et, symboliquement, comme indigne, impur. Ainsi l'individu voit-il naître sa honte dans cette constante hantise de la souillure, ce sentiment nous venant lorsque notre mise à nu correspond au dévoilement de notre intérieur comme pourriture. Non seulement le regard objectifie et aliène l'individu, mais il le *marque*, souille son corps, le rend abject : il putrifie, en un mot, son enveloppe. Si notre corps est le point par lequel nous sommes rattachés au monde et aux gens qui nous entourent, il est aussi susceptible de devenir le lieu de la honte, c'est-à-dire la frontière à partir de laquelle nous sommes rejetés par autrui et voulons nous dissimuler à nous-mêmes.

³⁰ Emmanuel Lévinas, *De l'évasion*, Saint-Clément-de-Rivière : Fata Morgana, 1998 [1982], p. 95.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 99.

³³ *Ibid.*, p. 112.

³⁴ *Ibid.*, p. 111.

³⁵ Serge Tisseron, *La honte, psychanalyse d'un lien social*, *op. cit.*, p. 25.

La corporalité honteuse se veut donc « point de rupture³⁶ » avec l'autre et avec soi : il « marque la limite avec le "nous"³⁷ » éventuel, comme avec la possibilité d'un moi uni.

1.2 Remise en cause du « sujet » honteux

Le corps du « sujet » honteux se fait donc malgré lui objet-abject, hanté et miné par le regard d'autrui : il est toujours la proie d'un regard qui le chosifie. Cela entraîne chez lui une hyperconscience de son propre corps, c'est-à-dire l'impression que les autres ne perçoivent que son enveloppe, que cette chose qui annihile son moi propre. La honte possède ainsi un caractère intrinsèquement corporel en ce sens qu'elle s'(ex)imprime sur cette peau qui ne cesse de rougir, sur ce corps vécu en tant qu'Autre, en tant que souillure, et dont le « sujet » devient toujours plus conscient. L'enveloppe corporelle constitue donc le premier lieu de manifestation du sentiment de honte. Il en est le réservoir : c'est à l'intérieur de lui, et sur lui, que la honte laisse son empreinte. Les autres ne remarquent donc plus un véritable sujet, mais plutôt un corps qui le trahit, c'est-à-dire un visage qui dévoile de plus en plus les signes d'une honte qui grandit en lui. Alors que ce corps-traître ne peut aller nulle part ailleurs pour se cacher, c'est sous terre qu'il souhaite s'enfoncer. Car non seulement la honte fait-elle rougir, mais la conscience voire l'hyperconscience d'avoir honte produit le même effet : « Le cycle de la honte d'avoir honte travaille le corps de façon cruciale, puisque les manifestations visuelles de cet affect rendent impossibles les tentatives de cache ou de dissimulation d'un moi visiblement honteux.³⁸ » Ainsi, bien qu'elle soit rarement verbalisée, cette « histoire sans paroles³⁹ » que représente cet affect est malgré tout involontairement exprimée par le corps même du « sujet » : ce dernier laisse transparaître les traces de son passage par le biais des joues qui rougissent, des yeux qui s'abaissent, de la sueur qui traverse les vêtements et de la posture qui s'affaisse. La honte est

³⁶ Maria Emilia Tijoux, « Des corps émigrés péruviens à Santiago du Chili : la douleur des corps », dans Martine Lefevre-Déotte, éd., *op. cit.*, p. 56.

³⁷ *Ibid.*, p. 56.

³⁸ Erica L. Johnson et Patricia Moran, eds., *The Female Face of Shame*, Bloomington: Indiana University Press, 2013, p. 5. Ma traduction. En anglais, ils écrivent : « The cycle of feeling ashamed of being ashamed works crucially through the body, for the visual manifestations of shame make it impossible to hide or conceal the visibly shamed self. »

³⁹ Boris Cyrulnik, *Mourir de dire: la honte*, Paris: Odile Jacob, 2010, p. 7. Cyrulnik a mis l'accent dans son ouvrage – tel qu'en témoigne le titre – sur l'aspect indicible de la honte, sur son mutisme : « [...] la honte reste muette! » (p. 36)

donc un sentiment qui, plus que tout autre, « engage [...] un vécu du corps⁴⁰ », davantage qu'une libre existence de son « sujet ».

L'étymologie du terme lui-même renvoie au corps, plus précisément à la peau, témoignant bien de l'imbrication originare du honteux et du corporel : « Le mot honte, "shame" en anglais, et le mot peau "skin", ont la même racine indo-germanique, *skam* ou *skem*, qui signifie "se couvrir".⁴¹ » La cohabitation de la honte et de la peau est donc claire, et le désir de se couvrir, quant à lui, témoigne bien de cette envie de se cacher, voire de disparaître. J'ai abordé plus haut l'idée que l'individu qui ressent de la honte croit apparaître comme indigne aux yeux des autres, et qu'il vit dans son corps avec la sensation d'être marqué par la souillure, d'où son envie de se volatiliser. Il faut mentionner, à ce propos, que le corps fut maintes fois utilisé comme lieu de marquage littéral de la honte et du déshonneur, afin d'en laisser une trace tangible et visible aux yeux de tous : « [L]e rôle de la peau dans la honte est souligné par le fait qu'elle a souvent été utilisée comme lieu d'inscription des marques sociales de l'infamie : marques au fer rouge sur le front ou sur d'autres parties du corps des condamnés, ou sur la poitrine des femmes adultères.⁴² » Le corps constitue donc non seulement le lieu de manifestation – naturelle – de la honte, mais aussi la trace d'un « Tu devrais avoir honte » : le signe d'une tare exposée obligatoirement devant autrui. Le « sujet » de la honte est donc constitué de ce corps détenteur de l'opprobre, de la rougeur, de la tache. Son moi véritable s'efface derrière lui : il n'est plus qu'un corps abject. Le « sujet » honteux est justement celui qui ne parvient pas à se sortir de ses guillemets qui l'enserrent comme un étau et l'immobilisent dans une position subalterne : celle d'une constante soumission aux regards et aux jugements d'autrui.

Dans *Ce sexe qui n'en est pas un*, Luce Irigaray mentionne combien les femmes, leurs corps et leur sexualité sont définis dans et par le regard masculin. La femme se trouve en position d'« objet social⁴³ » : c'est « le bel objet à regarder⁴⁴ », elle n'est autre que sexe, que « corps-sexe⁴⁵ », une marchandise circulant entre les hommes. Or, « son sexe représente l'horreur du

⁴⁰ Nancy Blake, « De l'hubris et la timé à la honte », dans Bruno Chaouat, éd., *Lire, écrire la honte: actes du colloque de Cerisy-la-Salle, juin 2003*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2007, p. 134.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Serge Tisseron, *La honte, psychanalyse d'un lien social*, op. cit., p. 48.

⁴³ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris: Éditions de Minuit, 1977, p. 184.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 28.

rien à voir⁴⁶ », écrit Irigaray : il est invisible, envers et revers du sexe masculin. Il est, en un mot, « non-sexe⁴⁷ ». Les femmes sont donc désignées comme étant à la fois – et paradoxalement – objet sexuel visible, regardé, jugé; et sexe invisible, sexe manquant. C’est dire que le corps féminin est sexe, tout en ne l’étant pas; il n’est que corps, matière, excès, mais « [s]on lot serait celui du "manque", de l'"atrophie"⁴⁸ ». Ainsi constituées, pour ne pas dire construites par les regards masculins qui ne voient en elles que d’Autres, que d’« impure[s] matérialité[s]⁴⁹ », les femmes fluctuent dans cette zone floue entre visibilité et invisibilité qui les empêche de s’ériger en tant que véritables sujets.

Dans *Pouvoirs de l’horreur*, Julia Kristeva définit l’abject comme « ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L’entre-deux, l’ambigu, le mixte.⁵⁰ » Non seulement les femmes sont-elles depuis très longtemps – si ce n’est depuis toujours – définies par leur corporalité plutôt que par leur intellect, c’est à un corps abject qu’elles sont associées. Leur corps se vit, tel celui du « sujet » honteux, comme étant impropre, l’envers de la pureté, de la règle. Synonymes d’infériorité et de bassesse, antonymes de l’ordre et du respect des limites, les corps féminins sont, pareillement aux corps honteux, souillés. C’est à juste titre que nous pouvons rapprocher l’abject de la souillure. Mary Douglas définit notamment cette dernière comme quelque chose que l’on craint puisqu’elle chamboule un ordre donné. La saleté vient contrer notre effort d’organisation du simple fait qu’elle « n’est pas à sa place.⁵¹ » Plus précisément :

[Elle] suppose, d’une part, l’existence d’un ensemble de relations ordonnées et, d’autre part, le bouleversement de cet ordre. La saleté n’est donc jamais un phénomène unique, isolé. *Là où il y a saleté, il y a système.* La saleté est le sous-produit d’une organisation et d’une classification de la matière, dans la mesure où toute mise en ordre entraîne *le rejet d’éléments non appropriés.*⁵²

⁴⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Andrea Oberhuber, *Corps de papier: résonances*, Québec: Nota Bene, 2012, p. 11.

⁵⁰ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l’horreur: essai sur l’abjection*, Paris: Éditions du Seuil, 1980, p. 12.

⁵¹ Mary Douglas, *De la souillure: essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris: Éditions La Découverte, 1992 [1966], p. 55.

⁵² *Ibid.* Je souligne.

La souillure est telle puisqu'elle déborde, fait défaut au système symbolique en transgressant les limites prédéfinies, en dépassant les contours préalablement tracés. Ainsi, elle trouble, déconcerte, et notre désir de l'éradiquer obéit à une logique d'inclusion et d'exclusion, car « [s]ans différenciation, il n'y a pas de souillure.⁵³ » Plus encore, s'il y a différenciation, c'est bien parce qu'il y a regard, perception. Comme la honte, la saleté est inhérente à la problématique du regard. Elle naît, elle aussi, au travers de ce dernier : « La saleté absolue n'existe pas, sinon aux yeux de l'observateur.⁵⁴ » Mary Douglas offre alors une réflexion intéressante sur l'acte de percevoir, lequel est également régi par une dialectique d'acceptation et de rejet. Elle mentionne qu'« [e]n percevant, nous construisons, acceptant certaines indications et en rejetant d'autres.⁵⁵ » Regarder équivaldrait, en quelque sorte, à isoler certains éléments et à les étiqueter comme impurs, anormaux. Ce que nous considérons comme « sale », comme entrave à la perpétuation d'un ordre, est finalement le produit d'une interprétation propre à chacun, si elle n'est propre au système symbolique et aux rapports sociaux dans lesquels elle s'inscrit.

Ceci me ramène à la problématique qui m'intéresse dans ce mémoire : celle des femmes comme des êtres entachés par une logique de l'envers, du verso, de l'Autre; celle des corps féminins perçus justement comme souillés, anormaux et désordonnés. C'est de « volatiles » qu'Elizabeth Grosz qualifie ces corps dans son ouvrage éponyme, *Volatile Bodies*. En effet, l'anatomie féminine est marquée par les fluides qu'elle produit notamment lors des menstruations et de l'accouchement, et c'est cette incontrôlabilité qui, selon Grosz, rattacherait les femmes à l'imaginaire de la souillure, du tabou et de l'impropre :

Se pourrait-il qu'en Occident, à notre époque, le corps féminin ait été construit non seulement comme manquant ou insuffisant mais [...] comme un liquide fuyant, incontrôlable et suintant; comme un flux informe; comme un piège visqueux; comme manquant moins de phallus que d'auto-confinement – le corps féminin ne constituerait-il pas moins un vaisseau fissuré qu'un navire informe qui engloutit toute forme, qu'un désordre qui menace tout ordre? Je ne dis pas que c'est ainsi que

⁵³ *Ibid.*, p. 172.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 56.

les femmes *sont*, que c'est leur statut ontologique. Mon hypothèse est plutôt que la corporalité des femmes est définie comme étant fuyante.⁵⁶

Non seulement les femmes « occupent-elles le pôle subalterne et dénigré de la division binaire corps/esprit⁵⁷ », mais le corps auquel elles sont rattachées est lui aussi dénigré : il est enfermé dans les catégories d'abjection, de souillure et de honte. En fait, si les femmes sont représentantes de l'abject, c'est parce qu'elles y sont *dedans*, emprisonnées malgré elles. C'est l'idée d'une corporalité « de trop », « extraordinaire⁵⁸ », qui est accolée au sexe féminin, en ce sens qu'elle produit de l'« extra », s'écarte de l'ordinaire – masculin – et surprend par sa « bizarrerie ». Le sous-texte du corps féminin, soumis aux regards, résiderait donc dans la symbolique de l'abject, ainsi que dans celle de la honte : le corps des femmes est constitué et perçu en tant qu'une seule et unique « partie honteuse ». Pour le formuler autrement, c'est non seulement le corporel, mais le féminin qui représente le lieu voire l'origine même du honteux. En cela, les femmes représentent des candidates plus que sujettes à la honte, surtout à la honte corporelle et sexuelle. Car si le corps dévoile la rougeur honteuse, il peut aussi constituer la source première de la honte, c'est-à-dire la raison pour laquelle elle émerge :

Bien que la honte soit une émotion qui est toujours manifestée et vécue à travers le corps, *certaines expériences de la honte découlent explicitement de ce dernier*. La honte corporelle [...] est une forme de honte particulièrement intéressante. Expérience personnelle et individuelle intense, *elle ne trouve sa pleine articulation qu'en présence (réelle ou imaginée) des autres au sein de normes et de règles régissant un milieu socio-culturel et politique donné*. En tant que telle, la honte relie notre expérience personnelle, individuelle et corporelle avec le monde social et politique qui nous entoure. Par conséquent, comprendre la honte corporelle peut éclairer *la façon dont le social est incarné*, c'est-à-dire comment le corps –

⁵⁶ Elizabeth A. Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington: Indiana University Press, 1994, p. 203. L'auteure souligne. Ma traduction. En anglais, elle écrit : « Can it be that in the West, in our time, the female body has been constructed not only as a lack or absence but [...] as a leaking, uncontrollable, seeping liquid; as formless flow; as viscosity, entrapping, secreting; as lacking not so much the phallus but self-containment – not a cracked or porous vessel, like a leaking ship, but a formlessness that engulfs all form, a disorder that threatens all order? I am not suggesting that this is how women *are*, that it is their ontological status. Instead, my hypothesis is that women's corporeality is inscribed as a mode of seepage. »

⁵⁷ Erica L. Johnson et Patricia Moran, éd., *op. cit.*, p. 10. Ma traduction. En anglais, on peut lire : « women occupy the subordinate and denigrated pole of the binary division mind/body ».

⁵⁸ Je fais référence au titre de l'ouvrage de Rosemarie Garland-Thomson, bien qu'elle s'intéresse plus spécifiquement aux corps malades et handicapés : *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, New York: Columbia University Press, 2007 [1997], 200 p.

expérimenté dans sa primauté phénoménologique – *devient un sujet social, culturel et politique façonné par des forces et des exigences qui lui sont extérieures*.⁵⁹

Une distinction est donc à faire entre la honte se manifestant naturellement *sur* le corps et la honte dite *du* corps. En mettant l'accent sur l'importance de la présence des autres et de leurs regards dans l'émergence du sentiment de honte corporelle, Dolezal insiste d'autant plus sur le caractère socio-culturel et politique de cette dernière dont témoigne notamment la question – sans contredit hiérarchique – du regard que j'ai étudiée plus haut. Le sentiment de honte, comme l'abject et la souillure, naît lui aussi dans une « logique de l'*exclusion*⁶⁰ », laquelle est intrinsèque à tout rapport de domination, à tout regard porté de haut sur autrui.

La honte corporelle vécue par les femmes se doit donc d'être étudiée comme étant symptomatique d'une stigmatisation de ces dernières, et significative quant aux divers mécanismes de marquage, de construction et de perception des corps. Plus encore est-elle révélatrice d'une société patriarcale dont les lois et les structures catégorisent les femmes en position de « sujets », c'est-à-dire d'objets plutôt que de sujets véritables; d'êtres regardés plutôt que regardant; d'individus confinés à la catégorie d'Autre et exclus d'une logique du Même. La stigmatisation corporelle et sexuelle des femmes entraîne chez elles une honte qui travaille au maintien de certains binarismes et divisions, nourrissant du même coup leur statut de subalternes. La honte imprègne ces dernières dans toutes les sphères de leur vie, y compris les plus intimes. Honte d'avoir ou de ne pas avoir de courbes, honte d'avoir ou non ses menstruations – honte de la première tache de sang qui, traversant sournoisement la couche des vêtements, est exposée aux yeux de tous –, honte d'avoir sa première relation sexuelle trop tôt ou trop tard, honte d'assumer ou non sa sexualité, honte d'avoir ou de ne pas avoir d'enfants – honte d'être une fille-mère, de mettre au monde un enfant illégitime... Nombreux sont les textes

⁵⁹ Luna Dolezal, *The Body and Shame: Phenomenology, Feminism, and the Socially Shaped Body*, Lanham, MD: Lexington Books, 2015, p. 9. Je souligne. En anglais, elle écrit: « Although shame is an emotion that is always manifested and experienced through the body, *some experiences of shame arise explicitly as a result of the body*. Body shame [...] is a particularly interesting form of shame. An intensely personal and individual experience, *body shame only finds its full articulation in the presence (actual or imagined) of others within a rule and norm governed socio-cultural and political milieu*. As such, it bridges our personal, individual, and embodied experience with the social and political world which contains us. Hence, understanding body shame can shed light on *how the social is embodied*, that is, how the body — experienced in its phenomenological primacy — *becomes a social, cultural, and political subject shaped by external forces and demands*. »

⁶⁰ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 80.

littéraires de femmes-auteures qui mettent en scène toutes les facettes des hontes corporelles et sexuelles touchant les femmes à certains moments de leur vie. Si cet affect « peut agir comme un filtre à travers lequel les gens peuvent en venir à s'expérimenter et se connaître⁶¹ », nous pourrions volontiers avancer que la honte du corps se révèle, au final, en tant qu'une honte d'être femme.

Ainsi les femmes représentent-elles les objets par excellence de la honte corporelle : prises dans ce rapport « *shamer/shamed* », elles font partie du clan des Autres plutôt que des Uns, des minoritaires plutôt que des supérieurs. « Pourtant, la femme, ça parle », écrit Irigaray dans *Ce sexe qui n'en est pas un*. En effet, si les femmes sont objets de regards, elles peuvent toutefois se faire sujets de langage⁶². Et si elles ne parlent pas toujours haut et fort, les femmes écrivent. Pour ce faire, elles doivent nécessairement observer, passer du statut d'objets regardés à celui de sujets regardant malgré leur « cristallisation en objet[s] visible[s]⁶³ ». Or comment, en tant que subalternes, les femmes font-elles pour parler⁶⁴ et pour *voir*? En quoi consiste leur stratégie d'appropriation des regards d'autrui? Il s'agit là d'une lutte qui semble s'établir dans les limites du visible et, dans les cas qui m'intéressent, dans les limites du texte littéraire.

1.3 Le texte littéraire : entre corps et regards

Toute œuvre d'art, cela va de soi, est affaire de corporalité et de corporéité : elle dépend, à la base, de l'existence préalable d'un corps et du travail de ce dernier. C'est ce qu'écrit Maurice Merleau-Ponty en ces termes dans *L'œil et l'esprit* : « Le peintre "apporte son corps", dit Valéry. Et, en effet, on ne voit pas comment un Esprit pourrait peindre. C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture.⁶⁵ » Il en va de même pour le texte littéraire

⁶¹ Paul Gilbert et Jeremy Miles, dir., *Body Shame: Conceptualisation, Research, and Treatment*, Hove, East Sussex ; New York: Brunner-Routledge, 2002, p. 26. Ma traduction. En anglais, il écrit: « [shame] can act as a filter through which people can come to experience themselves. »

⁶² Je fais ici référence à la thèse de Sandrina Joseph intitulée « Objet de mépris, sujet de langage : l'injure performative et la construction du sujet féminin chez Annie Ernaux, Suzanne Jacob, Violette Leduc et France Théoret », Thèse de doctorat, Université de Toronto, 2006, 359 p.

⁶³ Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 175.

⁶⁴ Je fais ici référence au texte de Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler?*, Paris: Amsterdam, 2009, 110 p.

⁶⁵ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 16.

qui trouve, comme n'importe quelle autre œuvre, sa genèse dans le physique même de l'artiste. C'est le mouvement corporel, le geste qui actualisent véritablement la création littéraire :

L'écriture a partie liée avec le corps. Pas de texte sans corps ; point de héros ni d'héroïnes sans la main qui trace les mots sur le papier, qui tape les lettres sur le clavier d'un ordinateur. Écrire est un geste physique, nécessitant une main qui exécute le mouvement. Pleinement investi dans l'acte d'écriture, le corps se fait *médium* entre l'idée et sa mise en forme verbale.⁶⁶

En bref, si le corps est ce par quoi nous entrons en contact avec les gens et l'espace qui nous entourent ou, pour réemprunter les termes de Merleau-Ponty, s'il constitue le « point zéro de la spatialité⁶⁷ », il n'en constitue pas moins le point zéro de l'écriture et, par la suite, le point zéro d'une rencontre avec autrui. Car tout comme la honte, qui « joue [...] à la limite du dedans et du dehors⁶⁸ », le texte littéraire engage – et est engagé par – cette dialectique de l'intériorité et de l'extériorité, en ce sens qu'il doit son existence au corps de celui ou celle qui l'écrit, ainsi qu'aux regards de ceux et celles qui le lisent par la suite. Ainsi se veut-il d'abord le reflet intérieur du sujet écrivant, le reflet de sa pensée : un lien presque fusionnel unit l'esprit, la main qui écrit et les mots tracés sur le papier. Or, lorsque publié et exposé sur la surface des pages que n'importe qui peut désormais lire, le texte se mue en objet extérieur à son auteur; en un enfant à qui l'écrivain aurait donné naissance. À ce propos, Violette Leduc mentionne :

Écrire est un acte vital. Dès que c'est fait, *ce n'est plus moi*. La dactylographie est un premier *détachement*; les épreuves d'imprimerie, c'en est un encore plus grand. Le livre paru, je ne le relis jamais. *Il est tout à fait séparé de moi*. À ce stade, je suis délivrée de tout tourment : mon livre *vit par lui-même*, il n'a plus besoin de moi.⁶⁹

Leduc mentionne ici la coupure s'établissant entre deux étapes de la création, soient le présent de l'écriture – la fusion entre le corps de l'écrivain et son texte –, puis le moment qui le suit – le détachement que produit son dévoilement progressif dans l'espace de la page, ainsi qu'au regard des autres. Au travers ces étapes se produit donc une séparation entre l'écrivain et son œuvre, qu'il peut dorénavant laisser grandir. En d'autres mots, cette gradation allant de l'écriture à la publication, en passant par l'impression, va finalement jusqu'à une scission totale du texte et de son auteur, jusqu'à une fragmentation identitaire le poussant à affirmer que son œuvre

⁶⁶ Andrea Oberhuber, « Dans le corps du texte », *Tangence*, n° 103, 2013, p. 5-6. L'auteure souligne.

⁶⁷ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 59.

⁶⁸ Serge Tisseron, *Du bon usage de la honte*, Paris: Ramsay-Archimbaud, 1998, p. 67.

⁶⁹ Entretien de Violette Leduc avec Maurice Chavardès, *Témoignage chrétien*, 2 juillet 1970, cité par Carlo Jansiti, *Violette Leduc*, Paris: B. Grasset, 1999, p. 174-175. Je souligne.

« n'est plus [elle ou lui] ». L'actualisation du texte en livre implique ainsi un détachement *physique* de l'écrivain et de son texte, une sorte d'accouchement d'un objet qui « vivra par lui-même » et à travers les yeux d'autrui. Le texte publié devient un objet-pour-autrui, procurant une angoisse à son auteur, ou au contraire un soulagement, voire une délivrance, comme Leduc le mentionne ci-haut. Ainsi, entre corps et regards, voici le texte « être au monde ».

Dorénavant exposée à la vue de tous, l'œuvre littéraire primitivement engagée par le corps se transmuera en « corps-pour-autrui », pour reprendre l'expression de Sartre, c'est-à-dire en objet de regards et de jugements. Dévoilée sur la place publique, elle se fait corps mis à nu à chaque lecture. Une correspondance entre les représentations du corps humain et du corps textuel nécessite donc d'être soulignée, ces derniers pouvant, l'un tant que l'autre, non seulement être porteurs de honte, mais aussi en apparaître comme la source. Ce lien entre corps et texte met également en lumière le paradoxe inhérent à l'écriture de la honte. J'ai mentionné jusqu'ici combien le « sujet » qui a honte – surtout de son corps – cherche à se cacher, voire à disparaître. Si son physique ne fait pas nécessairement l'objet de telles tentatives de dissimulation, c'est alors un secret, une faute, un déshonneur qu'il cherchera à taire. La sphère privée représente donc un lieu de sûreté pour celui ou celle qui ressent de la honte, alors que la sphère publique constitue au contraire un danger, une sorte de procès, une mise à mort symbolique. C'est ce qu'écrit à juste titre Donald L. Nathanson dans *Shame and Pride*. D'après lui, l'affect qui nous intéresse ici « nous enseigne la valeur de la sphère privée : celle qui nous protège de la honte, et celle où l'on retourne afin de nous remettre de notre humiliation.⁷⁰ » Si « [é]crire est une chose publique » (*LH*, 86), tel que l'affirme Annie Ernaux dans *La Honte*, il va sans dire que l'écriture de soi et la publication engendrent à elles seules un processus de sortie dans le public, c'est-à-dire de dévoilement de soi.

Pour le formuler plus clairement, ceux qui écrivent leur honte – voire ceux qui écrivent tout court – ne se mettent-ils pas automatiquement et volontairement en position vulnérable, pour ne pas dire dangereuse, d'objets regardés? Ne prennent-ils pas le risque d'être réduits à

⁷⁰ Donald L. Nathanson, *Shame and Pride: Affect, Sex, and the Birth of the Self*, New York: Norton, 1992, p. 319. Ma traduction. En anglais, il écrit: « Shame teaches us the value of privacy: the privacy that protects us from shame, and the private place to which we must repair when humiliated. Just as shame follows the exposure of whatever we wished to keep private, the wish to withdraw provides a reasonable compensatory stratagem. »

« des corps subalternes⁷¹ », à ce que j'ai appelé plus haut des objets d'abjection? Dans *L'écriture comme un couteau*, Ernaux mentionne l'angoisse et même la honte que lui a procuré la publication des *Armoires vides*⁷², son tout premier texte :

[J]e me souviens d'avoir été prise de panique. D'un seul coup, mon livre devenait *réel*, c'était comme si j'avais commis une mauvaise action secrète qui était révélée au grand jour. J'avais honte de mon livre et pourtant je n'ai pas eu l'idée de prendre un pseudonyme : je devais assumer ce que j'avais écrit, affronter le regard de l'entourage familial et professionnel.⁷³

La contradiction essentielle à l'écriture de la honte est donc mise en avant dans ce passage, au fil duquel l'auteure fait preuve d'une sorte de conscience morale, celle d'avoir commis une « faute » en publiant un texte qui attaque le milieu familial avec une certaine violence. Or dans le même temps, l'idée de se camoufler sous l'emprunt d'un autre nom ne semble pas avoir représenté une option pour elle. La honte serait donc teintée d'un fort paradoxe : celui par lequel l'individu qui en est épris n'a pas toujours le réflexe de se cacher. C'est ce que j'ai annoncé dans l'introduction de ce mémoire : le sentiment honteux, surtout celui ayant trait à la publication d'une œuvre autobiographique, aurait donc un caractère performatif, pour ne pas dire théâtral. Il produirait tout à la fois, de la part de son « sujet », des stratégies – abjectes puisqu'ambiguës – de camouflage et de dévoilement de soi; une pudeur et une impudeur. Celui ou celle qui a honte fait, autrement dit, constamment l'expérience d'un entre-deux.

Ainsi nous faut-il avant tout performer notre sentiment d'humiliation, que ce soit dans la vie ou dans l'espace du texte. Car le « sujet » honteux ne peut vivre – ou écrire – exclusivement dans la honte, cette dernière pouvant aisément se transformer en son contraire tel que l'énonce Eve Kosofsky Sedgwick. Dans son ouvrage intitulé *Touching Feeling*, la théoricienne explique à quel point le sentiment honteux possède une multitude de facettes qui peuvent sans cesse s'entrelacer, s'interchanger : la honte peut s'effacer et se transmuier en sentiment de souveraineté ou de dignité⁷⁴. De la même manière, l'individu honteux souhaite,

⁷¹ Je fais référence à l'ouvrage édité par Martine Lefevre-Déotte, *op. cit.*, 235 p.

⁷² Annie Ernaux, *Les Armoires vides*, Paris : Gallimard, 1974, 171 p.

⁷³ Annie Ernaux et Frédéric-Yves Jeannot, *L'écriture comme un couteau*, Paris: Stock, 2003, p. 51. L'auteure souligne.

⁷⁴ Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham: Duke University Press, 2003, p. 38. Elle écrit: « [...] shame effaces itself; shame points and projects; shame turns itself skin side out; shame

paradoxalement, tantôt se cacher, tantôt se montrer; ici se rogner et là s'écrire. Cette mince frontière séparant le camouflage du dévoilement témoigne bien de la tendance transformationnelle du sentiment de honte :

La honte, pourrait-on enfin dire, la honte transformationnelle, est performance. Il s'agit plus précisément d'une performance théâtrale. [...] La honte est l'affect qui recouvre le seuil entre introversion et extraversion, entre repli sur soi et théâtralité, entre performativité et – performativité.⁷⁵

Considérant le grand nombre d'écrivain(e)s qui ont « joué » leur propre honte sur la scène de la page, nous pourrions, avec Jean-Pierre Martin, percevoir l'écriture comme le point par lequel la honte se voit transcendée; la performance par laquelle une « technique d'éhontement⁷⁶ » pourrait peut-être advenir :

Dire avant l'autre, mieux que l'autre, tous mes défauts, en faire l'inventaire, au point de révéler ce que l'autre peut à peine apercevoir – n'est-ce pas déjà une des façons d'*exorciser* la honte du corps? Je t'offre mon corps, lecteur, ou plutôt j'offre mon corps singulier, tel qu'il est, dans son détail abject, à la littérature. Ainsi, je m'en *délivre*.⁷⁷

Écrire la honte, ce serait donc un moyen de chasser ou de s'affranchir du démon qu'elle symbolise. Cette dernière peut alors constituer un véritable moteur d'écriture ainsi qu'un catalyseur de création. Eve Kosofsky Sedgwick rappelle cette source de créativité et d'imagination que peut représenter cet affect en rapprochant ce qu'elle appelle « l'attitude honteuse » de l'acte de lecture :

Si [...] l'abaissement des paupières, des yeux et de la tête est l'attitude par excellence de la honte, elle peut aussi être celle de la lecture [...] Nous (ceux pour qui l'acte de lecture était ou est une forme cruciale d'interaction avec le monde) connaissons le pouvoir créateur de cette attitude [...] Pourtant cette posture propre à la lecture s'inscrit dans un mouvement d'extraversion autant que d'introversiion, et se fait tant publique que privée...⁷⁸

and pride, shame and dignity, shame and self-display, shame and exhibitionism are different interlinings of the same glove. »

⁷⁵ *Ibid.* Ma traduction. En anglais, elle écrit : « Shame, it might finally be said, transformational shame, is performance. I mean theatrical performance. [...] Shame is the affect that mantles the threshold between introversion and extroversion, between absorption and theatricality, between performativity and – performativity. »

⁷⁶ Jean-Pierre Martin, *Le livre des hontes: essai*, Paris: Seuil, 2006, p. 314.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 70. Je souligne.

⁷⁸ Eve Kosofsky Sedgwick, *op. cit.*, p. 114-115. Ma traduction. En anglais, elle écrit : « If [...] the lowering of the eyelids, the lowering of the eyes, the hanging of the head is the attitude of shame, it may also be that of reading

Au même titre que l'acte de lecture, il va sans dire que l'écriture – qui implique la même posture de repli sur soi – procurerait un certain pouvoir au « sujet » honteux, qui peut ainsi poser son regard sur sa propre personne et se dire lui-même avant quiconque. C'est-à-dire que si les yeux et les jugements d'autrui se posent nécessairement sur son texte, sur son *corps*, c'est son regard, et surtout ses propres mots qui auront devancé tous les autres. Plus encore, le pouvoir d'une écriture honteuse réside dans l'éventualité où l'écrivain(e) parvient à choquer et à faire honte à celui ou celle qui lit. En confrontant les autres à ses propres expériences honteuses et taboues, l'auteur(e) met possiblement ses lecteurs et lectrices dans une position d'inconfort et de malaise qui les déstabilise au point de leur faire honte et de projeter cet affect de leur côté. Les rôles se voient donc inversés, et la relation de pouvoir est altérée comme je l'ai expliqué en introduction. Autrement dit, si l'écriture ne permet pas toujours à l'être honteux de connaître un sentiment de souveraineté, elle lui permet tout au moins l'accès, pour un temps limité, à un statut de sujet : celui de sa propre histoire, celui du langage. L'individu regardé pouvant devenir regardant, l'écrivain(e) fait pareillement l'expérience, par l'écriture et la publication de son récit honteux, d'une position double synthétisant les statuts d'objet et de sujet. Car si l'être honteux a du mal à dire son sentiment d'humiliation, d'innombrables textes nous prouvent qu'il est possible de contrer cette « loi du silence qui a si longtemps fait taire la honte⁷⁹ ». Nombreuses sont effectivement les œuvres littéraires qui illustrent le pouvoir de l'écrit et, par le fait même, l'immense potentiel imaginatif et performatif, voire métamorphique⁸⁰ du sentiment de honte, lequel « traduit la distance que le sujet peut prendre vis-à-vis de lui-même : si quelqu'un a honte, c'est qu'il peut s'imaginer autrement.⁸¹ »

C'est enfin le caractère duel du texte littéraire et de l'écriture de la honte, que j'avais préalablement annoncée dans mon introduction, que je désirerais mettre davantage en relief. Il apparaît juste, effectivement, de percevoir ces stratégies d'écriture du sentiment honteux comme un dépassement de ce dernier. En ce sens, les femmes qui écrivent leur(s) honte(s) seraient en

[...]. We (those of us for whom reading was or is a crucial form of interaction with the world) know the force-field creating power of this attitude [...]. Yet this reading posture registers as extraversion at least as much as introversion, as public as it does private... »

⁷⁹ Serge Tisseron, *La honte, psychanalyse d'un lien social*, op. cit., p. 11.

⁸⁰ Eve Kosofsky Sedgwick, op. cit., p. 65.

⁸¹ Serge Tisseron, *La honte, psychanalyse d'un lien social*, op. cit., p. 134.

mesure de *voir*, c'est-à-dire de prendre acte de leur position de subalternes et de se mouvoir jusqu'au statut de sujet se lavant peu à peu des souillures dont on l'a revêtu. Ces écrivaines feraient preuve d'agentivité⁸², concept « désign[ant] à la fois ce qui est actif ou ce qui exerce un pouvoir, et le "principe", la force motrice à l'œuvre dans une action donnée.⁸³ » Cette « puissance d'agir⁸⁴ », telle que définie notamment par Judith Butler, implique non seulement une prise de conscience du monde qui nous entoure et des lois qui le régissent, mais plus encore une volonté de le changer par la mise en place d'actions travaillant en ce sens. L'écriture peut représenter ce « faire » dont il est ici question, c'est-à-dire un moyen ou un lieu de déploiement d'une telle agentivité et ce, particulièrement pour les femmes. C'est ce que mentionne Barbara Havercroft, d'après qui l'espace du texte est, pour ces dernières, « rempli de potentialités de toutes sortes⁸⁵ » :

Si tout texte littéraire peut provoquer de tels changements, il n'est pas surprenant que la littérature au féminin constitue un lieu important d'agentivité, où les écrivaines peuvent raconter leur expérience, la critiquer ou la commenter, la reformuler ou la réinterpréter, tout en s'érigeant comme sujets et agents d'écriture.⁸⁶

Cette littérature peut donc agir sur le monde et représenter, en elle-même, une action socio-politique. Ainsi pouvons-nous affirmer, à la suite de Barbara Havercroft, qu'écrire (sa honte), c'est agir, non seulement parce que l'acte d'écriture commande, comme je l'ai expliqué plus haut, un mouvement physique, mais surtout parce qu'il permet la mise en œuvre d'une telle puissance d'action. Écrire sa honte, de ce point de vue, équivaldrait à la transcender.

D'un autre côté, le texte littéraire ne ferait-il pas aussi office de « deuxième peau⁸⁷ », de « surface de projection⁸⁸ » agissant comme véritable reflet du corps honteux, et abject? Pour le

⁸² Nous devons cette traduction du terme « agency » à Barbara Havercroft, dans son article intitulé « Quand écrire, c'est agir: stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, n° 47, 1999, 93-113. Cette dernière a beaucoup étudié ce concept, notamment en rapport aux œuvres d'Ernaux.

⁸³ Charlotte Nordmann et Jérôme Vidal, éd., « Avertissement », dans Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, Éditions Amsterdam, Paris, 2004, p. 15.

⁸⁴ Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, op. cit., p. 37.

⁸⁵ Barbara Havercroft, « Lorsque le sujet devient agent : écriture et engagement chez Annie Ernaux », dans Pierre-Louis Fort et Violaine Houdart-Merot, éd., *Annie Ernaux: un engagement d'écriture*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 83.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁸⁷ Nicolas Lévesque et Catherine Mavrikakis, *Ce que dit l'écorce*, Québec: Nota Bene, 2014, p. 12.

⁸⁸ *Ibid.*

dire autrement, ne serait-il pas tout autant légitime d'interpréter ces œuvres littéraires comme étant, en elles-mêmes, honteuses? Si j'ai précédemment mentionné que le texte se fait à son tour « corps-pour-autrui », mis à nu à chaque lecture, ne serait-il pas susceptible, lui aussi, non pas de *ressentir* de la honte, mais d'en être imprégné? L'écriture de la honte donnerait donc à cette dernière une *forme*, une configuration tangible, puisqu'elle reste bel et bien au sein du récit et du livre : elle y est inscrite, gravée dans le marbre de la page. Écrire la honte, ne serait-ce pas surtout se débarrasser du caractère indicible de cette dernière? Ne serait-ce pas transcender la honte de dire davantage que la honte elle-même; « la honte des mots⁸⁹ » plus que celle des événements narrés? Si cet affect entraîne une mise en scène de soi abjecte dans le texte, cette abjection n'envahirait-elle pas le texte lui-même? Le corps humain, souillé, n'imprènerait-il pas le corps textuel de sa souillure? L'écriture ne correspondrait-elle pas à une reproduction ou à une transposition de la tache dans le texte, devenu à son tour « contaminé », « sali »? Ainsi, celui ou celle qui écrit ne pourrait-il/elle pas avoir honte de ce corps textuel, tel qu'Annie Ernaux l'explique ici :

Mais il y a un moment où l'écriture est « *vue* », c'est-à-dire lorsque le manuscrit est soumis au regard d'un lecteur de ma maison d'édition. Je n'ai apporté, je crois, aucun manuscrit sans éprouver cette honte-là de *rendre visible, exposé*, ce qui n'était, dans le temps de l'écriture, que saisie d'une réalité, hors de tout regard. Et en même temps j'ai toujours pensé que si je n'avais plus honte en apportant un manuscrit, ce ne serait plus la peine d'écrire.⁹⁰

L'œuvre, soumise aux regards, semble donc toujours renfermer, pour l'écrivaine, sa part de honte. Car si écrire la honte peut être synonyme de souveraineté, de rédemption, voire de *catharsis*, il n'en demeure pas moins que se donner à lire reste une expérience au cours de laquelle nous risquons, maintes fois, de rougir de notre texte, tout comme de faire rougir nos lecteurs. Cependant, la honte semble absolument nécessaire, du moins pour Ernaux, à la création littéraire. Ainsi l'écriture de cet affect trouble représente-t-elle une problématique tout aussi complexe faisant émerger ces deux points de vue : celui d'un dépassement, et l'autre, d'un calque. Entre l'un et l'autre pôle, les œuvres littéraires tracent leur propre chemin.

⁸⁹ Jean-Pierre Martin, *op. cit.*, p. 157.

⁹⁰ Annie Ernaux, « La honte, manière d'exister, enjeu d'écriture », dans Bruno Chaouat, éd., *op. cit.*, p. 317. Je souligne.

Chapitre 2

La honte du corps : regard sur une bâtarde et une transfuge de classes

La honte corporelle et sexuelle telle qu'elle se manifeste chez Violette Leduc et Annie Ernaux n'en est pas seulement une qui illustre « comment le corps est modulé et construit par des forces et des structures socioculturelles et politiques.¹ » Elle est toujours intimement liée, pour ne pas dire enracinée dans une autre honte : celle des origines sociales. Les narratrices ne ressentent pas uniquement cet affect parce que leur apparence physique ne correspond pas aux standards de beauté établis par la société : les textes nous mettent face à l'actualisation, voire à l'incarnation même d'une illégitimité et d'une infériorité sociales par l'entremise de corps honteux. Pour emprunter une formulation d'Annie Ernaux, ces derniers « rend[ent] visible la hiérarchie sociale » (*LH*, 48). Nous pourrions alors avancer l'idée d'une honte ayant une double profondeur, d'« [u]ne honte cachée derrière la honte² » : le sentiment d'illégitimité des narratrices leduciennes et ernausiennes s'ancre dans deux sources distinctes, comme si l'angoisse des origines sociales ressentie par les écrivaines remontait jusqu'aux limites de leur propre enveloppe. Cet entrelacement des diverses hontes donne l'impression, autrement dit, qu'une première, plus fondatrice – celle de la classe sociale – se transmuerait en une seconde – celle du corps – que nous pourrions qualifier « de surface », sans toutefois signifier qu'elle est d'une importance moindre, au contraire.

C'est donc sur le mode de l'entrelacement que s'écrit la honte chez ces deux auteures. Comme le corps, le statut social est à la fois objet de regards et de jugements : source de honte. L'illégitimité sociale naît donc dans le regard qu'autrui nous porte de haut, tout comme les corps peuvent, à leur tour, faire l'objet de classement hiérarchique, allant du beau au laid, du propre à

¹ Luna Dolezal, *The Body and Shame: Phenomenology, Feminism, and the Socially Shaped Body*, Lanham, MD: Lexington Books, 2015, p. 13. Ma traduction. En anglais, elle écrit : « how the body is shaped and constrained by socio-cultural and political forces and structures. »

² Serge Tisseron, *Du bon usage de la honte*, Paris: Ramsay-Archimbaud, 1998, p. 52.

l'obscène. Ainsi les corps se font-ils métonymiques du statut social de leur « sujet » : un lien logique sous-tend la corporalité au déterminisme social, au point où ces deux catégories ne semblent faire qu'une seule et unique peau. Les corps deviennent, en un mot, synonymes de la classe et vice versa : dans un va-et-vient incessant, ces deux entités s'englobent mutuellement et oscillent l'une vers l'autre selon une structure chiasmatisée. En étant, autrement dit, le symbole l'une de l'autre, elles se veulent, dans les œuvres à l'étude, primitivement interchangeables.

C'est donc sur ces questions d'interchangeabilité et de corps métonymiques à l'œuvre dans *L'Asphyxie*, *La Bâtarde*, *La Honte* et *Mémoire de fille* que je me pencherai d'abord. Je montrerai comment l'apparence des narratrices leduciennes et ernausiennes est, au même titre que leur rang social, vécu sur le mode de l'illégitimité. Plus encore, les deux hontes sont à ce point imbriquées l'une dans l'autre que l'écriture de l'infériorité sociale passe presque directement par celle du corps, lequel prend des formes différentes mais non antagoniques chez les deux auteures au programme. Je me pencherai finalement sur l'importante question du regard dans les œuvres, qui contribue lui aussi au « tissage » des hontes corporelles et sociales.

2.1 Le corps métonymique

2.1.1 Annie Ernaux et la « bassesse » du corps ouvrier

Un corps « classé » obscène

En « ethnologue d'elle-même³ », Annie Ernaux se donne le mandat, dans *La Honte*, de décrire le monde de la classe ouvrière des années cinquante dans lequel elle a grandi. Au tout début de ce texte autobiographique, l'auteure explique qu'un dimanche de juin, alors qu'elle était âgée de douze ans, son père a tenté de tuer sa mère. D'emblée, dans la description de ce qu'elle appelle la « scène » (*LH*, 16), laquelle se déroule juste après la messe, la narratrice met en avant un passage du « propre » au « sale » : « [...] j'ai enlevé mes affaires du dimanche et

³ Ernaux décrit sa démarche ainsi au début de *La Honte* : « Naturellement pas de récit, qui produirait une réalité au lieu de la chercher. Ne pas me contenter non plus de lever et transcrire les images du souvenir mais traiter celles-ci comme des documents qui s'éclaireront en les soumettant à des approches différentes. Être en somme ethnologue de moi-même. » (*LH*, 38) Je développerai plus avant cette idée de recherche et de refus du récit au cours du quatrième chapitre.

enfilé une robe se lavant facilement. » (*LH*, 13) La narratrice se défait donc des codes d'un monde de pureté pour se revêtir de ceux du milieu ouvrier, avant d'être témoin de la violence qui peut réellement y surgir. C'est notamment à l'aide d'un vocabulaire du corps que l'auteure dépeint la scène traumatique, en mettant l'accent sur ce qui a marqué son esprit : les tremblements de son père, sa « voix rauque » (*LH*, 14), les « sanglots et [les] cris. » (*LH*, 15) Cette mémoire trouée de blancs traumatiques, et pourtant saturée de corps et de violence, a fait naître un fort sentiment de honte chez la narratrice : honte de la classe sociale subalterne à laquelle elle appartient et à laquelle elle ne peut faire autrement qu'associer ce moment à la fois incompréhensible et humiliant. S'ensuit donc le récit de cette année 1952 au cours duquel la narratrice opère un véritable « retour aux origines⁴ », tentant de trouver, à cette scène indicible, une signification autre que la preuve de son « appartenance irréfutable [au monde] du dessous » (*LH*, 126). Elle est donc amenée à comparer les mondes ouvrier et bourgeois qu'elle a côtoyés durant son enfance afin de dévoiler les rouages d'une société qui braque la honte d'un côté plutôt que de l'autre. Au final, le constat de sa propre honte persiste; cette dernière qu'elle perçoit désormais partout et qui devient le filtre au travers lequel elle distingue le « corps » ouvrier et imagine sa personne entière. Si la narratrice a honte de son propre corps, c'est donc avant tout une honte du corps social de la classe ouvrière qui est exaltée dans le texte. Car c'est effectivement cette dernière qui offre à l'auteure une porte d'entrée dans l'exploration de sa honte « de surface » : c'est en dévoilant et en explorant les codes des mondes ouvriers et bourgeois qu'Annie Ernaux en vient, autrement dit, à écrire sur cette autre honte qui la ronge, celle de son corps vécu comme obscène.

Les parents d'Ernaux étaient tenanciers d'un commerce, un petit café-épicerie, dans lequel la famille passait énormément de temps. La narratrice, depuis son jeune âge, est donc non seulement exposée aux gens qui fréquentent ce lieu – « aucune pièce du rez-de-chaussée n'a d'usage privé » (*LH*, 50), mentionne-t-elle –, mais elle entre aussi en contact avec des clients aux manières très rustres, provenant « d'une zone semi-rurale, semi-industrielle » (*LH*, 52). Ernaux décrit les gens de sa classe ainsi que leur « usage du monde » (*LH*, 55), dont les codes impliquent souvent la présence crue d'un corps disgracieux dans ses positions et ses

⁴ Je fais référence à l'ouvrage de Siobhán McIlvanney, *Annie Ernaux: The Return to Origins*, Liverpool: Liverpool University Press, 2001, 239 p.

mouvements. Les corps féminins se retrouvent « à quatre pattes pour frotter le sol ou jambes écartées en cueillant le manger à lapins » (*LH*, 56), alors que les hommes se doivent de « cracher dans [leurs] mains avant de saisir la pelle » (*LH*, 56) et « s’asseoir à califourchon sur la chaise » (*LH*, 56). Les vêtements, quant à eux, « *gardent leur sale* » (*LH*, 56. L’auteure souligne.) Des termes évoquant un corporel grossier et même souillé viennent envahir la description des gestes quotidiens de cette classe subalterne, où « rien ne se *pense*, tout *s’accomplit*. » (*LH*, 59. Je souligne.) En sollicitant cette antithèse entre la pensée et l’action, Ernaux crée ici une ligne de partage bien nette entre le monde ouvrier et la classe bourgeoise intellectuelle, au sein de laquelle tout ce qui a trait au corps est associé à une certaine bassesse, voire au péché. À cette époque où l’Église catholique détenait encore un pouvoir énorme sur la société française – en plus de valider un mode de vie bourgeois –, la morale se définissait en quelque sorte autour du corporel : ce qui s’en distanciat se rapprochait du bien et inversement, ce qui s’en rapprochait était considéré suspect. Les gens de la classe ouvrière étaient donc d’emblée perçus d’un mauvais œil. C’est alors au contact avec ce milieu « élevé » que représente l’école privée catholique que la narratrice prend véritablement acte de cette dualité sociale. La jeune fille, qui y fait sa scolarité et qui y compare directement ses manières ouvrières à celles des étudiantes mieux nanties, y ressent un fort sentiment d’indignité et d’illégitimité : elle s’y sent apparaître comme « défectueuse » aux yeux des autres adolescentes qu’elle côtoie. Elle y ressent, autrement dit, le poids du corps ouvrier « classé » dans la basse catégorie de l’obscène et de l’abject.

Si j’ai mentionné plus haut combien les codes du milieu ouvrier se trouvent rattachés au corps, logés dans ce dernier, c’est notamment pour signifier que la narratrice de *La Honte* s’y sent prise et semble tout faire pour tenter de cacher ces attributs du monde subalterne. Au début du texte, l’auteure décrit deux photographies. La première, prise avant la scène traumatique, montre la narratrice dans sa robe de communiant qui rend « flou[e], informe » (*LH*, 22) sa silhouette. La photo, « recouverte d’une feuille à demi transparente » (*LH*, 22), inscrit donc le corps de la narratrice sous le signe d’un voile, d’une pudeur, alors que la seconde, prise après la scène, la dévoile en compagnie de son père. Elle y « parai[t] mince, plate à cause de la jupe plaquée aux hanches puis évasée. [Elle] ressemble à une petite femme. » (*LH*, 24) Ces deux images témoignent non seulement d’une temporalité soudainement scindée – entre un avant et

un après la « scène » –, mais elles constituent aussi deux bornes corporelles : elles témoignent de l'apparition du corps de la narratrice, lequel était complètement camouflé sous la robe de mousseline : « Impression qu'il n'y a pas de corps sous cet habit de petite bonne sœur » (*LH*, 23). C'est donc dire que le corps de la fille apparaît presque simultanément à la honte elle-même. La volonté de camoufler les attributs d'un corps ouvrier et, dans le même temps, la conscience de l'impossibilité de les éliminer totalement se retrouvent aussi dans ce passage. Suite à la description de la seconde photo, la narratrice mentionne : « J'ai sans doute gardé celle-ci parce qu'à la différence d'autres, nous y apparaissions comme ce que nous n'étions pas, des gens chics, des villégiaturistes. Sur aucune des deux photos je n'ouvre la bouche pour sourire, à cause de mes dents mal plantées et abîmées. » (*LH*, 24) Les vêtements ne sont alors que parure et les dents, quant à elles, ne demeurent cachées que le temps d'une photo qui met en œuvre « le faussé entre l'image et son référent, entre l'être et le paraître⁵ ». Le corps, devenu dorénavant un marqueur de classe, ne s'invisibilise pas sous le chic des vêtements : il les « transperce » et trahit l'appartenance sociale de la narratrice. Si « [s]e vêtir, c'est dissimuler son objectivité, c'est réclamer le droit de voir sans être vu, c'est-à-dire d'être pur sujet⁶ », ici, cependant, la parure ne parvient à faire oublier ni les « dents mal plantées et abîmées » ni le statut d'objet de la narratrice.

Une isotopie de la souillure

Ainsi la narratrice de *La Honte* est-elle consciente que le corps ne ment pas, au contraire : il révèle l'appartenance à une classe subalterne au même titre qu'il peut, par ses réflexes physiques, divulguer la honte de son « sujet » tel que je l'ai mentionné dans le chapitre précédent. Le corps, au même titre que le statut social, possède son lot d'illégitimités et est, lui aussi, un lieu d'exclusions. L'angoisse sociale, dans *La Honte*, passe donc par une angoisse du dévoilement d'un corps abîmé, malpropre : elle se traduit par une « crainte de la souillure⁷ », pour reprendre ce syntagme utilisé par Mary Douglas dans *De la souillure*. Le texte d'Ernaux met particulièrement en œuvre cette peur du corps souillé lorsqu'il décrit l'entrée de la narratrice dans cet espace « pur » qui est celui de l'école privée catholique. Les règles y sont plus que

⁵ Mariana Ionescu, « Du corps figé au corps évacué : « figures du corps » dans l'écriture d'Annie Ernaux », dans Sergio Villani, éd., *Annie Ernaux: perspectives critiques*, New York: Legas, 2009, p. 246.

⁶ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*, Paris: Gallimard, 2012 [1943], p. 396.

⁷ Mary Douglas, *De la souillure: essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris: Éditions La Découverte, 1992 [1966], p. 87.

strictes, interdisant par exemple aux élèves de « poser la main sur la rampe de l'escalier » (*LH*, 75), et exigeant d'elles qu'elles « baisse[nt] la tête et les yeux, le haut du corps » (*LH*, 75) lorsqu'elles rencontrent leurs professeurs. L'école privée catholique leur impose donc une pudeur et une retenue dans tous leurs comportements, même les plus primaires :

[S]auf dérogation sur certificat médical, interdiction d'aller aux waters en dehors des récréations. (L'après-midi de la rentrée de Pâques en 52, j'ai eu envie d'y aller dès le début de la classe. Je me suis retenue, en sueur, au bord de l'évanouissement, jusqu'à la récréation, dans la terreur de chier dans ma culotte.) (*LH*, 75-76)

Les lois de l'école privée envahissent ainsi jusqu'au corps des jeunes filles, procurant chez la narratrice un sentiment de « terreur » : celle de mettre à nu un corps souillé, et honteux. Cette angoisse de la souillure est d'autant plus présente chez la narratrice de *Mémoire de fille*. Le corps sali y prend toutefois une forme différente. Il ne s'agit plus d'une peur de « chier dans sa culotte », signe d'une infériorité sociale. La saleté corporelle apparaît, dans *Mémoire de fille*, à travers la première expérience sexuelle de la narratrice. Ce texte retrace l'été 1958 alors que la jeune femme travaille comme monitrice dans une colonie de vacances. N'étant plus sous le regard de ses parents, qui « craignent » et « suspectent » une sortie dans ce qu'ils appellent « le dehors » (*MF*, 26), la narratrice souhaite, du haut de ses dix-huit ans, vivre une histoire d'amour. Elle tombe sous le charme du moniteur en chef et fait l'expérience d'une première nuit avec lui. Fière d'être désirée par un homme et d'être enfin perçue comme une femme, elle retourne vers lui, même si ce dernier en vient à la rejeter devant tous les autres moniteurs. La narratrice est donc happée par ce qu'elle appelle « une honte de fille » : « C'est une autre honte que celle d'être fille d'épiciers-cafetiers. C'est la honte de la fierté d'avoir été un objet de désir. D'avoir considéré comme une conquête de la liberté sa vie à la colonie. [...] Honte des rires et du mépris des autres. C'est une honte de fille. » (*MF*, 99)

Dans *Mémoire de fille*, le sentiment honteux va donc au-delà d'une honte de transfuge de classe. Il vient toucher d'autant plus directement l'expérience du corps, puisqu'il naît à travers une humiliation sexuelle, après laquelle la narratrice se sent « [l]ourde et poisseuse au milieu des filles en blouse rose, de leur innocence bien éduquée et de leurs sexes décents. » (*MF*, 86) La honte affecte, autrement dit, l'expérience de la narratrice en tant que jeune femme, dont le désir contribue au salissement de son corps, comme le vêtement d'un ouvrier qui revient de l'usine. Si « [l]'impur, le sale, c'est ce qui ne doit pas être inclus si l'on veut perpétrer tel ou tel

ordre⁸ », l'expérience sexuelle de la monitrice, qui constituait en premier lieu une fierté, se vit finalement comme une véritable expérience de souillure, c'est-à-dire comme « une anomalie, une infraction au bon sens, un désordre » (*MF*, 16). Cette souillure se vit même comme un traumatisme corporel qui fait son œuvre durant plusieurs autres années, au cours desquelles la narratrice souffrira d'un trouble alimentaire. Une volonté de se faire « propre », de se « laver » de cet été honteux à la colonie et de se rendre digne de cet homme et des autres dont elle était la risée, l'entraîne à se soumettre à ce qu'elle appelle « un véritable programme de perfection » (*MF*, 97) : c'est-à-dire une « conversion envisagée de tout l'être, physique, intellectuel et social » (*MF*, 98).

C'est au physique que ce programme s'attaque d'emblée : « Je l'exerce d'abord sur mon corps, radicalement. [...] J'ai remplacé la jouissance des derniers mois – toujours trop fugace – de me remplir de pain beurré et de frites par celle de la privation volontaire, d'un sacrifice dont personne n'offre l'exemple autour de moi... » (*MF*, 100) Le terme « jouissance », que l'auteure mobilise ici pour qualifier l'idée de se nourrir, établit un lien intime entre la sexualité et la nourriture, qui envahissent toutes deux l'espace corporel. Plus exactement marque-t-il la correspondance entre le plaisir de manger et la volupté que lui a procuré le désir du moniteur-chef à son égard. Le « remplacement » de cette jouissance signifie alors la honte de cette fameuse nuit, tout comme il annonce, par ailleurs, la véritable dynamique que forment ces questions de honte et de désir dans les œuvres d'Ernaux en général⁹, et particulièrement dans ce dernier texte : honte et désir sont, comme les déterminismes de genre et de classe, l'endroit et l'envers d'une même page. Le registre sexuel émergeant dans l'œuvre pour qualifier cette privation n'est alors pas anodin : au cours de cette « abstinence draconienne » (*MF*, 102), la narratrice s'efforce de se tenir loin de tout « aliment désirable et interdit » (*MF*, 102). Se priver volontairement, ce que l'auteure appelle « une sorte de volonté malheureuse » (*MF*, 100), c'est signifier la honte et l'interdiction d'une jouissance quelconque : c'est ne se permettre de jouir d'aucune façon.

⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁹ Pour une étude complète sur cette dynamique honte-désir dans l'œuvre ernausienne, voir l'ouvrage de Lorraine Day, *Writing Shame and Desire: The Work of Annie Ernaux*, Oxford ; New York: Peter Lang, 2007, 315 p. Nous pourrions sans doute affirmer que la narratrice de *Mémoire de fille*, qui oscille constamment « entre crainte et désir » (*MF*, 14) – deux champs lexicaux qui font d'ailleurs retour à maintes reprises dans le texte –, personnifie en elle-même cette dynamique qu'a étudiée Lorraine Day.

C'est donc à travers les limites du corps que la souillure, tant symbolique que physique, se fait ressentir. Dans ce cycle boulimique allant de la privation aux rages de faim, la narratrice dit entraîner son corps « dans une alternance de pureté et de souillure. » (*MF*, 103) Elle pense atteindre une telle pureté notamment par son intellect, son programme de perfection visant non seulement des modifications corporelles, mais aussi une élévation sociale, comme l'indique le passage plus haut. La narratrice souhaite ainsi « combler [s]on retard social » (*MF*, 97-98) en s'édifiant dans le monde des lettres. Elle réalise toutefois que ce perfectionnement intellectuel, à son tour, la ramène à une honte corporelle et sexuelle :

Je suis saisie par autant de limpidité : Descartes, Kant et l'impératif catégorique, toute la philosophie condamne la conduite de la fille de S. Parce qu'elle ne fait aucune place à l'impératif de jouir plutôt que de gueuler, au sperme dans la bouche, aux putains sur les bords, aux règles qui ne viennent plus, toute la philosophie lui fait honte... (*MF*, 99)

La narratrice ne peut donc pas trouver le secours qu'elle recherchait dans le monde du savoir. Le sentiment de honte et d'indignité représenté dans *Mémoire de fille* est alors complexe : c'est d'abord d'une humiliation sexuelle qu'il provient, pour ensuite affecter le corps dans son entièreté, puis susciter un désir d'élévation intellectuelle et, par le fait même, sociale. À la différence de *La Honte*, qui mettait d'abord en œuvre un traumatisme familial et social pour ensuite entraîner l'hyperconscience d'un corps obscène, *Mémoire de fille* pose d'emblée la question de la souillure corporelle et sexuelle pour ensuite toucher celle du social. Pour le formuler autrement, le premier texte met en avant une honte sociale faisant naître une angoisse logée elle-même dans le corps, tandis que le second dévoile une honte sexuelle et corporelle qui met peu à peu en lumière la honte d'une infériorité sociale.

Quand la honte prend corps

Une oscillation entre les questions corporelle et sociale, toutes deux mises en œuvre par une isotopie de la souillure, est donc emblématique de ces deux textes d'Annie Ernaux. Le corps se veut souvent le symbole même de la honte à un tel point que cette dernière devient une réalité physique. Dans *La Honte*, Ernaux écrit :

Il était normal d'avoir honte, comme d'une conséquence inscrite dans le métier de mes parents, leurs difficultés d'argent, leur passé d'ouvriers, notre façon d'être. Dans la scène du dimanche de juin. La honte est devenue un mode de vie pour moi.

À la limite, je ne la percevais même plus, elle était *dans le corps même*. (LH, 131. Je souligne.)

On retrouve encore, dans cet extrait, un passage étroit menant de la classe ouvrière au corps, témoignant bien de l'imbrication de ces deux entités chez Annie Ernaux. Cette citation met plus encore l'accent sur la forme corporelle que prend la honte elle-même, même si elle est reliée, ici, à la classe sociale. Inutile de mentionner que *Mémoire de fille* présente une honte d'autant plus ancrée « dans le corps même », tel que je l'ai tout juste démontré. Ce sont vraiment les limites du corps qui donnent lieu au récit honteux, qui en constituent la ligne directrice : « Je m'aperçois que ce récit est contenu entre deux bornes temporelles liées à la nourriture et au sang, les bornes du corps. » (MF, 147)

Ainsi, comme le corps, la honte possède elle-même des « bornes », des frontières. Elle constitue en effet une sorte de lieu dans lequel on entre malgré soi : « Je suis devenue indigne de l'école privée, de son excellence et de sa perfection. *Je suis entrée dans la honte*. » (LH, 109. Je souligne.) Davantage qu'un corps, qu'une forme matérielle, la honte devient un espace-temps, une zone spatio-temporelle, pouvant teinter les espaces dans lesquels elle est née et y rester imprégnée à travers les années : « La honte était ineffaçable, enclose dans les murs de la colonie » (MF, 108), peut-on lire dans *Mémoire de fille*. L'affect s'« imprime », en un mot, dans les espaces, se faisant tapisserie salie.

2.1.2 L'imbrication de la beauté et du statut social chez Violette Leduc

Une tragédie héréditaire

L'idée d'une honte à double profondeur, si ce n'est à dimensions multiples, prend d'autant plus son sens lorsque l'on se tourne vers les œuvres de Violette Leduc : on y retrouve une honte si profondément ancrée chez la narratrice que nous pourrions même avancer l'idée d'une honte héréditaire, c'est-à-dire transmise dès la naissance, et même avant elle : « Retournons en arrière, ouvre-toi le ventre, reprends-moi. [...] Souffrons encore ensemble. Fœtus, je voudrais ne pas l'avoir été. Présente, éveillée en toi. C'est dans ton ventre que je vis ta honte de jadis, tes chagrins. » (LB, 29) Berthe Leduc, la mère de Violette, était engagée comme ménagère dans une famille de la bourgeoisie valenciennoise, et tomba enceinte d'André Debaralle, fils de la maison, qui ne voulut jamais reconnaître son enfant. Cette « faute », cette

tache sociale et morale, Violette Leduc la porte elle aussi comme un véritable fardeau, comme un lourd héritage : « Je suis née porteuse de ton malheur comme on naît porteuse d'offrandes » (LB, 24), écrit-elle en s'adressant à sa mère.

La Bâtarde, roman autobiographique qui retrace la vie de l'auteure de la naissance à l'âge adulte, met donc en œuvre une honte des origines au sens littéral de ce terme. La narratrice, qui se dit dès l'incipit « navrée d'être au monde » (LB, 23), est entachée par sa naissance illégitime qui la ronge et qui lui procure un sentiment d'indignité aigu :

Ton sang, ma mère, le ruisseau de sang jusque dans l'escalier quand je suis sortie de toi, les flots de sang du moribond. [...] Oubliée, abandonnée près du ruisseau de ton sang quand j'arrivai. C'est normal, tu te mourais. On m'enleva les saletés longtemps après. Mais ceux qui te montraient du doigt, ceux qui te refusaient le coucher avant ma naissance étaient collés à ma peau. (LB, 29-30)

Il faut d'entrée de jeu souligner, comme le fait Mireille Brioude dans *Violette Leduc : La mise en scène du « Je »*, le champ lexical de termes qui, au début de l'œuvre, « suggèrent la matière organique souillée et rejetée¹⁰ ». Si, dès la première page, la narratrice se compare à « une limace sous [s]on fumier » (LB, 23), la suite de l'incipit présente plus encore une omniprésence du sang comme en témoigne l'extrait ci-haut. L'enfant bâtarde est donc située dans une logique du sale, du rejet, de la négation : « Car la bâtarde, c'est celle qui n'existe pas socialement, celle qui est de trop...¹¹ » La bâtarde, qui ne sera donc jamais « à sa place¹² », peut effectivement être considérée comme un être abject, qui s'inscrit dans le monde à la fois en négatif et en excès; comme une anomalie qui doit être évacuée du système ordonné qui est celui de la société du début du XX^e siècle. Dans le passage précédemment cité, la souillure de la honte semble donc être transmise à même l'accouchement. L'humiliation est quant à elle contenue dans le sang évacué lors de la mise au monde, comme si la véritable origine de la narratrice était la honte elle-même. Pour le dire autrement, les saletés produites lors de l'accouchement dont ont été entachées Berthe Leduc et sa fille ont persisté : elles s'y sont agrippées et sont devenues, pour

¹⁰ Mireille Brioude, *Violette Leduc : La mise en scène du « Je »*, Amsterdam: Rodopi, 2000, p. 24.

¹¹ Colette Trout Hall, *Violette Leduc, la mal-aimée*, Amsterdam ; Atlanta, GA: Rodopi, 1999, p. 77.

¹² Je fais ici référence à la description que fait Mary Douglas de la souillure : « c'est quelque chose qui n'est pas à sa place. » *Op. cit.*, p. 55.

la narratrice leducienne, taches de naissance. De cette honte, de cette souffrance et de cette souillure communes, la mère comme la fille seront restées salies.

C'est alors sur le mode de l'intoxication qu'est vécue cette bâtardise pour la narratrice de *La Bâtarde*. Car l'illégitimité sociale est devenue pour Violette Leduc un véritable « mode de vie », pour reprendre ce passage de *La Honte*, c'est-à-dire le filtre à travers lequel l'auteure ne cesse de se percevoir et de s'écrire : « Je suis née le 7 avril 1907 à 5 heures du matin. Vous m'avez déclarée le 8. Je devrais me réjouir d'avoir commencé mes premières vingt-quatre heures hors des registres. Au contraire, mes vingt-quatre heures sans état civil m'ont *intoxiquée*. » (*LB*, 30. Je souligne.) La métaphore de l'intoxication, qui évoque le corps – un corps empoisonné, malade, voire mourant –, qualifie cette bâtardise de manière à suggérer efficacement une imbrication des questions sociale et corporelle : l'illégitimité sociale viendrait affecter – ou créer – le corps disgracieux, le corps que Leduc qualifie de « laid » dans tous ses textes autobiographiques. Au même titre que la classe ouvrière, qui produit un corps obscène chez Ernaux, la bâtardise envahit la narratrice leducienne de tout son être, au point d'en affecter même son apparence corporelle. L'enfant bâtard incarne, dans sa corporalité même, « le signe tangible d'une faute...¹³ »

De ce fait, si les origines bâtarde constituent une première « couche » de souillure, ou une première source de honte, la narratrice leducienne est aussi dotée du « gros nez » de son père, qu'elle porte comme une charge d'autant plus lourde : « Mon miroir, maman, mon miroir. Non je ne veux pas de toi, hérédité. » (*LB*, 29) Autrement dit, si le legs d'une classe sociale subalterne est vécu comme un malheur héréditaire, celui des traits physiques, qui disent la faute et la douleur, constitue également un drame, une tragédie logée dans l'apparence physique, dans le faciès : « Je veux guérir ta plaie, maman. Impossible. Elle ne se refermera jamais. Ta plaie, c'est lui, et je suis son portrait. » (*LB*, 28) La narratrice leducienne, qui est toujours à la quête d'une féminité typique représentée notamment par la figure maternelle – j'y reviendrai plus loin –, est donc également dotée d'un trait physique masculin : un « gros nez », celui de son père. Dans le chapitre précédent, j'ai mis l'accent sur l'idée du féminin comme lieu de la honte. Or chez Leduc – et cela constitue un élément particulièrement intéressant chez elle –, la honte ne

¹³ Vincent de Gaulejac, *Les sources de la honte*, Paris: Desclée de Brouwer, 1996, p. 66.

naît pas seulement du corps féminin ou du fait d'être femme. Elle semble plus exactement émerger de cette conscience, dont fait preuve la narratrice, d'être attifée d'une certaine forme de masculinité : celle qui l'a rejetée, mais qui fait sournoisement retour en prenant place en plein centre de son visage. De cette manière le masculin, et non seulement le féminin, se vit lui aussi, chez Leduc, comme lieu de la honte. Le caractère abject du corps leducien ne s'explique alors pas simplement par sa féminité atypique ou disgracieuse : c'est dans son rapport au masculin, dans cette ambiguïté, qu'il se dessine. La honte se fraye un chemin dans cette corporalité qui n'est pas proprement féminine, c'est-à-dire dans ce corps féminin doublé du masculin. Il faut par ailleurs mentionner combien la figure paternelle – ainsi que le sexe masculin – sont source de honte pour les narratrices leduciennes. Par exemple dans *L'Asphyxie*, la jeune fille, qui ne vit qu'en présence de sa mère et de sa grand-mère, se voit honteuse lorsqu'elle est simplement témoin de la relation entre un père et son enfant – lien qu'elle n'aura, pour sa part, jamais connu : « Pour ma mère et pour moi c'était autrement que chez les autres. Lorsqu'un père prenait son enfant sur ses genoux, lorsqu'il le faisait sauter en chantant "à dada, à dada", je rougissais, envahie de honte et de pudeur. Nous, nous vivions entre jupons. » (*A*, 57)¹⁴

Le corps, symbole de marginalité et d'illégitimité, constitue donc en lui-même, dans les textes de Violette Leduc et particulièrement dans *La Bâtarde*, un véritable théâtre dramatique, tragique. C'est un réel drame du corps – une tragédie héréditaire – que l'auteure met en œuvre. La narratrice, qui est physiquement et fatalement marquée par sa naissance illégitime, vit donc cette hérédité sous le signe d'une double tragédie : héritière de la honte de sa mère, c'est la figure de son père – celle de son propre rejet – qu'elle récolte également. Au même titre que le sang de l'accouchement, dont l'enfant n'est nettoyé que « longtemps après » (*LB*, 30), la bâtardise colle à la peau : c'est un attribut dont on ne peut se départir et qu'on ne parvient que difficilement à camoufler. La laideur, quant à elle, constitue presque un personnage, une créature forgée dans la bâtardise elle-même et qui, comme cette dernière, hantera absolument toute l'œuvre de Violette Leduc.

¹⁴ La présence d'un père procure, à la fillette de *L'Asphyxie*, le même effet que le sexe masculin chez la narratrice de *Ravages* qui pense, lors de sa première fois avec un homme : « J'ai honte sur la plage du poids de leur sexe sous le jersey du maillot de bain. Les hommes en robe me rassurent, un prêtre qui surveille la baignade d'une colonie de vacances me ravit. » Voir Violette Leduc, *Ravages*, Paris : Gallimard, p. 43.

Embellir pour pallier le statut social illégitime

La souillure et les saletés littérales produites lors de l'accouchement se transmutent ainsi en souillure symbolique, la bâtardise, puis en laideur physique, laquelle constitue une source de honte tout aussi grande que l'illégitimité sociale. Comparativement aux textes d'Ernaux, l'imaginaire de l'obscène et de la souillure fait donc son œuvre d'une façon très différente chez Violette Leduc. On y découvre davantage une dialectique de la beauté et de la laideur pour dépeindre ce sentiment de honte lié aux hiérarchies sociales. La honte de classe ne passe donc pas par une peur de la souillure corporelle, mais par une angoisse de la laideur dévoilée au grand jour : « J'avais peur de présenter mon gros nez à des étrangers » (*LB*, 74). Si chez Ernaux le corps obscène est révélateur de la classe ouvrière, c'est le corps laid qui est non seulement synonyme de bâtardise, comme je l'ai tout juste démontré, mais aussi de pauvreté, la narratrice de *La Bâtarde* déclarant : « [...] ce que je ne serai pas : une femme riche, une femme belle, une femme sûre d'elle. » (*LB*, 224) La richesse et la beauté semblent donc aller de pair : elles sont imbriquées si fortement l'une dans l'autre que la narratrice leducienne les perçoit comme deux entités également hors de portée.

Cette inaccessibilité n'empêche toutefois pas la narratrice de s'adonner à des stratégies d'embellissement pour tenter de pallier le statut social illégitime. En effet, la parure soignée devient un moyen, pour Leduc, sa mère et sa grand-mère – lignée de femmes seules, abandonnées –, d'obtenir un semblant de reconnaissance sociale. La narratrice mentionne, dans *La Bâtarde*, alors qu'elle décrit son enfance :

Je suis la fille non reconnue d'un fils de famille, je dois rivaliser en soins, en médaille et chaînette d'or, en robes de broderie, en longues anglaises, en teint clair, en cheveux soyeux avec les enfants riches de la ville lorsque ma grand-mère me promène dans le Jardin public. [...] Dans la chambre, c'est presque la misère – mon vase de nuit se transforme en saladier au début des repas – dehors c'est la représentation. Vanité des vanités? Non. Ma mère et ma grand-mère sont intelligentes, elles ont de la personnalité, elles ont été écrasées l'une et l'autre à vingt ans, elles veulent combattre la malchance quand elles enrubannent une petite fille. Le Jardin public est l'arène, je suis leur petit torero, je dois vaincre les enfants cossus de la ville. (*LB*, 31)

« Rivaliser », « combattre » et « vaincre » connotent les rapports de pouvoir qui régissent les relations sociales tout en exprimant le désir de la narratrice – comme de sa mère et de sa grand-mère – de surmonter son illégitimité sociale. L'énumération, faisant défiler des attributs et des

accessoires se rapportant au monde de la beauté, témoigne non seulement d'une surconscience du corps et des vêtements, mais plus encore d'une apparence inhabituelle : d'une parure d'occasion. Le contraste entre la misère de la chambre et le monde extérieur, lequel nécessite le port d'un attirail, d'un costume, est également révélateur de la confrontation entre deux milieux sociaux opposés. Sortir de chez soi, s'exposer en public, c'est donc jouer un rôle, se donner en spectacle : « [...] dehors c'est la représentation. »

L'apparence physique soignée et la parure deviennent donc des moyens pour obtenir une certaine reconnaissance auprès d'autrui : une façon de passer, ne serait-ce que métaphoriquement, d'une position inférieure à supérieure. C'est en se costumant pour correspondre à une féminité codifiée que la jeune fille – comme la femme – obtiendrait un statut social légitime : celui qu'une bâtarde ne peut se voir attribuer. Elle doit, autrement dit, passer du côté de la « représentation », du côté de la scène ou de « l'arène », afin de se masquer en public et de se faire passer pour une autre en camouflant ses origines sociales honteuses. En étant bien habillée et coiffée, la narratrice croit se voir dotée d'une valeur positive dans le regard des autres, ces « enfants cossus de la ville ». Il faut par ailleurs mentionner que les textes de Leduc mettent en œuvre cette opposition entre la ville et la campagne, parallèle à celle entre riches et pauvres. Alors que sa mère s'est trouvé un emploi à Paris, Violette Leduc a vécu en campagne chez sa tante vers l'âge de douze ans. Lorsqu'elle revoit sa mère, qu'elle définit dans *L'Asphyxie* comme une « grande coquette » (A, 74), cette différence de milieux se fait déjà sentir dans l'apparat de cette dernière :

Dans la pièce saupoudrée de sciure, contre le godin de campagne, son costume ne convenait pas. [...] Je l'embrassai sur sa joue qui sentait la ville. Je crus qu'elle m'embrasserait aussi. Elle me repoussa et m'examina.

- Comme tu es devenue paysanne!

[...] Elle me dévisageait avec un regard anonyme. Elle se tenait hors de notre atmosphère rustique. (A, 64)

À nouveau, le corps et l'apparence physique sont reliés aux différents milieux sociaux. Non seulement le « costume » – terme qui évoque une fois de plus la question du jeu de rôle – de la mère contraste avec l'environnement rustique de la fillette, mais sa joue est elle-même imprégnée de la ville, de son odeur : elle en est comme étampée. La remarque de la mère revêt de la même façon cette imbrication du corps et du social : l'apparence paysanne de la jeune fille

signifie son milieu d'origine et semble, par le fait même, rappeler à Berthe Leduc ses origines modestes, son appartenance à la « caste » des filles-mères.

Si l'allure peut, comme le corps grossier chez Ernaux, trahir une appartenance sociale, elle ne représente donc pas toujours une sortie de secours pour la narratrice de *La Bâtarde*. En effet, cette dernière se voit, à plusieurs reprises, désillusionnée du costume qu'elle porte – ou qu'elle s'imagine porter. Le passage suivant, dans lequel la femme se croit une autre fois vêtue d'un habit de torero, exprime à quel point les sentiments de honte et d'infériorité sont plus forts qu'une simple parure :

Un, marcher au milieu du trottoir. Un, me dégager des vitrines, des objets. Deux, rejeter les épaules. Trois, rejeter aussi la tête, surtout la tête sinon ils me confondront avec une volaille à la chasse aux céréales. Avoir des fesses sculptées de torero. Sculptées dans du marbre un peu potelé. Posséder un costume de torero. J'apprendrais les couleurs des broderies dans un soleil mordant. Mes fesses me délabrent. J'ai peur, je vais les décevoir. Il y a tant d'inconnus dans mon dos. Ils se disent : bien cambrée, bien balancée. Mais oui mais oui... bien cambrée, bien balancée. Après vient mon visage, après vient la surprise, le choc. (*LB*, 216)

« Un [...] Deux [...] Trois [...] » : l'idée de règles à respecter, amplifiée par l'utilisation de verbes à l'infinitif, est illustrée dès le début du passage, comme si la narratrice énumérait les codes ou le protocole de la bonne démarche féminine. Elle semble tout à fait confiante, à un tel point que l'idée d'être vêtue d'un costume de torero lui traverse l'esprit. Cependant, son manque d'assurance prend vite le dessus : « Mes fesses me délabrent. J'ai peur, je vais les décevoir », se dit-elle soudainement. Une dégradation caractérise alors ce passage, dans lequel la narratrice, marchant d'abord de manière assurée, perd rapidement confiance en ses moyens pour retrouver son sentiment de honte, « indissolublement lié au dévoilement et au regard, où échouent le déguisement et l'occultation.¹⁵ » Autrement dit, le costume de torero s'est rapidement éclipsé sous le « choc » du visage disgracieux, « lieu de croisement transitif du voir et d'être vu, ou plus exactement de *se voir être vu*.¹⁶ »

¹⁵ Andrea Baldassarro, « Don Juan sans culpabilité et sans honte », dans Cosimo Trono et Eric Bidaud, édés., *Il n'y a plus de honte dans la culture: enjeux pour psychanalyse, philosophie, littérature, société, art*, Paris: Penta, 2010, p. 135.

¹⁶ Gérard Pommier, « La honte sans nom... », dans Cosimo Trono et Eric Bidaud, édés., *op. cit.*, p. 42. L'auteur souligne.

Si les beaux vêtements et les dents non dévoilées sur la photographie décrite par Ernaux parviennent, de façon ponctuelle seulement, à camoufler les origines ouvrières, il en va de même pour la démarche et le costume de la narratrice leducienne : ils ne constituent qu'une parure, qu'un jeu de rôle. L'illégitimité, celle du corps autant que du statut social, finit toujours par refaire surface sous la lumière du regard d'autrui.

2.2 Le regard social

Non seulement le regard joue-t-il un rôle déterminant dans l'émergence du sentiment de honte – surtout corporelle –, comme je l'ai expliqué dans le premier chapitre de ce mémoire, il possède aussi une place plus que centrale dans les œuvres à l'étude. Tel qu'en témoigne le dernier passage cité ci-haut, les narratrices des textes de Violette Leduc comme d'Annie Ernaux sont aux prises avec les jugements que la société et les gens qui les entourent portent à leur endroit : en ce qui a trait à leur statut social, leur apparence physique, leur sexualité. Si j'ai précédemment mis l'accent sur l'idée d'un corps métonymique, c'est surtout ces regards qui contribuent à joindre ensemble les dimensions corporelles et sociales de la honte.

Le rôle de premier plan que joue le regard dans les textes est d'abord notable dans la manière dont les corps des narratrices sont objectifiés, et dont elles deviennent par le fait même surconscientes. Je mettrai ensuite l'accent sur un regard qui se fait particulièrement omniprésent chez les deux auteures et qui personnifie, en quelque sorte, ce regard social posé sur les narratrices : il s'agit du regard de la mère, qui ravive le sentiment de honte.

2.2.1 Objectification et surconscience corporelles

Les lieux de surveillance chez Annie Ernaux

Les textes de Leduc et d'Ernaux mettent en scène ce que l'on pourrait appeler des lieux de surveillance, c'est-à-dire des lieux porteurs, pour ne pas dire gorgés d'interdits, de restrictions, d'exigences. Des endroits, autrement dit, où la (sur)conscience de la présence d'autrui et de son regard sur soi est accentuée, et où « l'intime est sous surveillance.¹⁷ » L'école privée catholique, dont les codes et les lois sont longuement définis dans *La Honte*, comme je

¹⁷ Jean-Pierre Martin, *Le livre des hontes: essai*, Paris: Seuil, 2006, p. 127.

l'ai évoqué plus haut, en constitue un exemple particulièrement évocateur : les nombreuses règles y sont « immuables » (LH, 79). Il s'agit du « monde de l'excellence » (LH, 86), au sein duquel le savoir et la religion sont d'une importance capitale. L'influence potentiellement néfaste du monde extérieur est donc réduite par l'enveloppe rigide que constitue le bâtiment lui-même. Annie Ernaux le décrit ainsi :

Aucune fenêtre au rez-de-chaussée, quelques ouvertures rondes haut situées pour le jour et deux portes *toujours closes*. L'une pour l'entrée et la sortie des élèves [...]. L'autre, éloignée de la première, *interdite* aux élèves, où l'on devait sonner pour être introduit par une religieuse dans un petit hall, devant le bureau de la directrice et le parloir. Au premier étage, des fenêtres correspondant aux classes et à un couloir. Les fenêtres du second étage et les lucarnes des combles au-dessus étaient *masquées* par des rideaux blancs *opaques*. Les dortoirs se trouvaient là. Il était *interdit* de regarder depuis n'importe quelle fenêtre dans la rue.

À la différence de l'école publique, plus décentrée, où on voyait jouer les enfants dans une immense cour, derrière les grilles, *rien du pensionnat n'était visible du dehors*. (LH, 71-72. Je souligne.)

La question du visible, ou plutôt du non visible et de l'opacité, est à noter dans cette description précise du lieu. Le pensionnat, imposant de sa « grande bâtisse de brique rouge foncé » (LH, 71), est dépeint à la négative : c'est un langage de l'interdiction, de la restriction et du masque qui imprègne l'établissement, de l'intérieur comme de l'extérieur. La narratrice mentionne justement, un peu plus loin : « Associer pour toujours le mot privé au manque et à la peur, à la fermeture. » (LH, 86) Malgré la noirceur ou l'obscurité caractérisant la description physique du pensionnat, ce dernier constitue « le monde de la vérité et de la perfection, de la lumière. » (LH, 80) Un monde, pour le dire en d'autres termes, réglé par l'ordonnance, la propreté et la pureté; un milieu dépouillé de souillure et de saleté, véritables « offense[s] contre l'ordre.¹⁸ » Le vice, sous n'importe quelle forme, n'y a évidemment pas sa place. Le passage suivant, dans lequel la narratrice se remémore un moment avec son professeur, est révélateur à cet effet :

Un jour elle m'a reproché la forme de mes « m », dont je recourbe le premier jambage vers l'intérieur à la façon d'une trompe d'éléphant, ricanant « *cela fait vicieux* ». J'ai rougi sans rien dire. Je savais ce qu'elle voulait me signifier, et elle savait que je le savais : « Vous dessinez le *m* comme un sexe d'homme. » (LH, 90. L'auteure souligne.)

¹⁸ Mary Douglas, *op. cit.*, p. 24.

La narratrice ernausienne fait moins preuve, ici, d'une honte du sexe masculin – telle qu'elle est présente chez Leduc – que de celle d'un désir envers ce dernier, comme on le retrouvera dans *Mémoire de fille*. Le vice se retrouve moins dans l'organe sexuel lui-même que dans une forme de désir refoulé envers ce dernier. Les règles et les remarques ayant trait à la pudeur corporelle et sexuelle sont donc omniprésentes au pensionnat, comme je l'ai mentionné précédemment, « [l]a honte sexuelle [...] faisant partie intégrante de l'éducation des filles¹⁹ ». Sous toutes les formes – même à l'écrit –, les parties du corps ne peuvent donc se permettre de « déborder » : elles doivent rester « contenues ». Cette exigence d'éloignement par rapport au domaine du corporel contraste alors fortement avec l'envie, dont témoigne la narratrice, de voir son corps changer, mûrir, comme celui des grandes filles du pensionnat :

Dans un monde où ni parents ni maîtresses ne peuvent même pas évoquer ce qui est un péché mortel, où il faut rester constamment aux aguets des conversations d'adultes pour happer une bribe du secret, il n'y a que les plus grandes pour servir de passeuses, leur corps est déjà lui-même une source muette de savoir. (*LH*, 93)

Analysant « l'inégalité des corps » (*LH*, 94) des filles autour d'elle, la narratrice de *La Honte*, emmurée dans un monde où le domaine du corporel n'a pourtant pas sa place, est à la fois éprise d'une honte de son physique de jeune fille et du désir lancinant, « impérieux²⁰ », de devenir femme : de « happer une bribe du secret ». Le contact avec ce milieu bourgeois que constitue l'école privée catholique procure à la narratrice un sentiment d'infériorité non seulement en matière de classe sociale, mais aussi de corps : « Cette année-là, je suis gagnée par l'impatience d'avoir mes règles. Devant une fille que je vois pour la première fois, je me demande si elle les a. Je me sens inférieure de ne pas les avoir. » (*LH*, 94) Le terme « inférieur », évoquant un registre sociologique ainsi que la question hiérarchique – qui ne va pas sans rappeler la grande influence de Bourdieu sur la pensée d'Ernaux –, est ici sollicité par rapport au corps, reliant bien les enjeux du corporel et du social.

Le café-épicerie constitue un autre lieu de surveillance, c'est-à-dire un espace où le regard d'autrui prend une dimension prépondérante. Il faut mentionner que le quartier en lui-

¹⁹ Annie Ernaux, « La honte, manière d'exister, enjeu d'écriture », dans Bruno Chaouat, éd., *Lire, écrire la honte: actes du colloque de Cerisy-la-Salle, juin 2003*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2007, p. 312.

²⁰ Mariana Ionescu, « Du corps figé au corps évacué : « figures du corps » dans l'écriture d'Annie Ernaux », dans Sergio Villani, éd., *op. cit.*, p. 243.

même représente déjà un endroit où les gens s'épient, où les actes sont constamment rapportés et jugés, comme le mentionne la narratrice de *La Honte* : « Tout le monde surveillait tout le monde. [...] La distraction favorite des gens était de se voir les uns les autres. [...] On observait les comportements, on démontait les conduites jusqu'aux plus petits ressorts cachés... » (*LH*, 62) L'objectif à atteindre, « l'idéal » (*LH*, 66), dans un tel milieu où tout écart par rapport à la norme est évalué et jugé, est donc d'« [ê]tre comme tout le monde » (*LH*, 66, l'auteure souligne) : il s'agit, par ailleurs, du même idéal que cherche à rejoindre le « sujet » honteux. J'ai déjà mentionné que le commerce, à aire ouverte, ne possède pas « d'usage privé » (*LH*, 50), faisant en sorte que les gens sont tous à la vue les uns des autres, clients autant que commerçants. Ces derniers sont donc contraints de se soumettre à une « [e]xposition continuelle » (*LH*, 67) à la vue de tous : « Dans le café-épicerie, nous vivons au milieu du monde, comme nous nommons la clientèle. Celle-ci nous voit manger, aller à la messe, à l'école, nous entend nous laver dans un coin de cuisine, pisser dans le seau. » (*LH*, 67) L'exposition visuelle et sonore des mouvements du corps n'empêche toutefois pas ce lieu d'être composé de règles de conduite : même si les corps y apparaissent en quelque sorte « relâchés », certains codes doivent être strictement respectés. En ce sens, le commerce n'est pas tout à fait décrit aux antipodes du pensionnat, puisqu'un « code de la perfection commerçante » (*LH*, 68) le règle également.

Dans *Mémoire de fille*, la narratrice est plus qu'excitée d'aller à la colonie qui représente, à ses yeux, un lieu de liberté absolue où ni professeurs, ni parents, ni clients n'auront les yeux rivés sur elle. Elle s'y rend avec l'impression, ou plutôt l'illusion, de découvrir un monde complètement nouveau au sein duquel les lois divines et commerçantes ne détiendront aucune place : « Il n'y a plus rien d'Yvetot en elle, du pensionnat et des religieuses, du café-épicerie. [...] Elle est éblouie par sa liberté, l'étendue de sa liberté. » (*MF*, 59) Cet espace libre se révélera finalement lourdement porteur des lois du monde, celles de la société des années cinquante, surtout en ce qui concerne la sexualité féminine. Liberté, recherche de plaisir et interdit se mélangent alors, la narratrice affirmant : « Ma mémoire échoue à restituer l'état psychique créé par l'imbrication du désir et de l'interdit, l'attente d'une expérience sacrée et la peur de "perdre ma virginité". » (*MF*, 30) Après sa nuit avec le moniteur-chef, l'adolescente ressent donc, dans les moqueries et les regards des autres moniteurs – « qui évaluaient les actes, les comportements, la séduction des corps, de son corps à elle » (*MF*, 16) –, le jugement de toute la société qui

condamnerait vigoureusement ses agissements, son désir sexuel, qu'elle relie intimement à sa classe sociale. En effet, Ernaux explique lors d'une conférence que « dans [s]on expérience, [la honte sexuelle] est indissolublement liée à la honte sociale : dans [s]a perception d'enfant et d'adolescente, le sexuel est seulement du côté dominé.²¹ » La colonie, apparemment éloignée de son village et de son pensionnat, s'avère en fait d'une proximité déconcertante. La narratrice n'échappera donc pas à son sentiment de honte, à la fois corporel, sexuel et social. Au final, ce milieu constitue lui aussi un lieu de surveillance et d'évaluation accrues, où les gens qui l'entourent ne sont autres que les « spectateurs de son indignité » (MF, 52).

Les regards et la voix de la rue chez Violette Leduc

Les textes de Violette Leduc ne sont pas dépouillés de lieux de surveillance. Bien qu'ils soient moins accentués et analysés que dans les œuvres d'Ernaux, ils demeurent présents chez Leduc également. Comme dans *La Honte*, on retrouve dans *La Bâtarde* un collège de jeunes filles où la narratrice leducienne développera des sentiments pour sa surveillante, Isabelle, et son professeur de piano, Hermine. L'établissement scolaire est donc représenté d'une manière bien différente chez Leduc, où l'on oscille entre règle et plaisir, c'est-à-dire entre respect et transgression des lois. Car il y a effectivement des règlements à respecter, la narratrice remarquant : « C'était plus strict que dans une église » (LB, 96). Les prescriptions en matière de propreté sont, comme chez Ernaux, d'une première importance : « Dès que nous avons fini notre toilette, nous nous montrions allongées et propres à la surveillante. » (LB, 87) Le dortoir est par ailleurs un espace où la surveillance est optimale et où la séparation des jeunes filles est inévitable : « J'ai des ordres stricts, murmura la nouvelle surveillante. Pas de visites dans les box. Chacune chez soi. » (LB, 87)

Malgré ces lois et cette soumission presque constante des élèves aux regards des surveillantes et des professeurs, le collège est surtout défini, chez Leduc, comme le lieu des premières rencontres amoureuses que fera la narratrice : le lieu des premiers rapprochements et des premières expériences sexuelles, vécues avec des figures d'autorité. Ces rapports entre étudiante et surveillante, puis professeure, témoignent donc d'emblée de la possibilité d'une infraction, c'est-à-dire de règles malléables, lesquelles sont absolument insoupçonnables dans

²¹ Annie Ernaux, « La honte, manière d'exister, enjeu d'écriture », dans Bruno Chaouat, éd., *op. cit.*, p. 312.

le monde décrit par Ernaux dans *La Honte*. Ce sont ces élans transgressifs que nous dépeint l'auteure de *La Bâtarde*, davantage que le respect des lois régnant au pensionnat, faisant de cet établissement – en particulier du dortoir – un endroit idyllique, voire utopique, où les règles extérieures ne s'immiscent pas²². De plus, c'est l'absence d'un quelconque sentiment de honte qui imprègne ces nombreuses pages, au cours desquelles le collège perd son caractère strict pour devenir un endroit plus que propice aux épanchements amoureux. La narratrice y parviendra à « sortir [d'elle]²³ », comme le remarque à juste titre René de Ceccatty, d'après lequel le désir sexuel est associé, dans les textes de Leduc, « à un véritable mouvement intérieur, à une transcendance, à un dépassement de soi. L'union sexuelle est, chez elle, plus qu'un apaisement des sens, une sublimation du corps²⁴ ». Cette idée rejoint la définition que donne Lévinas du plaisir, lequel représente en effet un « processus de sortie de l'être²⁵ », l'une des seules façons que ce dernier a de s'évader de lui-même. Or, il s'agit d'« une évasion trompeuse²⁶ », puisqu'éphémère. Ainsi, les règles tout comme la honte, dans *La Bâtarde*, font rapidement retour au pensionnat. La narratrice et sa surveillante sont toutes deux démasquées et renvoyées : « Mœurs, comme ils disent dans les journaux. Mœurs, lettres d'ancienne surveillante à élève, d'élève à ancienne surveillante. J'avais été dénoncée. Journée d'interrogatoire dans le bureau sacré. » (*LB*, 126) Plus encore, règles et honte font retour dans le corps même de la narratrice, que le regard des autres lui renvoie comme abject : « Professeurs, élèves, surveillantes – tout se sait sur les ondes de la médisance – me voyaient et me fuyaient. J'étais *contagieuse*. » (*LB*, 126-127. Je souligne.) L'atteinte aux mœurs et à la pudeur affectent ainsi le corps, devenu dorénavant « contagieux », malade. La honte sociale se manifeste, autrement dit, sous la forme d'une souffrance corporelle susceptible de se transmuier en épidémie.

Un élément particulier et propre à ce même texte de Violette Leduc est l'importance que prend l'espace de la rue dans le texte. Dans le chapitre précédent, j'ai mentionné combien la sortie dans l'espace public représentait pour le « sujet » honteux une mise à mort symbolique, une exposition dangereuse. Dans *La Bâtarde*, l'espace de la ville et, plus encore, de la rue

²² Colette Trout Hall, *op. cit.*, p. 114.

²³ René de Ceccatty, *Violette Leduc: éloge de la bâtarde*, Paris: Stock, 1994, p. 91.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Emmanuel Lévinas, *De l'évasion*, Saint-Clément-de-Rivière : Fata Morgana, 1982, p. 110.

²⁶ *Ibid.*

représente le lieu par excellence où la narratrice se fait objet, « corps-pour-autrui » traqué par les regards des autres passants : « Je traversais avec ma mère une foule de petits yeux de toutes les couleurs depuis la porte Champerret jusqu'à la place Pereire. » (*LB*, 143-144) Plus encore la rue devient-elle un véritable personnage qui condamne moins les faits et gestes de la narratrice qui y circule – comme au pensionnat ou à la colonie – que son apparence même. Elle se fait miroir de cette femme qui se définit comme « laide » : sans pitié lui renvoie-t-elle et lui crie-t-elle sa disgrâce de plein fouet.

La rue est donc constamment personnifiée dans *La Bâtarde*. Au même titre que les moniteurs à la colonie dans le texte d'Ernaux, non seulement la rue parle, chez Leduc, mais elle se moque et blesse la narratrice : elle lui « montr[e] ses griffes. » (*LB*, 329) La femme s'y retrouve donc en péril, engloutie : « Paris est tuant Paris me tue Paris me noie je me promène et je meurs dans ce fleuve d'autos forcenées plus vite moteurs oui tout droit oui là-bas le lit m'attend le ciel borderait mon flanc je suis la foule la foule me suit... » (*LB*, 187) Non seulement la narratrice se noie-t-elle au sein de la ville et de la foule – tout comme au sein de cette phrase-fleuve –, mais elle y est en plus traquée, objectifiée par l'omniprésence d'autrui : en permettant une confrontation directe aux regards des autres, la rue est le lieu d'une conscience accrue du corps « laid » et des complexes. Elle est, autrement dit, le lieu privilégié de ce « choc de la rencontre avec autrui » dont parle Sartre dans *L'être et le néant*, c'est-à-dire de cette « révélation à vide pour moi de l'existence de mon corps, dehors, comme un en-soi pour l'autre.²⁷ » Cela entraîne, comme chez Ernaux, une sorte de « programme de perfection », c'est-à-dire un désir de rajeunir, d'embellir :

Je voulais embellir. Hermine acheta d'autres numéros de *Vogue*, de *Fémina*, du *Jardin des modes*. J'apprenais par cœur des bienfaits du tonique, de l'astringent – l'ennemi du pore dilaté –, de la mousse à nettoyer, de la crème nourrissante, du jus d'orange, de la poudre abricot. Ma tête dans mes mains, je lisais conseils, avertissements avec anxiété. Rides, pattes-d'oie, pellicules, points noirs, cellulite atteignaient l'aigu des calamités de Jérémie. Je lisais, je relisais de page en page mes points noirs, mes rides, mes pores dilatés, mes cheveux qui tombaient. De page en page je me désolais sans me regarder. Je voulais rajeunir avant ma vingt-cinquième année. Je le voulais pour *Vogue*, *Fémina*, le *Jardin des modes*.
[...]

²⁷ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 475.

Nuages pour fenêtre ouverte, partez. C'est l'heure de la respiration, c'est l'heure de l'expiration, c'est l'heure de la culture physique. L'heure de la coulée des hanches, l'heure du tour de taille, l'heure de la chasse au double menton, l'heure de la cheville, l'heure du poignet. Fenêtre ouverte, azur pour trompettes, vous patienterez. C'est l'heure de l'assouplissement, c'est l'heure de la couleur garance dans le sang, c'est l'heure de la circulation. Allongée sur le plancher, ayant touché vingt-cinq fois la pointe de mes pieds pour rajeunir vingt-cinq fois avant ma vingt-cinquième année, je gloussais avec un sanglot dans la gorge. (LB, 201)

L'interminable énumération et le style parataxique que comporte ce passage créent un effet d'accumulation très fort qui illustre l'aliénation d'une femme par rapport à l'industrie de la beauté et ses critères esthétiques. Mais c'est surtout la souffrance, pour ne pas dire l'asphyxie d'une femme surconsciente de sa marginalisation par les regards d'autrui que nous parvenons à y lire. Le corps devient alors une entité que la narratrice doit, à répétition, travailler, moduler, transformer. Il se fait « corps de langage, lié au programme d'une société et, donc, d'emblée une surface d'inscription, un texte...²⁸ » Cette métaphore du corps-texte est par ailleurs présente d'une façon quasi littérale dans l'extrait : « Je lisais, je relisais de page en page mes points noirs, mes rides... » Le physique de la narratrice se voit alors transposé sur la page, tout comme il devient « l'objet d'une construction sociale et culturelle²⁹ » : objet du regard social. Ce dernier, que la femme rencontre normalement dans la rue lorsqu'elle y risque une exposition, entre ici dans son espace privé, et l'envahit, donnant lieu à un véritable esclavage de la beauté. Pour plaire, la narratrice *doit* embellir : « Je suis moche. Un canal, pour me recevoir, s'élargirait. Je souffre dans les entrailles de ma grande bouche, de mon gros nez, de mes petits yeux. Plaire, se plaire. Le double esclavage. » (LB, 215) Si j'ai précédemment mentionné l'idée selon laquelle se vêtir d'une parure constituait, pour la narratrice leducienne, un moyen d'acquérir une légitimité que la bâtardise ne peut lui permettre d'atteindre, la volonté de changer d'enveloppe corporelle fait aussi partie de cette tentative de s'accorder une reconnaissance sociale. Or, cette modification physique est également reliée à un désir de disparaître, d'« être comme tout le monde », pour reprendre cette phrase de *La Honte*. En ce sens, le fait de travailler son apparence afin de la rendre conforme aux lois s'érigent entre les corps féminins constitue surtout une façon de se fondre dans la masse normative au point de devenir « invisible » et de ne plus

²⁸ Andrea Oberhuber, *Corps de papier*, Québec: Nota Bene, 2012, p. 14.

²⁹ *Ibid.*

représenter une proie pour les regards accusateurs : de ne plus être en position d'objet et d'apparaître comme cette « folle créature que l'on observe³⁰ ». Car la rue est bel et bien, chez Leduc, « le monde des autres, dans toute sa menaçante diversité, dans toute sa cruauté.³¹ »

L'exposition représente ainsi un véritable enjeu dans *La Bâtarde* et nous était d'entrée de jeu présentée comme un danger. Dès le début du texte, la fillette est rongée par l'envie de se cacher et de disparaître alors qu'elle est exposée de façon vulnérable sur scène, devant toutes ses camarades de classe :

Nous préparions Noël au collège : je devais tenir le rôle du roi mage noir et jouer ensuite au piano une *Danse hongroise* de Brahms. Je répétai mon rôle de roi mage. La perspective de noircir mon visage le jour de la fête, ce visage qui me tourmentait, dont je devenais le souffre-douleur, la perspective de noircir mon gros nez me consolait. Le jour de la fête, je jouai donc le rôle du roi mage. Personne ne rit. Je voulais jouer aussi la *Danse hongroise* à l'abri sous ma peau noircie. La surveillante ne voulut pas. Je montai de nouveau sur l'estrade dans le hall. On tira les rideaux. Je jouai, de profil. Tout le monde rit. Ma mère, les professeurs me voyaient, m'écoutaient. Ce fut un déferlement de fausses notes. Plus ils riaient, plus je me trompais. Je vins retrouver ma mère dans la salle. Elle était froide et semblait désolée. Je regrettais la dépense pour une robe de serge bleue qu'elle m'avait offerte. Le soir, mon beau-père demanda des nouvelles de la fête. Je quittai la salle à manger, je souffris pour deux. Plus tard j'ai eu l'audace, le cynisme, l'injustice de reprocher à ma mère d'avoir mis au monde *un être laid*. (LB, 68. Je souligne le dernier syntagme.)

Ce passage rend compte de la mise en scène littéraire, totale, physique d'un corps, laquelle est synonyme de cette mise en péril que j'ai déjà mentionnée. Les syntagmes « souffre-douleur » et « je souffris pour deux » illustrent bien le rapport de la narratrice à son corps, lequel est vécu sur le mode de l'intoxication, voire de la torture. L'extrait rend également compte, comme je l'ai précédemment souligné, d'une présence du masculin dans la définition de soi : la narratrice ne se qualifie pas de jeune fille laide, mais bien d'« un être laid », s'inscrivant dans une logique masculine. C'est par ailleurs son « gros nez », symbole par excellence de la figure paternelle comme je l'ai expliqué, qu'elle souhaite invisibiliser.

³⁰ Ma traduction. Dans la langue originale : « crazed observed creature ». Isabelle de Courtivron, *Violette Leduc*, Boston, Mass: Twayne, 1985, p. 74.

³¹ Mireille Brioude, *op. cit.*, p. 43.

Plus encore cet extrait illustre-t-il le rapport de la jeune fille aux regards qu'elle doit affronter et qui l'objectifient sans pitié. La répétition du verbe « noircir » témoigne de cette envie de se voiler, « de disparaître, de se cacher sous terre pour échapper au regard des autres.³² » Car c'est son profil dévoilé, non noirci – et isolé, voire mis en lumière dans le texte par la virgule – que la narratrice associe aux rires suscités par sa prestation. Comme prise dans une impasse, la fillette sent la menace approcher : « Par le regard d'autrui, [la narratrice se] vi[t] comme figé[e] au milieu du monde, comme en danger, comme irrémédiable.³³ » À l'inverse, la rime entre les termes « abri » et « peau noircie » évoque l'idée d'obscurité comme refuge, de disparition de soi comme réconfort. Elle indique, autrement dit, la recherche d'une intimité. La narratrice est sur scène, hyperconsciente des regards qui se posent sur son « gros nez », et ne souhaite plus que se fondre, non dans la masse des spectateurs, mais dans le décor lui-même : dans le corps de la scène. Se mettre volontairement dans l'ombre représente, pour elle, un acte consolateur.

2.2.2 La société personnifiée : le regard maternel

Un regard porteur d'interdits, de reproches et de menaces

Les textes d'Annie Ernaux et de Violette Leduc mettent ainsi en scène des narratrices en position de vulnérabilité, plus qu'exposées aux regards d'autrui, que ce soit par l'entremise de lieux de surveillance ou tout simplement en déambulant dans les rues. Les « sujets » ernauxiens et leduciens sont, autrement dit, constamment objectifiés, toujours dans la mire des jugements que porte sur elle la société, alimentant leur sentiment de honte corporelle et sociale. Un regard en particulier se retrouve chez ces deux auteures avec un poids similaire : il s'agit du regard de la mère qui constitue en lui-même non seulement une manifestation singulière du regard social, mais surtout un catalyseur de honte corporelle et sociale.

Berthe Leduc détient un rôle plus que central dans *L'Asphyxie*. Ce texte fragmentaire, composé de souvenirs d'enfance grandement inspirés de ceux de Violette Leduc, met en œuvre une omniprésence, si ce n'est une omniscience de la figure maternelle et de son regard « bleu et dur » (A, 8), qui constitue un véritable leitmotiv dans le récit. Car si la mère s'impose fortement

³² Vincent de Gaulejac, *op. cit.*, p. 242.

³³ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 370. L'auteur souligne.

sur sa fille par ses gestes brusques et ses paroles blessantes, c'est d'abord par ses prunelles froides, presque médusantes et annihilantes, qu'elle réduit sa fille en objet : cette dernière se voit figée dans ses mouvements comme dans ses paroles. L'incipit du texte constitue un exemple particulièrement évocateur de cette relation de pouvoir s'établissant entre la mère et la fillette par l'entremise d'un seul et unique regard :

Elle commençait par m'habiller la première. Quand j'étais prête, je tournais comme un manège devant elle. Elle me toisait, je m'arrêtais. Tel un peintre qui s'éloigne et se rapproche de son chevalet, elle arrivait, estompait le brillant des coques d'un ruban en le renouant à l'envers, avançait mes boucles sur mes joues et m'asseyait sur une chaise de paille.

Elle avait relevé ma robe et mon jupon. Quand je bougeais pour moins sentir les fibres s'incruster dans mes chairs elle me fixait. C'était bleu et dur. (A, 7-8)

Les yeux de la mère – mère qui effectue par ailleurs toutes les actions ci-dessus – se font puissance, menace, impérialité. Vacillant entre les rôles de manège, de chevalet et de poupée, la narratrice est, quant à elle, complètement objectivée par les gestes et le regard de sa mère qui la contrôle, qui la *fixe*, dans tous les sens de ce terme. Ce passage témoigne également de l'obsession de la mère quant à l'apparence de sa fille – obsession qui teintera également l'ensemble de l'œuvre. Car si Berthe Leduc aime se complaire en se tournant vers son propre reflet, elle porte aussi constamment son regard vers la figure de sa fille, qui affirme à la toute fin de son récit : « Elle ne regardait que ma mine. » (A, 187) Si le visage de la mère représente le premier miroir dans lequel la fillette s'observe³⁴, ce dernier ne lui renvoie, à travers des yeux glaciaux, qu'une image négative d'elle-même. Réduite à un état passif, la jeune fille n'y apparaît qu'épiée et réglée au quart de tour par sa mère qui s'attarde à l'enrober d'une parure comme je l'ai mentionné plus tôt. Ce sont donc les idéaux en matière de beauté – dont Berthe Leduc est victime, comme sa fille le sera plus tard à son tour – que la mère transpose non seulement sur sa propre personne, mais aussi sur sa fille. Ainsi, même si ces gestes sont posés dans l'espérance, vaine, d'une élévation sociale, la figure maternelle ne fait que contribuer à l'objectification de son enfant.

Dans les œuvres d'Annie Ernaux, le regard de la mère symbolise les interdits imposés par la société patriarcale des années cinquante et la religion catholique. Si j'ai mis l'accent sur

³⁴ Isabelle de Courtivron, *op. cit.*, p. 78.

la liberté que représente, pour la narratrice de *Mémoire de fille*, l'arrivée à la colonie, c'est justement parce que cette dernière s'y trouve « déliée des yeux de sa mère » (MF, 59), qui considère le « dehors » comme un lieu « de suspicion » (MF, 26). La figure maternelle est décrite comme une véritable surveillante dans les textes d'Ernaux, appliquant les règles et les codes de la religion catholique et de l'école privée : « Ma mère est le relais de la loi religieuse et des prescriptions de cette école. » (LH, 252) Son obsession envers les apparences n'est donc pas tout à fait la même que celle dont témoigne Berthe Leduc : il s'agit davantage d'un « bien agir » que d'un « bien paraître ». Or, au final, c'est toujours du regard des autres et d'un jugement social que les mères tentent de se prémunir, et qu'elles souhaitent faire éviter à leur fille. Ainsi, les mères d'Ernaux et de Leduc ont constamment en tête ce leitmotiv que l'on retrouve dans *La Honte* : « qu'est-ce qu'on pensera de nous ? » (LH, 68, l'auteure souligne), physiquement et, par le fait même, socialement.

Le regard porté sur la mère

Si les regards que les figures maternelles posent sur leur fille alimentent ou font naître un sentiment de honte chez ces dernières, ceux que les narratrices posent sur leur mère constituent également une source de honte. C'est plus précisément le regard porté sur le corps, sur l'apparence de la mère, qui nourrit cet affect. C'est-à-dire que si ce sentiment est le plus souvent braqué vers soi, le regard sur autrui et la transmutation de ce dernier en « corps-pour-autrui » peuvent également nourrir cette honte de soi, comme elle peut faire naître une honte de l'autre. Chez Violette Leduc, très rarement la narratrice a-t-elle honte de sa mère. Cette dernière constitue, au contraire, le modèle ultime auquel elle se rapporte constamment : exemple de féminité et de coquetterie par excellence que la narratrice se doit de rejoindre. Autrement dit, le regard que la narratrice pose sur Berthe Leduc – dont le « livre *Rester belle* ne la quittait plus » (A, 9) – entraîne moins une honte de la figure maternelle qu'il ne renforce le sentiment de honte corporelle déjà très fort chez la narratrice, qui ne se sent jamais à la hauteur. À l'inverse, c'est le mouvement de la mère vers sa fille qui ravive le sentiment d'humiliation, chez cette dernière tout comme chez Berthe.

C'est chez Ernaux que le regard de la narratrice sur sa mère représente un catalyseur particulièrement fort de honte : pour soi et pour autrui. J'ai déjà exposé à quel point le corporel, et surtout le corporel souillé, est intimement rattaché à la classe ouvrière. Dans *La Honte*, la

narratrice raconte qu'après une fête qui s'était terminée tard dans la nuit, les élèves se faisaient reconduire chez elles à tour de rôle, accompagnées par le groupe d'étudiantes et de professeurs. Ernaux ajoute qu'en arrivant devant le café-épicerie, sa mère s'est montrée devant tout le monde, dévoilant de ce fait tous les codes corporels de la classe ouvrière :

[M]a mère est *apparue* dans la lumière de la porte, hirsute, muette de sommeil, dans une chemise de nuit froissée et tachée (on s'essuyait avec, après avoir uriné). [...] Je venais de *voir* pour la première fois ma mère avec le regard de l'école privée. Dans mon souvenir, cette scène, qui n'a aucune commune mesure avec celle où mon père a voulu tuer ma mère, m'en paraît le prolongement. Comme si à travers *l'exposition* du corps sans gaine, relâché, et de la chemise douteuse de ma mère, c'est notre vraie nature et notre façon de vivre qui étaient *révélées*. (*LH*, 110. Je souligne.)

En plus d'exclure d'emblée la mère du domaine du pur et du propre – et par le fait même, du milieu bourgeois –, l'allure « hirsute » et le vêtement « froissé et taché » la mettent dans une position subalterne d'être regardé dont les souillures sont exposées au grand jour, à la lumière : la « vraie nature » ne parvient pas, ici, à être dissimulée au regard d'autrui. Le champ lexical renvoyant au regard et au dévoilement inattendu (« apparue », « voir », « regard », « exposition », « révélées ») traverse effectivement l'extrait. Plus encore, « le passage du langage figuré, employé souvent pour décrire la honte en tant que "stigmaté", "tache", "souillure" ou "tare", à sa manifestation littérale sur la chemise de nuit³⁵ » fait signe d'événement, de « révélation » : le corps sans maintien de la mère devient alors, aux yeux de la narratrice, l'emblème même de la classe subalterne. Suite à ce passage, la narratrice explique justement, dans une longue parenthèse, que c'est surtout l'absence de robe de chambre, symbole quant à elle d'une classe élevée, qui a entaché ce souvenir de honte. Les élèves assistent donc à la fois à un « trop » – c'est-à-dire à la présence d'un corps en excès, licencieux, qu'on ne devrait pas exposer – ainsi qu'à un « manque » – celui d'une robe de chambre, « accessoire de luxe » (*LH*, 111) – inscrivant d'autant plus cet extrait dans l'obscénité et l'abjection. Si, dans la scène traumatique du dimanche de juin, la narratrice a « vu ce qu'il ne fallait pas voir » (*LH*, 108), le dévoilement fortuit du corps ouvrier devant les membres de la classe supérieure participe, ici, d'une façon on ne peut plus immédiate à la séparation entre la narratrice ernausienne et les filles

³⁵ Barbara Havercroft, « Dire l'indicible : trauma et honte chez Annie Ernaux », *Roman 20-50*, vol. 2, n° 40, 2005, p. 126.

de sa classe. En posant leurs regards sur la mère, ces dernières posent par le fait même leurs yeux sur la narratrice, et sur le corps ouvrier en entier. La jeune fille, quant à elle, se situe dans une posture d'entre-deux alors qu'elle reçoit, au même titre que sa mère, ces mêmes regards réprobateurs, mais qu'elle fait dans le même temps partie intégrante du groupe des « regardantes ». Cette scène représente ainsi l'un des moments au cours desquels la narratrice est le plus consciente de son double statut, typique d'une transfuge de classe : celui qui combine à la fois une position d'être regardé et d'être regardant, d'objet et de sujet³⁶. Dans un mouvement similaire au regard que Berthe Leduc pose sur sa fille, celui que la narratrice de *La Honte* pose sur le corps de sa mère la ramène vers ses origines sociales inférieures. Les regards mère-fille et fille-mère, dans les œuvres de Violette Leduc et d'Annie Ernaux, obéissent de cette manière à des logiques inverses.

Bien qu'elles se différencient de multiples manières, ces quatre œuvres de Violette Leduc et Annie Ernaux se rapprochent ainsi fortement dans leurs thèmes, et dans leur façon de représenter le sentiment de honte corporelle. Si cette dernière est, en soi, une honte que l'on pourrait à juste titre qualifier de sociale, en ce sens qu'elle naît, comme toute autre, à travers le regard qu'autrui nous porte, son caractère sociologique s'accroît du fait qu'elle se trouve intimement imbriquée à une honte de la classe d'origine. J'ai formulé l'idée d'un entrelacement des hontes du corps et du milieu social : le statut, autant que l'apparence physique, est la proie des regards et des jugements. Les corps se font donc métonymiques : ils sont décrits comme les véritables symboles d'origines sociales inférieures ou carrément illégitimes. Le regard, quant à lui, contribue fortement à l'objectification des narratrices, surconscientes non seulement de leur corps, mais aussi de leur statut d'infériorité sociale.

Le regard possède ainsi une fonction de première importance dans l'émergence du sentiment de honte. Il en va de même pour le langage, qui comporte lui aussi sa part de gravité. Si j'ai mis l'accent sur l'idée de honte à double profondeur, je démontrerai dans les pages

³⁶ Dans son ouvrage, Loraine Day définit ainsi ce statut ambigu de la narratrice, partagée entre les positions de victime et de juge : « In the late-night scene, the narrator remains a victim (in so far as she identifies with her mother), but her position is also of aggressor, as she becomes an actively engaged subject and agent capable of judging her mother, who is excluded from the ranks of the socially pure and good by the critical gaze of a group which includes her daughter. » *Op. cit.*, p. 130.

suivantes que son ancrage par le biais du langage se fait lui-même double : en plus de s'imprégner fortement à la mémoire des narratrices, la honte en vient à envahir leur corps en entier. En d'autres termes, si ce sentiment peut se voir « *logé dans le corps*³⁷ », c'est précisément par l'entremise du langage, et d'une mémoire qui en est saturée.

³⁷Maria Emilia Tijoux, « Des corps émigrés péruviens à Santiago du Chili : la douleur des corps », dans Martine Lefeuvre-Déotte, éd., *Des corps subalternes: migrations, expériences, récits*, Paris: L'Harmattan, 2012, p. 59. L'auteure souligne.

Chapitre 3

Des mémoires honteuses : quand la honte se loge dans le corps

Dans *Le livre des hontes*, Jean-Pierre Martin mentionne que si la honte a une dimension corporelle et sociale marquée, elle est aussi affaire de langage : « Elle voile et dénude, excise et infibule, se drape dans les traditions et les dogmes, produit des signes et des rituels. Mais d’abord, elle nomme. Sa violence est inséparable du verbe.¹ » S’il est vrai que les regards jouent un rôle de premier plan dans l’émergence de cet affect – et dans les œuvres à l’étude –, les mots en représentent en quelque sorte le relais. Ils se font jugements, violence : ils « percent », eux aussi, le corps et ancrent la honte dans la mémoire. C’est donc dire qu’en plus d’être honteuses de leur corporalité, les narratrices des textes de Leduc et Ernaux sont aussi dotées d’une mémoire honteuse et traumatique par l’entremise de paroles et d’injures qui les creusent – les souillent –, leur rappelant leur exclusion et leur marginalisation. La honte prend ainsi corps dans la mémoire : elle y est réellement logée, enfermée. L’enveloppe corporelle en constitue alors non seulement une source, mais aussi un véritable réservoir.

Le travail de la mémoire, tel qu’il est représenté non seulement dans les œuvres à l’étude, mais aussi dans les ouvrages scientifiques, se fait double. Nombreuses sont les études ayant mis en l’avant le caractère duel – volontaire et involontaire – de la mémoire. Des souvenirs peuvent effectivement surgir malgré notre volonté, se manifestant de façon « spontanée² », nous dirait Bergson, ou se faisant « réminiscence », terme que privilégie Sainte-Beuve : c’est-à-dire « réveil fortuit des traces anciennes dont l’esprit n’a pas la conscience nette et distincte³ ». La littérature

¹ Jean-Pierre Martin, *Le livre des hontes: essai*, Paris: Seuil, 2006, p. 27.

² Henri Bergson distingue ainsi mémoires volontaire et involontaire : « La première, conquise par l’effort, reste sous la dépendance de notre volonté; la seconde, toute spontanée, met autant de caprice à reproduire que de fidélité à conserver. » Voir *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l’esprit*, Paris: Flammarion, 2012 [1896], p. 131.

³ Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, 28 novembre 1864. Cité par Jean-Yves Laurichesse, éd., *L’ombre du souvenir : littérature & réminiscence (du Moyen Âge au XXI^e siècle)*, Paris: Classiques Garnier, 2012, p. 8.

a très souvent représenté cette mémoire involontaire, notamment mise en œuvre dans le fameux épisode de la madeleine proustienne. Or la mémoire a également un caractère volontaire : qui n'a pas déjà cherché à apprendre un texte par cœur, ou encore à reconstruire, d'une manière tout à fait consciente, des fragments du passé? La mémoire a ainsi un statut double : un individu peut *subir* la résurgence de la trace mnésique, comme il peut aussi se faire sujet conscient, pour ne pas dire *acteur* ou *architecte*, de la mémorisation. Il est primordial de mentionner, puisque c'est le sujet qui m'intéresse ici, « la nature éminemment mnésique de l'acte d'écriture⁴ », et particulièrement de l'écriture autobiographique. En effet, pour rédiger un texte – peu importe lequel – nous devons nécessairement faire appel à notre mémoire en puisant dans cette dernière pour solliciter les mots et les multiples règles de syntaxe qui y sont encodés. Il s'agit donc d'un processus surtout volontaire et conscient, qui cherche à provoquer le retour de certaines idées à l'esprit. L'écriture d'une vie ne se veut pas très différente : si les souvenirs peuvent apparaître fortuitement à la mémoire de la personne qui rédige, cette dernière doit aussi forcer la résurgence des certaines bribes et les ordonner d'une façon qui lui sera propre. Pour le formuler autrement, la mémoire se voit médiatisée par cette « mise en ordre scripturale⁵ » enclenchée par le sujet écrivant, et matérialisée⁶ par le texte littéraire. Elle ne peut donc vraiment échapper à une certaine construction.

Dans *Mémoire et création poétique*, John E. Jackson souligne ce caractère plastique de la mémoire, et surtout de la mémoire transposée sur papier, laquelle peut se voir « modelée » et « remodelée » en tout ou en partie. Il écrit :

Laisser le passé réaffleurer ou repénétrer dans l'esprit, c'est toujours aussi le *remodeler* en fonction des données qui gouvernent cet esprit au moment où se produit la remémoration. Et de même, il est possible de dire de l'écriture qu'elle transcrit moins le passé qu'elle ne le *crée* en l'ordonnant selon une forme cohérente qu'il n'avait guère jusqu'à elle, même si, à l'inverse, cette forme n'aura de réalité que dans la mesure où elle drainera ce qui demandait à être ordonné.⁷

⁴ Felipe Cammaert, *L'écriture de la mémoire dans l'oeuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon*, Paris: Harmattan, 2009, p. 22.

⁵ John E. Jackson, *Mémoire et création poétique*, Paris: Mercure de France, 1992, p. 16.

⁶ Pour Felipe Cammaert, l'écriture représente une véritable « matérialisation de la mémoire. » *Op. cit.*, p. 29.

⁷ John E. Jackson, *op. cit.*, p. 16. Je souligne.

Non seulement la matière mnésique se manifeste-t-elle toujours différemment à l'esprit de celui ou celle qui se remémore son passé, elle est aussi toujours la proie d'une forme de construction et d'imagination. De plus, si la création littéraire trouve souvent source « dans le questionnement, dans l'interrogation, souvent passionnée, de la mémoire⁸ », cette dernière se voit plus encore (re)construite dans l'acte d'écriture lui-même. Ce dernier, éminemment créatif, correspond à ce que Jackson appelle le « paradoxe primordial⁹ » d'une mémoire qui peut, en fait, être créée de toutes pièces :

Une mémoire, en effet, n'a jamais composé de roman. [...] Disons donc que la mémoire dont nous parlons ici est une *mémoire écrite* et entendons par là une mémoire qui se compose – selon la structure de toute mémoire, certes – plume en main, c'est-à-dire qui est le résultat du travail de l'écriture.¹⁰

Sans évacuer l'idée de souvenirs pouvant remonter involontairement à l'esprit, par associations ou sensations diverses, il n'en reste pas moins que l'écriture de la mémoire consiste en une démarche volontaire, réflexive et créatrice : celui ou celle qui écrit ses souvenirs doit constamment y revenir, les relire, les recomposer, les transformer. Il doit, en un mot, les créer.

Dans leurs textes, Ernaux et Leduc inscrivent ces deux temps de la mémoire qui se juxtaposent et se chevauchent : d'un côté, les mots blessants remontent à l'esprit des narratrices, qui font preuve d'une véritable surconscience de ces langages qu'elles (re)subissent; de ces souillures dont on les a entachées. Or ces derniers sont cités et répétés par elles à l'intérieur des textes. Ainsi, dans un mouvement inverse, l'écriture de cette saturation mémorielle entraîne chez les auteures un désir de recherche, de maîtrise, et ultimement de « resignification¹¹ » des paroles et des injures qu'elles restituent : un retour volontaire de la mémoire est donc à l'œuvre dans leurs textes. C'est donc dire que la trace mnésique devient traumatique par sa résurgence involontaire et sa répétition mêmes, alors que dans un autre temps, complémentaire, elle devient entreprise de (re)construction et de maîtrise volontaire de la part des auteures. Ainsi, se souvenir, chez Leduc et Ernaux, c'est dans un premier temps revivre le trauma langagier, et dans un second, le maîtriser en l'écrivant. La honte prend alors corps au sein de cette mémoire à la fois

⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰ *Ibid.*, p. 53. L'auteur souligne.

¹¹ Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, Paris: Éditions Amsterdam, 2004 [1997], p. 34.

blescée et maîtrisée; cette mémoire s'écartelant entre paroles reçues qui ressurgissent et prise en charge, mise en récit de ces dernières. C'est ce double ancrage mémoriel de la honte que j'étudierai dans les pages suivantes, en mettant l'accent sur les idées de surconscience linguistique et de trauma de l'injure. Je démontrerai, à la fin de ce chapitre, comment cette matière mnésique, à la fois langagière et honteuse, en vient elle-même à teinter l'esthétique des œuvres.

3.1 Des surconsciences linguistiques

Les textes dans lesquels « les questions de représentations langagières [...] prennent une importance particulière¹² » font preuve de ce que Lise Gauvin, dans *Langagement*, nomme la surconscience linguistique. Selon Gauvin, on peut surtout déceler cette surconscience au sein d'œuvres d'auteurs francophones ou appartenant à une littérature dite « mineure¹³ », témoignant d'une profonde insécurité et d'un inconfort linguistiques. Ces œuvres comportent donc « un discours réflexif sur la langue¹⁴ » très présent, au fil duquel l'auteur se questionne constamment sur ses différentes stratégies d'écriture, sur les mots qu'il utilise ou encore sur ceux qu'il devrait solliciter : la langue y constitue un « [s]ujet privilégié, voire obsessionnel.¹⁵ » Comme je l'ai annoncé plus haut, cette réflexion langagière prend, chez Annie Ernaux comme chez Violette Leduc, davantage la forme d'une saturation – pour ne pas dire d'une souillure – mémorielle et d'une hantise linguistique : si les narratrices ont une mémoire saturée des regards, elles ne font pas moins preuve d'une sensibilité langagière accrue. En effet, elles sont hyperconscientes à la fois des mots qu'elles utilisent, qui sont murmurés autour d'elles ou qui leur sont littéralement lancés. Toutes les œuvres à l'étude auraient donc pu débiter par ces termes que l'on retrouve dans *L'Asphyxie* : « Je me souviens de la phrase. » (A, 61) La surconscience linguistique qui affecte les auteures et les narratrices à l'étude est, évidemment, bien différente de celle que décrit Gauvin dans son ouvrage, car Leduc et Ernaux sont loin de participer à une littérature

¹² Lise Gauvin, *Langagement: l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal: Boréal, 2000, p. 8.

¹³ Ce concept de littérature mineure, que j'ai rencontré dans l'ouvrage de Lise Gauvin, a été développé par Deleuze et Guattari. Il représente une littérature « qu'une minorité fait dans une langue majeure. » Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris : Minuit, 1975, p. 29.

¹⁴ Lise Gauvin, *op. cit.*, p. 7.

¹⁵ *Ibid.*, p. 8.

mineure ou émergente. Nous pouvons cependant affirmer qu'elles écrivent au nom de minoritaires : rappelons-nous leurs origines abjectes, c'est-à-dire bâtardes de l'une et ouvrières de l'autre. Si le contexte littéraire dans lequel elles écrivent n'a, autrement dit, rien à voir avec celui des « jeunes littératures¹⁶ », ces deux auteures, honteuses de leurs origines, n'ont pas moins occupé un statut de subalterne, et c'est ce dernier qu'elles réinscrivent dans leurs textes.

Violette Leduc et Annie Ernaux mettent donc en œuvre des narratrices dont la mémoire est pleinement contenue de phrases et de langages divers. Les mots – qui réapparaissent accidentellement ou qui sont volontairement recherchés – semblent s'y imprégner et y laisser une trace permanente, travaillant à raviver la honte et le sentiment d'abjection. C'est cependant dans les textes d'Ernaux, et particulièrement dans *La Honte*, que cette surconscience linguistique et cette mémoire saturée se font les plus explicites : la narratrice y est véritablement « traversée et hantée par une problématique de la langue qui dépasse les seuls enjeux lexicaux et met en cause son propre statut ainsi que la nature de son fonctionnement.¹⁷ » Sans aller jusqu'à constituer de nouvelles madeleines, ce sont tout de même les mots, dotés d'une charge affective, qui rendent possible l'inspection, l'interrogation et la reconstruction du passé. Ce sont eux, signes tangibles des diverses classes sociales, qui permettent le retour aux origines, c'est-à-dire ce mouvement exploratoire des deux mondes opposés qui ont marqué l'enfance de la narratrice, complètement imprégnée des langages qui l'ont jadis envahie. Ces derniers préoccupent visiblement toujours l'auteure, qui les revisite au moment de l'écriture, mais non sans effort. À la recherche de ce que l'on pourrait appeler des « mots-clés », Annie Ernaux met en place une quête mémorielle et linguistique. Par le fait même, c'est une vision de la littérature et une esthétique qui en découlent : celles d'un « désenfouissement ». Ernaux opère une sorte de fouille langagière, tentant de déterrer certaines paroles, « de retrouver les mots avec lesquels [elle] [s]e pensai[t] et pensai[t] le monde autour » (*LH*, 37), afin de comprendre les événements marquants de sa douzième année et de les maîtriser. Pour elle, écrire le passé honteux semble correspondre au « désenfouissement » des mots qui l'ont constitué.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 7.

3.1.1 Annie Ernaux et l'esthétique du « désenfouissement »

La Honte et l'indignité linguistique

La surconscience linguistique, que Lise Gauvin qualifie de « conscience aiguë de la langue comme objet de réflexion, d'interrogation, d'enquête mais aussi de transformation et de création¹⁸ », semble constituer le mot d'ordre de la narratrice dans *La Honte*, qui affirme au début de son récit :

Pour atteindre ma réalité d'alors, je n'ai pas d'autre *moyen sûr* que de rechercher les lois et les rites, les croyances et les valeurs qui définissaient les milieux, l'école, la famille, la province, où j'étais prise et qui dirigeaient, sans que j'en aperçoive les contradictions, ma vie. *Mettre au jour les langages* qui me constituaient, les mots de la religion, ceux de mes parents liés aux gestes et aux choses, des romans que je lisais [...] *Me servir de ces mots*, dont certains exercent encore sur moi leur pesanteur, pour *décomposer* et *remonter*, autour de la scène du dimanche de juin, *le texte du monde* où j'ai eu douze ans et cru devenir folle. (*LH*, 37-38. Je souligne.)

La narratrice ernausienne perçoit ici explicitement le monde comme un texte, c'est-à-dire comme une entité se construisant à partir de langages spécifiques et émergeant au travers de la langue. Ce sont les mots, autrement dit, qui semblent réguler ce monde : les codes, les lieux et les gens qui le composent. Ils constituent donc des sortes de preuves, de pièces à conviction à consigner pour cette narratrice qui se qualifie d'« ethnologue » (*LH*, 38). Les termes s'apparentent effectivement à des matériaux que cette dernière doit répertorier, ramener à la surface et analyser pour parvenir à atteindre une compréhension de « [s]a réalité d'alors », de l'univers qui fut le sien. La recherche de ces mots, leur sélection et leur recombinaison sont donc à la base de ce processus de remémoration. Malgré elle, la narratrice se voit « condamné[e] à *penser la langue*¹⁹ » : c'est-à-dire à tenter de la maîtriser, elle et les événements passés.

Comme je l'ai annoncé plus haut, ce texte d'Annie Ernaux montre bien à quel point les différents langages sont révélateurs des hiérarchies sociales et font partie intégrante des mécanismes d'exclusion. Ils participent au classement de certains individus du côté d'un « bon » parler ou, au contraire, de celui d'un langage jugé « fautif ». La « mise au jour » des langages divers annonce donc d'emblée cette esthétique ou cette stratégie du « désenfouissement », en

¹⁸ *Ibid.*, p. 209.

¹⁹ *Ibid.*, p. 9. L'auteure souligne.

plus de déterrer l'appartenance d'Ernaux à la classe sociale subalterne. C'est donc dire que, comme le corps, les mots trahissent le monde originel de la narratrice, qui se demande d'ailleurs, vers la fin de son récit : « (Aucune phrase signifiant notre place dans la société ne m'échappait donc plus?) » (*LH*, 130) Elle est donc surconsciente de ces termes qui lui rappellent la relation de pouvoir s'établissant dans les limites du langage et accentuant la disparité sociale. La narratrice a une mémoire saturée de ces mots qui, autrement dit, lui procurent la sensation honteuse de mal s'exprimer, comme le mentionne Ernaux elle-même en entretien : « C'est la langue qui est notre rapport au monde [...] Dans le système hiérarchisé, la langue que j'employais reflétait une infériorité sociale. Il y a ce sentiment de mal parler.²⁰ » Les mots signifient et réalisent en eux-mêmes un classement social que le sujet ne peut alors qu'échouer à nier : comme des taches qui collent au corps, le langage peut procurer un sentiment d'abjection et participer à la catégorisation des individus malgré eux. C'est précisément ce qu'avance Ernaux dans *La Honte*, qui met maintes fois l'accent sur cette dimension catégorisante du langage : « Les conversations *classaient* les faits et gestes des gens, leur conduite, dans les *catégories* du bien et du mal, du permis, même conseillé, ou de l'inadmissible » (*LH*, 63, je souligne), mentionne l'auteure lorsqu'elle décrit le milieu ouvrier. Elle retourne donc consciemment dans son environnement de jeunesse pour dévoiler et critiquer ces mécanismes d'exclusion par la langue. Ce même procédé est à l'œuvre quand elle dépeint son ancienne école. Est mise en évidence, dans le passage suivant, l'opposition diamétrale entre les langages issus des écoles catholiques et ceux des écoles laïques :

Tout est fait pour que notre monde se *démarque* de l'autre. On ne dit pas la « cantine » mais le « réfectoire », ni le « porte-manteau » mais la « patère ». « Camarades » et « maîtresses » *sentent* le laïc, il convient de dire « mes compagnes » et « mademoiselle », appeler la directrice « ma chère sœur ». (*LH*, 81. Je souligne.)

Les mots ci-haut sont dotés d'une dimension matérielle, si ce n'est corporelle. Ils « sentent » le laïc, c'est-à-dire l'infériorité, l'impureté : ils sentent mauvais. Dans ce passage, Annie Ernaux reprend en quelque sorte le contrôle de ce langage indigne qui l'a imprégnée en exposant la fonction de « démarcation » de ces termes, qui tracent une frontière entre des milieux opposés.

²⁰ Annie Ernaux et Claire-Lise Tondeur, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, vol. 69, n° 1, 1995, p. 38.

Cette dernière est illustrée par l'utilisation d'adverbes de négation en début d'extrait, qui contribuent à marquer les usages langagiers « fautifs ». Plusieurs phrases de la mère et du père que je considère comme des leitmotifs illustrent aussi à quel point ces derniers souhaitent que leur fille soit digne de l'école privée et de son langage « élevé ». Sont alors cités dans le texte ce « *qu'est-ce qu'on pensera de toi?* » (LH, 104, l'auteure souligne), que j'ai mentionné précédemment, mais aussi « [q]u'est-ce qu'on dirait au pensionnat, si on voyait ce que tu fais, comment tu parles, etc. » (LH, 107), et « *il ne faut pas que tu sois mal vue à l'école.* » (LH, 107. L'auteure souligne.)

Cette question d'être « mal vue » est intéressante puisqu'elle touche le langage et, plus largement, le comportement, d'une façon allusive ou métaphorique. Or, dans sa littéralité, c'est surtout le corps que ce syntagme implique – souvenons-nous du lien intime unissant le domaine du corporel et l'acte de percevoir. Si les mots rappellent, dans *La Honte*, l'appartenance de la narratrice à un milieu social inférieur comme je viens tout juste de l'expliquer, ils affectent en plus son rapport au corps, à l'apparence. Le texte représente donc cette crainte d'être « mal vue », ou plutôt cette pression de ne pas l'être, d'un point de vue tant sociolinguistique que physique. Le passage suivant illustre bien, par l'entremise du terme « crâneuse », comment le langage peut inclure ou non les gens dans certaines catégories; comment il peut définir quelqu'un d'un point de vue de sa classe sociale et de son apparence physique. La narratrice établit ainsi « la séparation entre "crâneuses" et "pas crâneuses" » (LH, 92) :

Être crâneuse est un trait physique et social, détenu par les plus jeunes et les plus mignonnes qui habitent le centre-ville, ont des parents représentants ou commerçants. Dans la catégorie des pas crâneuses figurent les filles de cultivateurs, internes, ou demi-pensionnaires venant à vélo de la campagne avoisinante, plus âgées, souvent redoublantes. [...] Tout ce qui ressortit à la « cambrousse » est méprisé. Injure : « Tu te crois dans une ferme! » (LH, 92-93)

Faire usage de ce seul terme permet donc de regrouper l'apparence physique et les déterminismes sociaux, emprisonnant les jeunes filles dans des catégories bien spécifiques. L'une est valorisée tandis que l'autre peut devenir source d'injures et de honte. Au fur et à mesure de sa définition des « pas crâneuses » – des honteuses, pourrions-nous dire – ressortent ainsi d'autres termes, paroles méprisantes et injurieuses, qui semblent avoir marqué – sali – et défini la narratrice par le bas, dans la seconde catégorie plutôt que dans la première. Or en les

réinscrivant volontairement dans son texte, Ernaux reprend à son compte ce langage qu'elle peut désormais contrôler et dénoncer; ce langage injurieux dont elle peut, en quelque sorte, se laver. Par le fait même, elle opère une maîtrise de sa propre mémoire qu'elle ne subit plus, mais qu'elle réorganise dans l'espace textuel. Sa stratégie de « désenfouissement » consiste ainsi, en d'autres mots, en une compréhension – et une « domination » – du passé et du langage qui l'a composé.

Vers la fin de son récit, la narratrice de *La Honte* se remémore le voyage organisé qu'elle avait fait à Lourdes quelques semaines suivant la fameuse scène de juin, en compagnie de son père et de « gens inconnus qui étaient tous, à l'exception des chauffeurs de car, mieux qu[eux]. » (*LH*, 116) Elle ressent donc de près, et pendant plusieurs jours, cette distance sociale qui les sépare des autres. C'est d'ailleurs à ce moment du récit que la narratrice émet le constat, que j'ai évoqué au chapitre précédent, d'une honte qui ne se dissipe pas mais qui, au contraire, l'imprègne toujours davantage : « Il y a ceci dans la honte : l'impression que tout maintenant peut vous arriver, qu'il n'y aura jamais d'arrêt, qu'à la honte il faut plus de honte encore. » (*LH*, 113) C'est surtout dans les paroles qu'elle reçoit de la part de ces gens que la narratrice ressent le plus ce sentiment d'humiliation. Quand elle tente de se lier d'amitié à Élisabeth, la seule fille qui avait à peu près son âge, c'est par l'entremise d'une parole, d'une intonation qu'elle comprend sa position d'infériorité :

Un jour, j'ai mis la jupe et le chemisier de mon costume de gymnastique, qu'il fallait user une fois la fête de la Jeunesse passée. Elle l'a remarquée : « Tu es allée à la fête de la Jeunesse? » J'ai été fière de dire oui, prenant sa phrase accompagnée d'un grand sourire pour une marque de connivence entre nous deux. Ensuite, à cause de l'intonation bizarre, j'ai senti que cela signifiait, « tu n'as rien d'autre à te mettre que tu t'habilles en gymnastique ». (*LH*, 119)

Non seulement le vêtement révèle-t-il une sorte de manque, d'infériorité sociale – « tu n'as rien d'autre à te mettre » –, mais c'est avant tout la parole de l'autre qui le fait ressentir à la narratrice. Ainsi pouvons-nous noter, dans ce passage, la dimension arbitraire du langage. Ce dernier peut se faire double ou ambigu : susceptible de renfermer de multiples facettes, il peut alors être compris de différentes manières, d'après l'intonation qu'on lui donne. « Tu es allée à la fête de la Jeunesse? » semble être, d'un premier abord, une simple question tout à fait inoffensive pouvant rapprocher deux êtres qui auraient participé à ladite fête. Or l'intonation, en tant que marque du langage et d'une subjectivité, révèle soudainement une seconde phrase absolument

différente, de laquelle s'échappe insulte et mépris. Cet extrait montre donc le caractère éminemment sournois du langage qui peut signifier autre chose que ce qu'il ne dit vraiment, en plus de mettre en évidence la façon dont les vêtements et l'apparence peuvent dévoiler un statut subalterne. Ce passage actualise, autrement dit, cette exclusion sociale qui se fait à la fois par le biais du corps et de la langue. Ce qui le suit ne constitue que l'exaltation de ce sentiment d'exclusion et d'indignité :

Une fois j'ai saisi ces mots proférés par une femme du groupe, « plus tard, ce sera une beauté ». Après j'ai compris qu'elle ne parlait pas de moi mais d'Élisabeth.

Il était hors de question de parler aux jeunes filles de la bijouterie. Je n'étais nulle part encore au milieu des corps féminins du voyage, seulement une enfant dans la croissance, grande, plate et robuste. (*LH*, 119)

Le caractère indéfini du pronom « ce » entraîne à la fois un espoir de la part de la narratrice, qui peut se voir désignée par lui ou non. Sa déception est donc d'autant plus grande lorsqu'elle comprend, de manière différée, qu'elle en est exclue : « ce » réfère à Élisabeth, non à elle. La relation entre langage et infériorité sociale – et corporelle – se fait donc lire par la suite : l'auto-interdiction d'adresser la parole aux autres filles naît dans ce sentiment de honte et d'indignité. En d'autres termes, la conscience d'une infériorité sociale et corporelle est amenée par le biais des paroles d'autrui et de leur ancrage involontaire dans la mémoire, comme elle se traduit à travers l'usage du langage lui-même, c'est-à-dire à travers cette interdiction de parler. Dans un mouvement inverse, c'est par le biais du « désenfouissement » volontaire des paroles d'autrui qu'Annie Ernaux parvient à reconstruire ce sentiment d'indignité sociale, corporelle et linguistique jadis subi. Il s'agirait, en d'autres mots, de « désenfouir » les paroles d'autrui pour ne plus les subir et pour, ultimement, se nettoyer d'une mémoire souillée.

Mémoire de fille et l'hypermnésie du corps abject

L'entreprise d'un « désenfouissement », c'est-à-dire d'une fouille mémorielle volontaire – d'une « descente dans la mémoire²¹ » –, se retrouve également dans *Mémoire de fille* – si ce n'est, en fait, dans toutes les œuvres d'Annie Ernaux. L'auteure nous rappelle cette démarche et cette visée littéraire vers la fin de son texte en écrivant :

²¹ Annie Ernaux, *Le vrai lieu : entretiens avec Michelle Porte*, Paris: Gallimard, 2014, p. 13.

Mais à quoi bon écrire si ce n'est pour *désenfouir* des choses, même une seule, irréductible à des explications de toutes sortes, psychologiques, sociologiques, une chose qui ne soit pas le résultat d'une idée préconçue ni d'une démonstration, mais du récit, une chose sortant des *replis* étalés du récit et qui puisse aider à comprendre – à supporter – ce qui arrive et ce qu'on fait. (MF, 96. Je souligne.)

Le propre du récit et de la littérature serait donc ce « désenfouissement » et ce « déploiement » ayant pour objectif la compréhension de notre monde et de notre histoire. L'écriture représente donc pour Ernaux une enquête, une recherche : « Au fond, il n'y a que deux sortes de littérature, celle qui représente et celle qui cherche » (MF, 98), mentionne-t-elle, en se positionnant bien clairement dans la seconde catégorie. Et cette investigation semble prendre ancrage, dans *Mémoire de fille* comme dans *La Honte*, dans un examen langagier, dans la « consign[ation] [d]es paroles » (MF, 49) : les siennes et celles des autres, qu'elle a reçues et qui l'ont entachée. Or, puisque sa mémoire échoue à restituer les pensées de celle qui la constituait à l'époque, Ernaux parsème son texte d'extraits de lettres qu'elle avait envoyées à l'une de ses amies. Ces correspondances permettent donc la restitution volontaire du passé, mettant au jour des formes d'archives ou, plus exactement, des « échantillons » de ses états d'âmes et de ses réflexions : « Dans l'incapacité de retrouver son langage, tous les langages qui composent son discours intérieur [...] je peux au moins en prélever des échantillons dans les lettres adressées à une amie de classe... » (MF, 31) Ces lettres, qui sont alors dotées d'une importance capitale, refont surface au fil du texte par un geste volontaire de la part de l'auteure, historienne de son passé.

La narratrice de *Mémoire de fille* fait donc également preuve d'une surconscience linguistique. Car mises à part cette « preuve » ou cette « vérité » que le langage constitue à ses yeux, la fille semble, dans ce texte également, consciente de la force d'exclusion sociale dont il est capable. Ainsi module-t-elle sa propre façon de s'exprimer afin de se forger une place au sein du groupe de moniteurs et de « rester des leurs » (MF, 67) : « Je la vois aspirant à leur ressembler jusqu'au mimétisme. Copiant leurs tics de langage [...] » (MF, 67). Désireuse de s'inclure dans ce « corps fier et solidaire qu'ils forment, garçons et filles » (MF, 67), ou espérant s'y voir acceptée, c'est son langage qu'elle modifie d'abord. L'espoir, autrement dit, semble aux yeux de la jeune monitrice se trouver à l'intérieur de la langue elle-même. Le lecteur se rend toutefois compte que cette dernière constitue au contraire un espace dangereux ayant la propension de nous faire glisser dans un rapport de pouvoir, comme le montre particulièrement

bien la phrase suivante, qui constitue le « proverbe favori » des moniteurs de la colonie : « *L'homme propose, la femme dispose.* » (MF, 63. L'auteure souligne.) Comme dans *La Honte*, Ernaux restitue volontairement dans *Mémoire de fille* le langage exclusif et binaire qui l'a auparavant affectée – sans nécessairement en comprendre toutes les subtilités – afin de le surmonter, de le dénoncer. Le texte met par ailleurs très clairement en œuvre cette relation hiérarchique s'instaurant entre les hommes et les femmes par l'entremise du langage, notamment dans l'acte sexuel. En effet, les mots marquent, pour la jeune femme, son entrée dans le monde de la sexualité : lors de sa première nuit avec le moniteur-chef, ce dernier lui dit des choses qui ne lui ont jamais été prononcées. La narratrice fait donc sa première expérience sexuelle sous le prisme de la masculinité, c'est-à-dire par le biais des termes que prononce le moniteur : « Il dit des mots qu'elle n'a jamais entendus, qui la font passer du monde des adolescentes rieuses sous cape d'obscénités à celui des hommes, qui lui signifient son entrée dans le sexuel pur » (MF, 45). La fille est ainsi doublement dominée, d'une part par cette sexualité et ce corps d'homme qui sont nouveaux pour elle; d'autre part par ce langage qu'elle ne maîtrise aucunement. Ces mots qu'elle n'a jamais articulés ou entendus l'ancrent dans cette « [z]one de silence²² » décrite par Irigaray. C'est dans un second temps, celui de la remémoration volontaire et de l'écriture, que l'auteure reprendra le contrôle de ces termes qui lui étaient autrefois inconnus.

La fille de S. est ainsi submergée de ces langages relevant du monde sexuel qu'elle tente de s'approprier dans un but d'inclusion. La surconscience linguistique, dans *Mémoire de fille*, touche donc moins la question des classes sociales que celle du corps et de la sexualité. Le problème hiérarchique n'est toutefois pas évacué du texte comme je l'ai tout juste mentionné. Elle se développe autour du corps lui-même : les moqueries l'attaquent et classent celui de la narratrice dans la catégorie de « putain », ce « mot insultant, juste minoré, adouci, par l'expression en usage intensif cet été 58 : Putain sur les bords. » (MF, 63) Les paroles et les railleries de la sorte sont donc retranscrites dans le livre, faisant preuve d'une véritable mémoire saturée de langages, mais aussi de corps : un corps abject. Ce texte témoigne, plus exactement, d'une mémoire corporelle des injures : celles qui attaquent un corps perçu comme Autre et

²² Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris: Éditions de Minuit, 1977, p. 111.

comme objet, celui d'une « putain », n'ayant la seule « valeur d'échange pour l'homme, valeur d'échange entre les hommes.²³ » Ernaux restitue donc le corps qui fut le sien en tant qu'un « corps-pour-autrui », tapissé d'injures, propriété des garçons ayant tous les droits sur lui. Elle reproduit dans son texte les paroles qui l'ont cantonnée dans une position d'objet-corps, de « corps-sexe²⁴ ». « *Annie qu'est-ce que ton corps dit* » (MF, 16, l'auteure souligne), « je ne suis pucelle que vous croyez » (MF, 56), « Tu as le cul comme une bassine » (MF, 62), « Voilà le corps médical qui passe » (MF, 62), etc. : les calembours et les jeux de pronoms, qui alternent entre un « tu », un « je » et un « il », tournent la jeune femme en dérision, la subjectivant et la désobjectivant alternativement.

Les mots marquent, creusent ce corps « devenu un gouffre sans fond » (MF, 102). Ils ne sont toutefois pas les seuls à laisser leur cicatrice. Le physique d'autrui laisse aussi sa trace sur la peau : « Effacer l'empreinte d'un corps d'homme sur le sien. Ne plus savoir ce qu'est un sexe d'homme. » (MF, 87) La jouissance peut également s'y imprimer. En décrivant une photo d'elle, la narratrice se dépeint comme « cette fille à la silhouette massive, à qui on donnerait vingt-cinq ou trente ans et qui me paraît porter sur son visage la jouissance de S. » (MF, 95) C'est donc par le biais de son corps, qui « paraît porter » ses souillures, que la narratrice parvient le mieux à se rappeler son expérience passée à la colonie. Si j'ai mentionné, dans le chapitre précédent, que la honte prend la forme d'un corps dans les œuvres d'Ernaux, ce dernier renferme lui aussi une mémoire de l'obscène, s'inscrivant à la fois dans un trop – celui des injures, ainsi que d'un corps d'homme imprimé sur celui de la narratrice – et dans un manque – celui de la dignité et du sang menstruel quelque temps plus tard. Autrement dit, le corps de la jeune femme est lui-même le lieu de la honte et de l'abject. Plus encore est-il celui d'une preuve, d'une vérité des temps passés que l'on ne peut « mettre en doute » :

Si j'accepte de mettre en doute la fiabilité de la mémoire, même la plus implacable, pour atteindre la réalité passée, il n'en demeure pas moins ceci : c'est dans les effets sur mon corps que je saisis la réalité de ce qui a été vécu à S.

Mon sang s'est arrêté de couler dès le mois d'octobre. (MF, 89)

²³ *Ibid.*, p. 30.

²⁴ *Ibid.*, p. 28.

La mémoire peut donc faillir, mais non le corps : ses « effets » ne mentent pas. C'est sa propre mémoire sensible, « charnelle²⁵ », qui constitue le lieu d'une irréfutabilité. Ainsi, si ce texte d'Ernaux représente une « entreprise de mémoire²⁶ », c'est-à-dire une volonté de restitution des temps passés, il ne met pas moins en œuvre une mémoire corporelle involontaire, subie, blessée : une trace mnésique abjecte et honteuse qui s'impose à travers le corps.

3.2 De la performativité dans le langage

Les mots que les narratrices ernausiennes entendent et reçoivent agissent donc sur elles, malgré elles. Le langage peut effectivement être défini en tant que « l'accomplissement d'un acte qui a des effets²⁷ », comme le mentionne Judith Butler dans *Le pouvoir des mots*. Dans cet ouvrage, la théoricienne revient sur le concept de performativité langagière mis en place notamment par John Langshaw Austin. Dans *How to do Things with Words*, ce dernier postule que dire et faire peuvent parfois constituer une seule et même chose : c'est ce dont témoigne le titre de son ouvrage et sa traduction française, *Quand dire, c'est faire*. Des énoncés dits performatifs n'auraient pas seulement ou nécessairement une valeur de vérité, mais accompliraient, en eux-mêmes, une action : il existerait certaines propositions « où *dire* une chose, c'est la *faire* [...], des cas où *par le fait de dire* [*by saying*], ou *en disant* [*in saying*] quelque chose, nous faisons quelque chose.²⁸ » Le juge et le prêtre représenteraient, par exemple, des individus détenant le pouvoir de proférer ce qu'Austin nomme des « phrases performatives²⁹ » : « je vous déclare coupable », ou encore « je vous proclame mari et femme » sont des paroles qui opèrent un acte, un changement de statut social, une différence dans le déroulement de la vie des individus à qui elles s'adressent. Austin distingue les actes de discours illocutoires – par lesquels un sujet parviendrait à faire ce qu'il dit au moment même où il l'énonce – des actes de discours perlocutoires – lesquels entraîneraient des effets à la suite de leur énonciation seulement. L'acte illocutoire est donc en lui-même un faire, alors que l'acte

²⁵ Annie Ernaux, *Le vrai lieu : entretiens avec Michelle Porte*, op. cit., p. 29.

²⁶ Dominique Rabaté, « La madeleine décomposée », dans Jean-Yves Laurichesse, éd., op. cit., p. 241.

²⁷ Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, op. cit., p. 27.

²⁸ John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris: Seuil, 2010 [1970], p. 47. Les crochets et italiques sont du traducteur. L'auteur souligne.

²⁹ *Ibid.*, p. 41.

perlocutoire implique une césure entre son énonciation et ses effets : ces derniers ne sont pas simultanés mais bien séparés à travers le temps.

Judith Butler reprend donc cette théorie du langage qui produirait des actions, qui aurait des effets simultanément à son énonciation ou suite à cette dernière. Elle souligne que les mots sont dotés d'une « puissance d'agir » : « Quand nous affirmons avoir été blessés [*injured*] par le langage, quelle est la nature de cette affirmation? Nous attribuons au langage une puissance d'agir [*agency*], un pouvoir de blesser, et nous nous positionnons comme des objets situés sur sa trajectoire injurieuse.³⁰ » Les paroles ont donc une « trajectoire », d'une manière analogue à un coup de poing ou à un projectile lancé en direction d'autrui, qui peut en être physiquement atteint. Cette affirmation selon laquelle nous pouvons être blessés par certains mots lie d'entrée de jeu le langage au corps : « Affirmer que le langage blesse [...] c'est mêler le vocabulaire du corps et celui du langage. L'usage d'un verbe comme « blesser » suggère que le langage peut avoir des effets similaires à la douleur et à la blessure physiques.³¹ » Il va sans dire que la langue est, en elle-même, matérielle par sa simple mise en scène corporelle. En effet, non seulement le langage est-il linguistique, mais il relève aussi d'une corporalité pour être prononcé et actualisé. Dans sa préface à l'édition de 1999 de *Trouble dans le genre*, Judith Butler revient sur sa proposition du *Pouvoir des mots* et mentionne avoir « cherché à montrer comment l'acte de parole relevait à la fois de la performance (et qu'il comporte donc une dimension théâtrale, qu'il est présenté à un public, sujet à interprétation), et du langage³² ». Sans corps, point d'énonciation ni d'intonation : c'est par l'entremise d'une théâtralité – et, donc, d'une corporalité – que la mise en discours a lieu et que le langage parvient à être reçu par autrui, voire à le violenter. En bref, toute parole est avant tout « performée » par le corps de celui ou celle qui l'énonce.

Il faut de plus mentionner que si le langage relève d'une mise en scène corporelle, le corps est, lui aussi, construit dans les limites linguistiques. C'est-à-dire que lorsqu'autrui s'adresse à nous, de façon injurieuse ou non, il nous constitue fondamentalement en tant

³⁰ Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, op. cit., p. 21. Les crochets et italiques sont de la part des éditeurs.

³¹ *Ibid.*, p. 24.

³² Judith Butler, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, Paris: La Découverte, 2005 [1990], p. 49.

qu'individu : « [...] l'existence sociale du corps est d'abord rendue possible par son interpellation à l'intérieur des termes du langage.³³ » Comme le regard, le langage fait de notre corps un « être-au-monde », pour revenir à la philosophie sartrienne. Cette « existence sociale du corps » ne va pas sans la hiérarchisation ou le classement de ce dernier. Pour reprendre ce que j'ai mentionné à propos des œuvres d'Ernaux, le langage est effectivement le lieu de pouvoirs et d'infériorités, de rapports de force. Si le regard permet à un individu d'en regarder un autre de haut, s'il permet d'entacher autrui d'indignité, la parole peut aussi proférer un tel verdict, un tel rabaissement. Le langage, ou plutôt le caractère éminemment corporel de l'adresse langagière, possède donc cette même capacité qu'a le regard d'enlever tout contrôle qu'un individu croit détenir par rapport à sa propre corporalité :

Celui qui parle ne fait-il que parler, ou porte-t-il son corps en direction de l'autre, révélant ainsi la vulnérabilité du corps de l'autre à l'adresse? Comme « instrument » d'une rhétoricité violente, le corps du locuteur excède les mots qui sont prononcés, révélant le fait que le corps auquel il s'adresse n'est plus – et ne peut jamais être tout à fait – sous son propre contrôle.³⁴

En parlant à quelqu'un, on ne lui adresse pas seulement des paroles, mais aussi le poids de notre corps. Celui du locuteur se superpose à celui du destinataire, entraînant ce dernier dans une position de vulnérabilité et de subordination. À la manière d'un regard pouvant relier deux individus, une seule parole implique alors deux corps, sans le consentement du second, qui s'écroule presque sous la masse du premier : celui-ci prend la forme menaçante d'un « instrument », d'une arme. Les paroles, quant à elles, semblent imprégnées de ce poids et de cette matière corporelle : elles font violence et affectent autrui dans sa corporalité même, dont il perd le contrôle.

3.2.1 Des mots qui heurtent

La matérialité de la langue

Dans les œuvres à l'étude, le langage est effectivement marqué par une matérialité qui en vient à blesser la matière corporelle et mnésique. Dans *La Honte*, Ernaux définit explicitement les mots qu'elle recherche comme étant « opaques, des pierres impossibles à

³³ Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, op. cit., p. 25.

³⁴ *Ibid.*, p. 33.

bouger. » (*LH*, 69) Le langage étant « comme de la matière » (*LH*, 69), il possède donc un poids pour Ernaux qui souhaiterait le soulever, voir quel monde et quelles pensées se cachent en-dessous.³⁵ C'est dans *Mémoire de fille* que les paroles et les injures, qui sont d'abord dites, se matérialisent véritablement. Elles ne se mettent pas simplement en œuvre sous forme de métaphore, comme dans *La Honte* : elles deviennent opaques littéralement, physiquement, et possèdent donc une charge d'autant plus lourde ainsi qu'une violence bien plus opérante. La narratrice de *Mémoire de fille* mentionne se retrouver au centre d'« un mur de rires » (*MF*, 65) lorsque tous les moniteurs se moquent d'une lettre qu'elle avait adressée à sa copine, faisant se concrétiser les railleries à priori immatérielles. Plus encore ces dernières se voient-elles matérialisées lorsque la fille découvre, inscrit au dentifrice, « en grosses lettres rouges » dans le miroir de sa chambre : « Vive les putains » (*MF*, 63). L'insulte prend alors une dimension physique, tangible, et devient la trace de l'« inconduite » de la fille de S., la preuve de son « indignité » exposée à la vue de tous. L'insulte qui était auparavant projetée par l'entremise de la voix, prend alors corps et se dirige d'autant plus directement sur la narratrice qui en représente la cible.

Les paroles sont donc dotées de cette puissance d'agir négative : celle qui parvient à faire mal, à blesser les narratrices, atteignant leur corps et leur mémoire. Cette violence du langage est encore plus présente dans les œuvres de Violette Leduc. J'ai déjà insisté sur les regards objectivants que la mère porte sur la narratrice de *L'Asphyxie*. Si ces derniers ont un effet médusant sur la fillette, le langage colérique et injurieux de Berthe Leduc occasionne le même effet sur la jeune fille, qui ne voit d'autres échappatoires que celui de rester muette et d'encaisser le coup des mots. Ces derniers font effectivement violence chez la narratrice leducienne, qui est interpellée par le biais de termes renvoyant au registre animalier plutôt qu'humain. Souvent désignée par le pronom impersonnel « ça », elle se voit transformée en un personnage abject, dénué de son humanité en se faisant traiter de « chameau » (*A*, 113), de « sale bête » (*A*, 129, je souligne). La narratrice en vient d'ailleurs elle-même à se comparer et à s'identifier à ces bêtes souffrantes lorsqu'elle mentionne, par exemple : « Je me croyais dans la carcasse d'un

³⁵ Dans un même ordre d'idées, et toujours dans cette logique d'un « désenfouissement », Ernaux mentionne en entretien : « Écrire, je le vois comme sortir des pierres du fond d'une rivière. » *Le vrai lieu : entretiens avec Michelle Porte, op. cit.*, p. 72.

vieux cheval qu'un charretier tirerait par l'oreille » (A, 7), « je me laissai tomber derrière la porte, comme une bête » (A, 74), ou encore « Je devenais son gremlin. » (A, 129) Les actions de la mère ainsi que son langage brutal semblent donc avoir un effet similaire aux coups de fouet qu'un cavalier inflige à son cheval.

Le langage fait donc violence et, comme chez Ernaux, sa dimension matérielle est marquée dans *L'Asphyxie*. Les mots sont écrasants : ils peuvent être projetés comme une munition, s'étendre dans l'espace et avoir un effet explosif, permettant à la mère de « jet[er] au milieu de la pièce un brasier de mots » (A, 127). Les termes sont donc brûlants, lourds, et la narratrice, qui en est violemment atteinte, s'effondre sous leur poids comme elle s'effondrerait après avoir reçu des coups sur tout son corps, telle une bête maltraitée. Pour le dire en un mot, et pour faire retour à la théorie de Butler : le langage *agit* physiquement sur – pour ne pas dire contre – la jeune fille. Comme le regard, les mots constituent eux aussi une « arme [pouvant être] braquée³⁶ » sur autrui. Plus que blessant, le langage de Berthe envers sa fille est mortifère, cette dernière mentionnant : « Elle disait des mots, des mots, des mots et je mourais entre chaque mot. » (A, 128) Les paroles maternelles sont donc blessantes au point de « tuer » métaphoriquement, sinon linguistiquement, la fillette : cette dernière, enfermée dans un mutisme du début à la fin de son récit, se voit complètement dépourvue de tout usage de la parole, si ce n'est pour se renvoyer à elle-même les injures qu'elle reçoit.³⁷ La métaphore du corset³⁸, à la toute fin du récit, prend d'autant plus son sens : les injures que la narratrice reçoit enserrant non seulement son corps, mais la font également taire – une exigence de la mère qui le lui ordonnera maintes fois au fil du récit. La mémoire de la fillette est donc à ce point saturée des paroles brutales de sa mère qu'elle en est étranglée, asphyxiée, et même traumatisée.

³⁶ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*, Paris: Gallimard, 2012 [1943], p. 365.

³⁷ Je reviendrai plus loin sur cette stratégie « auto-injurieuse », élaborée par Sandrina Joseph dans sa thèse que j'ai mentionnée précédemment, intitulée « Objet de mépris, sujet de langage: L'injure performative et la construction du sujet féminin chez Annie Ernaux, Suzanne Jacob, Violette Leduc et France Théoret », Thèse de doctorat, Université de Toronto, 2006, 359 p. Joseph y fait d'ailleurs une revue très complète des théories de la performativité dans le langage.

³⁸ La jeune fille mentionne, faisant référence à sa mère : « Un corset de fer tomba à mes pieds quand je la quittai... » (A, 188)

Hantise et trauma de l'injure

Le terme « trauma », de son étymologie grecque « blessure », désigne une violence subite, qu'elle soit physique ou psychique. Depuis le développement des études psychologiques et psychanalytiques, notamment celles de Freud, le trauma est surtout associé à une lésion psychique : il relève d'un marquage mémoriel brutal, irréversible. Dans son ouvrage intitulé *Unclaimed Experience*, Cathy Caruth le définit comme « une expérience accablante d'événements soudains ou catastrophiques où la réaction à l'événement prend souvent la forme de la manifestation différée, incontrôlable et répétitive d'hallucinations ou d'autres phénomènes.³⁹ » Le trauma est donc de l'ordre du choc, de la catastrophe qui fait constamment retour à l'esprit du sujet malgré sa volonté. *La Honte* d'Annie Ernaux représente bien cette « nature subite⁴⁰ » de l'événement traumatique, ainsi que sa résurgence à l'esprit de la narratrice, qui en vient à percevoir inlassablement l'événement du dimanche de juin : « Je retrouvais partout la scène d'un drame qui n'avait pas eu lieu. » (*LH*, 20) Comme les différents langages qu'elle restitue et qui la ramènent à son sentiment de honte; comme certaines phrases qui hantent le texte lui-même, la scène fait sans cesse retour à l'esprit de la narratrice. On peut d'ailleurs interpréter ce terme, « scène », que l'auteure utilise surtout pour désigner le moment où son père a tenté de tuer sa mère, comme ayant une fonction euphémisante⁴¹ par son caractère vague. Toutefois, ce mot illustre également le caractère plus que marquant des événements. En effet, il ne va pas sans rappeler, par homophonie, la Cène biblique, laquelle est évoquée par ailleurs dans ce passage où l'auteure mentionne : « *prenez et lisez car ceci est mon corps et mon sang qui sera versé pour vous* » (*LH*, 39, l'auteure souligne), renforçant on ne peut plus clairement cet intertexte. La « scène » semble donc prendre une place immuable, presque sacrée, au sein de la

³⁹ Traduit par Barbara Havercroft dans son article « Dire l'indicible : trauma et honte chez Annie Ernaux », *Roman 20-50*, vol. 2, n° 40, 2005, p. 122. Cathy Caruth l'écrit ainsi en langue originale : « In its most general definition, trauma describes an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena. » *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996, p. 11.

⁴⁰ Barbara Havercroft, « Dire l'indicible : trauma et honte chez Annie Ernaux », *op. cit.*, p. 122.

⁴¹ *Ibid.*, p. 121.

mémoire comme de l'œuvre. Elle représente « une rupture définitive, irréversible avec l'état antérieur⁴² » de la narratrice.

Si *La Honte* offre une représentation très réaliste d'un sujet hanté par une composante mnésique traumatique, les autres œuvres à l'étude établissent plus encore un lien entre langage et trauma. Ce sont les paroles injurieuses qui blessent et qui entraînent une telle hantise des événements honteux. Dans *Mémoire de fille*, par exemple, c'est moins la « scène » de la nuit avec le moniteur-chef qui fait involontairement retour à la mémoire que les insultes qui en ont découlé. Au cours d'un stage suivant son été à la colonie, la narratrice se rappelle du mot qui a malgré elle traversé le temps et l'espace, celui de « putain » : « [...] des milliers de mots échangés durant le stage de formation des moniteurs [...] ne demeure que la phrase ricanée par un instituteur [...] : *Tu ressembles à une putain décaïté.* » (MF, 107. L'auteure souligne.) La « putain » de la colonie refait donc surface, et la narratrice se dit par la suite « défaite, effarée sans doute, par *la résurgence imprévisible de la putain sur les bords*. La fille de la colonie transparaissait donc sous celle, que je croyais digne et froide, du stage? » (MF, 107. Je souligne.) La mémoire injurieuse témoigne par le fait même de cette mémoire propre au corps que j'ai mentionnée plus haut, en ce sens qu'il lui est impossible d'effacer véritablement ses strates antérieures, ses anciens « moi ». Comme l'injure, ces derniers restent profondément ancrés en lui : l'image et la mémoire honteuses de soi persistent. D'une manière analogue aux dents « mal plantées » qui transparaissent sur la photographie dans *La Honte*, « la fille de la colonie » refait elle aussi surface, malgré une volonté de la camoufler. C'est donc dire que la résurgence de l'injure fait du même coup renaître la version honteuse que la narratrice avait d'elle-même et qu'elle tentait d'effacer, d'oublier. Se confrontent alors les deux types de mémoire que j'ai définies au début de ce chapitre : une mémoire involontaire et incontrôlable, celle du corps, et une mémoire volontaire ou plutôt une volonté d'oubli, c'est-à-dire un effort pour faire cesser ces réminiscences. Pour faire suite à la métaphore du « désenfouissement » que j'ai abordée précédemment, le « moi » antérieur de la narratrice se « désenfouit », se manifeste malgré elle,

⁴² Michel Delage, « Le traumatisme psychique : de la mémoire au récit », dans Monique Léonard, éd., *Mémoire et écriture: actes du colloque organisé par le Centre Babel à la Faculté des Lettres de l'Université de Toulon et du Var les 12 et 13 mai 2000*, Paris: Honoré Champion, 2003, p. 24.

par le retour involontaire d'une injure : la mémoire du terme « putain » déterre la mémoire honteuse de soi.

Chez Ernaux comme chez Leduc, les mots-matière ont donc un poids si lourd sur les narratrices qu'ils laissent une marque profondément gravée dans leur mémoire. Les injures sont pesantes non seulement par leur caractère matériel, mais surtout par leur résurgence, comme nous venons tout juste de le voir, c'est-à-dire par leur itérabilité. Le trauma créé par cette dernière fait en sorte que les auteures se retournent ensuite – dans un mouvement volontaire – vers certains termes dans un rapport obsessif. Car l'un des paradoxes inhérents à l'expérience traumatique tient lieu en ce que le sujet qui en est affecté et qui souhaiterait l'oublier doit nécessairement la réinvestir et la mettre en discours pour la surmonter. C'est cet effort d'énonciation que mettent en œuvre les textes analysés : tel que je l'ai mentionné précédemment, les auteures reprennent à leur compte les injures qu'elles ont reçues. Il va sans dire que chez Violette Leduc, c'est le terme « bâtarde » qui comporte une résonance particulière dans le texte éponyme. Il s'agit en effet d'une interpellation injurieuse qui contribue fortement à la formation de la narratrice et, par le fait même, à la naissance du « sujet » honteux :

Une famille, qui voulait tenir le haut du pavé, qui ne me répondait pas quand je lui disais bonjour, m'appela bâtarde. « Qu'est-ce que ça veut dire? » ai-je demandé à ma mère en arrivant en trombe dans notre cuisine. Ma mère blêmit. « Ça ne veut rien dire. » Elle me quitta, furieuse. J'ouvris la lucarne, j'entendis qu'elle leur parlait en criant fort. Je regrettais ma curiosité. (*LB*, 50)

Cet épisode, qui a lieu durant l'enfance de la narratrice et qui est narré au tout début du texte, est révélateur de la place importante qu'occupe l'injure « bâtarde » dans la mémoire de la narratrice leducienne – comme de sa mère –, ainsi que de l'écrivaine elle-même. Il exemplifie l'idée que mentionne Judith Butler dans *Le pouvoir des mots*, selon laquelle l'interpellation peut forger à la fois positivement et négativement une subjectivité en la faisant advenir par et dans le langage. En effet, si « nous sommes des êtres interpellés, qui dépendent de l'adresse de l'Autre pour être⁴³ », il n'en demeure pas moins que la narratrice leducienne se voit constituée à la négative, comme je l'ai déjà expliqué, c'est-à-dire à partir de termes injurieux qu'elle n'a évidemment pas choisis et qui ravivent son sentiment de honte. Pour le dire autrement, mais

⁴³ Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, op. cit., p. 49.

toujours selon le vocabulaire qu'utilise Butler, « l'adresse constitue un être à l'intérieur du circuit possible de la reconnaissance et peut aussi par conséquent le constituer en dehors de ce circuit, dans l'abject.⁴⁴ » C'est effectivement dans l'abjection qu'est interpellée la narratrice bâtarde, mais c'est aussi dans cette logique que Violette Leduc choisit elle-même de se reconstituer. Dans un double mouvement, cette abjection fait donc involontairement retour à la mémoire, et elle est ensuite restituée volontairement dans le texte, reproduisant la structure répétitive du trauma dans l'écriture : « Les bâtards sont maudits : un ami me l'a dit. Les bâtards sont maudits. » (*LB*, 57) La structure en chiasme de cette phrase, la répétition du syntagme « les bâtards sont maudits », ainsi que la rime entre les termes « maudits » et « un ami me l'a dit » créent une résonance, un effet d'écho, comme si ces mots se retournaient dans l'esprit de la narratrice. Ce retour des paroles à la mémoire et leur retranscription dans le texte est également observable dans l'extrait suivant : « Je réentendais quand même la réflexion dans la maison d'édition : "J'ai vu Violette Leduc au concert... Oui, dans le même accoutrement." » (*LB*, 178) Le verbe « réentendre », par son préfixe « ré », connote en lui-même le retour involontaire des mots entendus. La citation par discours direct, quant à elle, indique une reprise intentionnelle, une inscription volontaire des paroles blessantes dans le texte. Par ailleurs, si j'ai mentionné, dans le précédent chapitre, que la honte oscille entre statut social et apparence corporelle, on voit bien, par ces derniers exemples, que le langage suit cette même logique : comme dans les textes d'Ernaux, les mots ci-haut rappellent non seulement l'illégitimité sociale, mais aussi celle du corps, de l'« accoutrement ».

Le célèbre « épisode du tailleur anguille » dans *La Bâtarde*, comme plusieurs critiques le nomment⁴⁵, est absolument révélateur de cette reproduction d'une réaction traumatique dans l'espace du texte. Alors que la narratrice, vêtue de son fameux tailleur Schiaparelli couleur anguille, se promène sur le pont de la Concorde avec Hermine, sa compagne, elle se fait interpellé par un groupe de passants au sein duquel une femme lui crie sa laideur d'une façon extrêmement violente : « moi, si j'avais cette tête-là, je me suiciderais. » (*LB*, 234) Ce passage,

⁴⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁵ Notamment Mireille Brioude, dans son ouvrage *Violette Leduc: La mise en scène du « Je »*, Amsterdam: Rodopi, 2000, p. 28.

qui dure plusieurs pages, est intéressant d'une part parce qu'il met en œuvre littéralement la dimension blessante du langage. Tout de suite après avoir entendu l'injure, la narratrice mentionne : « Je venais de recevoir le coup en pleine poitrine. » (*LB*, 230) L'onomatopée « Oh, oh... » qui suit évoque le mal, la blessure corporelle provoquant habituellement ce genre de gémissement. Car les mots, par leur « écho », continuent de faire effet. Avant d'envahir la mémoire, comme c'était le cas dans les passages cités précédemment, c'est sur le corps que le son du cri fait d'abord violence : « Un seul coup ce n'est pas sourd. Il a des échos. Je recevais d'autres coups sur tout mon corps. Mes blessures blessaient le trottoir », mentionne la femme (*LB*, 230). La simple répétition du terme « blesse », qui produit un écho au sein même de cette dernière phrase, traduit d'ailleurs l'effet domino ou contagieux du trauma, qui n'en finit plus de violenter, d'entacher ce qu'il touche. La violence des mots est donc telle qu'elle excède le corps même de la narratrice pour envahir son environnement. Inversement, le monde environnant agresse, traumatise aussi la femme, qui s'y sent soudainement clouée et en danger, devenant la proie non seulement des passants mais aussi du vent « qui montait », ainsi que de chaque voiture qui aveuglait, qui « ouvrait et fermait son poing dans chaque phare. » (*LB*, 232)

L'insulte entraîne ainsi un véritable trauma corporel, en ce sens qu'elle « s'inscrit dans le corps, les mots pénétrant les membres, façonnant les gestes et ployant l'échine.⁴⁶ » Si l'hypermnésie du corps ernausien aurait aussi pu être définie en termes de traumatisme, il va sans dire que le corps est, dans cet extrait de *La Bâtarde*, vraiment abject, c'est-à-dire retourné à l'envers : la narratrice « dégueule les tripes qu'elle a] dans la tête » (*LB*, 230) et ses épaules sont « maintenant criblées de blessures » (*LB*, 231). Son beau costume griffé, quant à lui, « [la] quitte, il se désagrège. Ce sera bientôt un tas de flammèches. » (*LB*, 231) Plus encore, c'est une véritable déshumanisation qu'opère le langage : le corps de la narratrice subit une animalisation et une déformation. Elle mentionne : « [...] mes joues s'allongèrent. [...] Mes joues déportaient ma tête sur la droite, sur la gauche. Mon nez. Terrifiante crise de croissance, ma trompe balayait le pont. » (*LB*, 231) La puissance d'agir de l'injure lancée par la passante – le souhait de mort, voire le mauvais sort – inscrit ainsi la narratrice dans le champ de l'horreur, de l'abject, c'est-à-dire « aux limites de [s]a condition de vivant.⁴⁷ » La narratrice se voit, après avoir reçu ces

⁴⁶ *Ibid.*, p. 209.

⁴⁷ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris: Éditions du Seuil, 1980, p. 11.

paroles blessantes, dangereusement métamorphosée en une sorte de créature hybride et ambiguë, franchissant la « frontière » distinguant l'humain du non-humain, l'abject du non-abject, cette « frontière fragile ("borderline") où les identités (sujet/objet, etc.) ne sont pas ou ne sont qu'à peine – doubles, floues, hétérogènes, animales, métamorphosées, altérées, abjectes.⁴⁸ »

La transcription du trauma de l'injure se fait donc lire dans ces paroles qui violentent le corps de la narratrice. Mais elle se manifeste surtout dans la réaction de cette dernière, qui se voit bouche bée et médusée, dans l'incapacité de se détacher du pont sur lequel elle se trouve : « Détache-moi du pont » (*LB*, 232), implore-t-elle à sa compagne. Hermine, qui n'a pas entendu ce que la femme a crié, remarque le malaise de son amoureuse, la pâleur de son visage, son incapacité à décrire ses sentiments et son inconfort. De manière analogue à la jeune narratrice de *L'Asphyxie*, qui se voit privée de son usage de la langue face à sa « mère-muselière⁴⁹ », la narratrice de *La Bâtarde*, dans ce passage emblématique de l'œuvre, est également immobilisée dans un mutisme qui effraie son amante. La femme ne parvient pas à répéter à Hermine ce que la passante lui a dit. Le lecteur, même, n'en aura aucune idée, la narratrice ne mentionnant que ceci au début de l'extrait : « Ce qu'elle dit, elle le cria en me désignant dans la brise du soir. » (*LB*, 230) Ce n'est qu'après avoir tourné quelques pages qu'il prendra connaissance de ce qui affecte autant la narratrice. L'indicible traumatique est ainsi reproduit dans le texte par cette formule implicite. Plus encore Leduc rejoue-t-elle le trauma en réinscrivant, une vingtaine de pages plus loin, cette mémoire injuriée, souillée : « Moi si j'avais ce gros nez je me suiciderais. Non, *saleté* du pont de la Concorde. Pythagore a le front mangé par des parallèles serrées. [...] J'écris cela pour me consoler, vingt-cinq ans après, de la fuite d'Hermine. » (*LB*, 256. Je souligne.) La réaction différée caractéristique du trauma, ainsi que la remémoration volontaire de ce dernier sont inscrites, dans ce passage, par la référence explicite au présent de l'écriture : écrire, c'est à la fois recroiser fortuitement la scène traumatique et la rejouer volontairement pour s'en « consoler ». À ce propos est-il nécessaire d'ajouter que ce passage du tailleur anguille avait déjà été imprimé dans *Les Temps modernes*, trois ans avant la publication de *La Bâtarde*.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 245.

⁴⁹ Sandrina Joseph, *op. cit.*, p. 72.

Cela témoigne de ce double mouvement que je viens d'énoncer. D'un côté, la prégnance de cette scène traumatique dans la mémoire de l'auteure est exprimée par ce processus de réécriture.⁵⁰ De l'autre, ce dernier relève surtout d'une tentative – pour ne pas dire d'une nécessité – de sublimation et de « resignification » de l'injure traumatique dans l'espace textuel.⁵¹

3.3 La « resignification » de l'injure dans et par l'écriture

Nous pouvons sans doute affirmer que ces paroles offensantes actualisent les regards – tout aussi blessants et objectifiants – que les narratrices reçoivent et que j'ai analysés dans le chapitre précédent. Si j'ai en effet mentionné l'idée d'un regard social, c'est surtout pour illustrer toute la portée de ce dernier, qu'il soit posé sur les narratrices par une seule personne ou plusieurs à la fois. Le syntagme de « regard social » signifie bien, selon moi, à quel point les narratrices sont concernées par les lois et les normes ayant trait à l'apparence corporelle, aux habitudes sexuelles ou encore aux classes sociales. Les paroles, surtout les injures, sont également porteuses de cette dimension sociale : elles réinvestissent un discours haineux en entier. À ce propos, Judith Butler mentionne comment celui ou celle qui énonce un propos raciste, par exemple, ne fait en réalité que citer les personnes qui l'auraient auparavant prononcé, s'inscrivant dans un groupe linguistique et historique d'injurieurs⁵². Injurier, c'est donc se situer dans une logique citationnelle, faisant référence à tous ceux qui auraient proféré de telles paroles avant nous. À l'inverse, se faire injurier, c'est aussi ressentir tout le poids du regard social, tout le poids d'un discours haineux. Comme le mentionnent Eve Kosofsky Sedgwick et Andrew

⁵⁰ Carlo Jansitti a d'ailleurs proposé une analyse intéressante de cette réécriture qui fait preuve, selon lui, d'une « théâtralisation du vécu ». Voir Carlo Jansitti, « Métamorphoses du biographème », dans Michèle Hecquet et Paul Renard, éd., *Violette Leduc: [colloque ; 15 et 16 mars 1996]*, Villeneuve-d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle, Lille 3, 1998, p. 80.

⁵¹ Nombreuses sont en effet les études sur le trauma qui mentionnent cet autre paradoxe selon lequel pour se sortir de cet état par excellence de l'indicible, le sujet doit s'extérioriser par la parole ou l'écrit. Voir, par exemple, les études de Susan Brison, « The Uses of Narrative in the Aftermath of Violence », dans Claudia Card, éd., *On Feminist Ethics and Politics*, Lawrence, University Press of Kansas, 1999, p. 200-225, et de Cathy Caruth, *Unclaimed Experience : Trauma, Memory, and History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996, 154 p. Violette Leduc, comme Annie Ernaux, exemplifient selon moi cette tentative de mise en discours et de dépassement du trauma dans l'espace du texte.

⁵² Butler le mentionne en ces termes : « The speaker who utters the racial slur is thus citing that slur, making linguistic community with a history of speakers. » Judith Butler, « Burning Acts. Injurious Speech », dans Andrew Parker et Eve Kosofsky Sedgwick, éd., *Performativity and Performance*, The English Institute, Essays from the English Institute, New York: Routledge, 1995, p. 206.

Parker dans l'introduction de leur ouvrage intitulé *Performativity and Performance*, l'interpellation, même si elle n'est énoncée que par un individu, peut rassembler en elle-même les regards de toute une communauté⁵³. Les regards et les jugements d'autrui sont donc susceptibles d'être ressentis par celui ou celle qui se fait interpellé, surtout si cette interpellation se fait violente.

Il est toutefois possible, par la force de ce que Butler nomme la « performativité discursive⁵⁴ », de s'approprié les paroles injurieuses afin de les déterritorialiser et de les « resignifier ». Si nous sommes des êtres de langage, il faut cependant admettre qu'aucun sujet n'en possède un « contrôle souverain⁵⁵ ». Ainsi, la signification d'un terme donné n'est ni immuable ni encadrée dans un contexte spécifique : « Au contraire, il faut affirmer que si un texte [c'est-à-dire une parole ou une injure] a agi une fois, il peut agir à nouveau, et éventuellement dans un sens contraire. C'est ce qui ouvre la possibilité de la *resignification*⁵⁶ ». La puissance d'agir inhérente au langage définit donc cette capacité qu'a ce dernier de blesser et de souiller comme nous l'avons vu plus haut – c'est-à-dire d'agir *contre* un individu –, mais elle désigne aussi cette possibilité qu'a un sujet, en le citant et le « resignifiant », de se le réapproprié – de s'en laver – et de retourner les paroles injurieuses à leur auteur. Si l'injure, entre autres, permet une telle réappropriation, c'est qu'elle appartient selon Butler à la catégorie qu'Austin a nommée les actes de discours perlocutoires, qui ne font pas immédiatement ce qu'ils énoncent, mais qui, à travers deux bornes temporelles distinctes, émettent des effets suite à leur énonciation :

[E]n rendant plus lâche le lien unissant l'acte et l'injure, on ouvre la possibilité d'un contrediscours, d'une sorte de réponse, qui serait forclosée par le resserrement de ce lien. Ainsi, le fossé qui sépare l'acte de discours de ses effets futurs a des

⁵³ C'est par l'entremise de l'exemple du « I dare you » que Sedgwick et Parker énoncent ceci : [...] while "I dare you" ostensibly involves only a singular first and a singular second person, it effectually depends as well on the tacit requisition of a third person plural, a "they" of witness – whether or not literally present. In daring you to perform some foolhardy act (or else expose yourself as, shall we say, a wuss), "I" (hypothetically singular) necessarily invoke a consensus of the eyes of others. It is these eyes through which you risk being seen as a wuss; by the same token, it is *as* people who share with me a contempt for wussiness that these others are interpellated, with or without their consent, by the act I have performed in daring you. » *Ibid.*, p. 8.

⁵⁴ Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 100.

⁵⁶ *Ibid.* Mes crochets. L'auteure souligne.

implications prometteuses : c'est le point de départ d'une théorie de la puissance d'agir linguistique.⁵⁷

L'injure, et même le trauma de l'injure, ne « détruit pas la puissance d'agir requise pour formuler une réponse critique.⁵⁸ » Elle devient au contraire le lieu d'une « ressource », voire d'une « promesse » :

Il se peut que le trauma constitue une étrange sorte de ressource et que la répétition soit son instrument controversé mais prometteur. Après tout, le fait d'être nommé par un autre est un événement traumatique : c'est un acte qui précède toujours ma volonté, un acte qui m'introduit dans un monde linguistique dans lequel je peux alors éventuellement commencer à déployer ma puissance d'agir.⁵⁹

Butler énonce bien ci-haut la puissance double du langage, ou encore son paradoxe : l'interpellation et la nomination sont à la fois source d'assujettissement, comme elles représentent le lieu d'une possible liberté, c'est-à-dire celui d'un déploiement linguistique et, par le fait même, existentiel. Dans sa thèse de doctorat, Sandrina Joseph a très bien étudié la mise en œuvre de cette puissance d'agir dans les textes de Leduc et Ernaux, qui se manifeste sous ce qu'elle appelle « l'injure performative ». Je m'attarderai, pour ma part, à la manière dont se déploie stylistiquement la surconscience linguistique ernausienne, ainsi que le trauma de l'injure leducien. Mon constat, qui se situe dans la lignée du travail de Joseph, sera plutôt celui d'une réappropriation et d'une réitération stylistiques de la mémoire blessée et honteuse. Ce que nous pourrions nommer une réminiscence textuelle et intertextuelle se veut toutefois volontaire, programmée. Car la réitération stylistique de la souillure mémorielle ne doit pas être pensée en termes de revenance, c'est-à-dire de retour involontaire et de réception passive du souvenir honteux : il s'agit plutôt d'une « resignification » artistique et consciente de la composante mnésique. Ainsi, si Leduc et Ernaux font preuve d'une puissance d'agir discursive par la façon dont elles parviennent à « resignifier » les paroles d'autrui, c'est surtout d'une puissance d'agir créatrice qu'elles témoignent par la mise au jour d'esthétiques originales. La reprise du pouvoir se produit, autrement dit, dans et par le texte littéraire.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 61.

La répétition stylistique de la souillure mémorielle

Leduc et Ernaux « resignifient » leur indignité et leur honte dans la structure et l'esthétique mêmes de leurs œuvres. Chez Ernaux, la saturation mémorielle se déverse directement dans *La Honte*, comme je l'ai déjà mentionné et comme l'écrit Christine Fau dans son article : la narratrice a « une conscience aiguë des mots qu'elle entend autour d'elle et qu'elle utilise à son tour ⁶⁰ ». Les paroles rapportées, appartenant ici au monde ouvrier et là au monde bourgeois, affluent, créant ce que l'on pourrait appeler une esthétique « transfuge »; une esthétique, abjecte, de la mixité. L'intégration d'un langage double ou hybride est donc symptomatique du statut social mouvant de la narratrice. Entre deux classes sociales, elle se trouve pareillement entre deux langues, comme elle l'énonce dans cet extrait : « En 52, j'écris en "bon français" mais je dis sans doute "d'où que tu reviens" et "je me débarbouille" pour "je me lave" comme mes parents, puisque nous vivons dans le même usage du monde. » (*LH*, p. 55) La langue orale et écrite se mêlent et se répercutent alors dans le texte, tissant une sorte de courtepoincte langagière. Ernaux « s'abaisse » ou « monte » d'un langage à un autre, reproduisant dans son œuvre la déambulation dans les quartiers qu'elle décrit au début de *La Honte*, lesquels divergent tant géographiquement que linguistiquement :

Descendre du centre-ville au quartier du Clos-des-Parts, puis de la Corderie, c'est encore glisser d'un espace où l'on parle bien français à celui où l'on parle mal, c'est-à-dire dans un français mélangé à du patois dans des proportions variables selon l'âge, le métier, le désir de s'élever. (*LH*, 54)

En plus de démontrer, encore une fois, la correspondance très intime entre le milieu social et la question linguistique, Ernaux propose dans ce passage l'idée d'un « haut » parler et d'un « bas » parler. Il y aurait un risque de « glissement », ou encore un espoir d'« élévation » intrinsèque au langage utilisé, et c'est ce double mouvement que l'auteure effectue à même *La Honte*.

Si *Mémoire de fille* comporte également son lot de paroles – et d'injures – rapportées, c'est surtout la structure narrative de l'œuvre qui travaille à les reproduire. Ernaux semble effectivement construire sa narration sur le modèle de l'injure. Plus exactement s'empare-t-elle de la position de supériorité de ceux dont elle a été la cible pour *parler de* celle qu'elle appelle « la fille de S. », recul qui évoque le sentiment de honte dont elle semble toujours témoigner à

⁶⁰ Christine Fau, « Le problème du langage chez Annie Ernaux », *The French Review*, vol. 68, n° 3, 1995, p. 506.

son égard. Suite à cette distanciation qu'elle opère par rapport à elle-même en faisant usage de la troisième personne du singulier, l'auteure établit les bases de sa narration et de son récit sur le prototype du « je parle de toi », voire de la médisance. Loin de s'injurier elle-même – c'est plutôt chez Leduc que ce mouvement « auto-injurieux⁶¹ » est effectif –, la narratrice de *Mémoire de fille* se raconte cependant à la manière dont on pointe cruellement autrui du doigt, ou encore dont on parle de quelqu'un qui nous inspire de l'abjection « dans son dos », sans qu'il ne le sache. Il s'agit là d'une véritable stratégie d'écriture à laquelle Ernaux réfléchit à même son texte, comme elle le fait dans la plupart de ses œuvres :

Dans ces conditions, dois-je faire fondre la fille de 58 et la femme de 2014 en un « je »? Ou, ce qui me paraît, non pas le plus juste – évaluation subjective – mais *le plus aventureux*, dissocier la première de la seconde par l'emploi de « elle » et de « je », pour *aller le plus loin possible* dans l'exposition des faits et des actes. Et *le plus cruellement possible*, à la manière de ceux qu'on entend derrière une porte parler de soi en disant « elle » ou « il » et à ce moment-là on a l'impression de mourir. (MF, 22. Je souligne.)

L'idée de cruauté est explicitement présente dans ce passage : l'auteure exprime son désir d'« aller le plus loin possible » dans l'exploration de son passé et de sa propre personne. Il s'agit de ne pas s'épargner et de se mettre, volontairement et aventureusement, en danger : dans cette situation où l'on sent approcher la mort. La médisance et l'injure constituent donc, d'un côté, ce qui a humilié l'auteure et, de l'autre, ce qui donne vie à son texte, ce qui en imprègne la narration. Autrement dit, en plus de citer les injures reçues et de les recontextualiser dans la littérature, Ernaux crée une narration calquée, pourrait-on dire, sur le modèle de l'injure.

Il va sans dire que cette stratégie citationnelle est également omniprésente dans les textes de Violette Leduc. *L'Asphyxie* et *La Bâtarde* sont véritablement investis des injures reçues par le moyen de la citation, comme Sandrina Joseph l'a démontré dans sa thèse : « De fait, dans un texte comme dans l'autre, Leduc s'approprie les injures maternelles qui lui ont été adressées dans son enfance pour les citer, pour les retourner contre elle-même, pour se définir. Une fois autobiographe, elle s'écrit à l'aide de celles-ci.⁶² » C'est surtout le cas dans la première œuvre : tel que je l'ai mentionné plus haut, les paroles de la mère font retour et n'en finissent plus

⁶¹ Sandrina Joseph, *op. cit.*, p. 12.

⁶² *Ibid.*, p. 70.

d’envahir l’espace textuel. Or, ces injures « échappe[nt] à la volonté de la mère » et « devien[nent] un legs précieux performant, dans un mouvement imprévisible, un sujet qui dit *je* et se raconte par la citation pour faire autrement.⁶³ » Les paroles injurieuses et méprisantes de la mère – ainsi que des passants – hantent non seulement la mémoire des narratrices leduciennes, mais elles imprègnent aussi profondément les œuvres et ce, dans une logique performative. Loin de se désigner par la troisième personne du singulier, Violette Leduc parvient à dire « je » au moyen de la reprise injurieuse. C’est sans pudeur qu’elle se qualifie de « monstre de laideur » (*LB*, 291) et qu’elle se traite elle-même de « bâtarde », au point d’en faire le titre du premier tome de sa trilogie autobiographique. La bâtardise devient alors non seulement le lieu par lequel Leduc se crée une posture d’écrivain mais, plus encore, celui par lequel elle élabore une « contre-mobilisation⁶⁴ » :

Reprendre le nom que l’on vous donne, ce n’est pas se soumettre à une autorité préexistante, car le nom est ainsi déjà arraché au contexte qu’il avait auparavant, et prend place dans un travail de définition de soi. Le nom injurieux devient un instrument de résistance au sein d’un redéploiement qui détruit le territoire dans lequel il opérait auparavant.⁶⁵

C’est en recontextualisant les injures dans l’espace du texte que Leduc parvient à s’auto-définir, à s’auto-qualifier d’être « brisé » : « Je suis née brisée. Je suis le malheur d’une autre. Une bâtarde, quoi! » (*LB*, 352)

C’est donc à partir de ce bris originel, dont sa laideur est symptomatique, que Violette Leduc s’écrira et s’inventera : elle se forgera ainsi une sorte de masque, une *persona* ou un *ethos* à partir des injures – et des souillures – qu’elle a reçues. C’est une esthétique du bris, de la césure qui en naîtra, rappelant l’abandon par le père, ainsi que la dureté de la mère. « Ma mère ne m’a jamais donné la main... » (*A*, 7) : ainsi débute *L’Asphyxie*, avec cette phrase lapidaire, caractérisée par la négative. En effet, les phrases haletantes, qui évoquent la perte d’un souffle, sont omniprésentes et très propres à l’écriture leducienne, notamment dans cette première œuvre, qui porte bien son nom : « La chair du récit reste marquée par la parataxe, la phrase a le

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, op. cit., p. 214.

⁶⁵ *Ibid.*

souffle court, la logique est bâtarde qui enchaîne les paragraphes.⁶⁶ » La structure fragmentaire de ce texte est alors tout à fait exemplaire de cette cassure à l'origine du sujet leducien : elle se fait symbole de cette « enfance tordue comme un vieux pommier. » (*LB*, 58) *La Bâtarde*, pour sa part, présente un rythme stylistique lui-même empreint de bâtardise : des phrases très longues, s'apparentant au flux de conscience, sont mélangées à des phrases extrêmement brèves, coupées au couteau⁶⁷. Cette prose « bâtarde », marquée d'irrégularités prosaïques, de soubresauts, est en quelque sorte représentative de pleurs et de cris qui coupent la respiration, de ce « fleuve de larmes » (*LB*, 63) par lequel la narratrice se définit dès l'incipit de l'œuvre : « J'ai pleuré, j'ai crié. Les larmes et les cris m'ont pris beaucoup de temps. La torture du temps perdu dès que j'y réfléchis. » (*LB*, 23) La posture de la narratrice – et de l'écrivaine – est donc claire : il s'agit d'une femme qui, ayant eu la vie difficile, semble donner autant de fil à retordre à son récit : « C'est bien l'économie du repentir : une écriture qui pleure à la place de l'auteur.⁶⁸ » Violette Leduc met ainsi en œuvre ses origines illégitimes par le moyen d'une narration fragmentée et noueuse. C'est, autrement dit, par le biais d'une prose au souffle coupé qu'elle se réapproprie les injures reçues.

Une puissance d'agir créatrice

Annie Ernaux et Violette Leduc parviennent ainsi à tirer profit des paroles qui ont saturé leur mémoire de honte en mettant en œuvre des esthétiques qui les réitèrent à des degrés divers. En citant et en déterritorialisant ces langages au sein de leurs œuvres, les deux auteures font preuve d'une puissance d'agir non seulement discursive, mais surtout, créatrice. La « resignification » et l'agentivité, autrement dit, se mettent véritablement en œuvre dans et par l'acte créateur. Susan Hekman, notamment, a défini l'agent comme un sujet véritablement

⁶⁶ Frantz, *Le complexe d'Eve: la pudeur de la littérature: lectures de Violette Leduc et Marguerite Duras*, Paris: Champion, 2013, p. 184-185.

⁶⁷ Mis à part cette fluctuation stylistique, la « bâtardise » textuelle peut aussi être perçue dans le mélange des temporalités dont fait preuve Violette Leduc dans *La Bâtarde*. Anaïs Frantz analyse cette idée dans son ouvrage cité ci-haut. Susan Marson a également étudié de près la question temporelle chez Leduc, mentionnant l'idée d'une temporalité double – si elle n'est encore plus multiple – dans *La Bâtarde* : le récit « raconte l'histoire du passé, mais aussi celle d'un présent en mouvement », en plus d'être ponctué d'adresses multiples au lecteur qui renvoient sans cesse au présent de l'écriture. Voir Susan Marson, *Le temps de l'autobiographie: Violette Leduc, ou, La mort avant la lettre*, Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 1998, p. 40.

⁶⁸ Anaïs Frantz, *op. cit.*, p. 185.

créateur : « Les agents sont des sujets qui créent, qui construisent de manière expressive des combinaisons uniques d'éléments⁶⁹ ». Les sujets faisant preuve de puissance d'agir seraient donc amenés à « créer des modes de résistance⁷⁰ » envers les discours qui les oppressent et/ou les façonnent. La question de la création, de la construction, est donc au cœur de cette posture d'agent : elle en est la scène ou le seuil autour duquel elle se déploie. Comme je l'ai énoncé dans le premier chapitre de ce mémoire, ainsi prendrai-je au mot cet enjeu de la créativité et percevrai l'écriture d'une œuvre littéraire comme une façon d'agir⁷¹ et comme le lieu constitutif d'une subjectivité. En effet, prendre la plume semble, pour Leduc et Ernaux, synonyme d'une prise de pouvoir, d'un renversement de la structure hiérarchique. Écrire, ce serait, comme l'indique le titre de l'ouvrage de Sandrina Joseph, passer du statut d'objet à celui de sujet : ce serait n'être pas seulement regardé, mais aussi regardant. Si l'acte d'écriture est très souvent, chez Leduc, source d'angoisse et de honte, il n'en est pas moins une forme de salut, ce par quoi une légitimité serait retrouvée : « Écrire, c'était lutter, c'était gagner ma vie comme les croyants gagnent leur paradis » (*LB*, 375), peut-on lire dans *La Bâtarde*.

Chez Ernaux, ce pouvoir inhérent à l'acte d'écrire est encore plus explicite et univoque. C'est surtout le cas dans *Mémoire de fille*, lorsque la narratrice mentionne, en faisant référence au moniteur-chef : « Disproportion inouïe entre l'influence sur ma vie de deux nuits avec cet homme et le néant de ma présence dans la sienne. » (*MF*, 94) Or, elle ajoute tout juste après : « Je ne l'envie pas, c'est moi qui écris. » (*MF*, 94) Si les mots, dans les œuvres d'Ernaux, ont l'effet d'une machine à voyager dans le temps, s'ils ont le pouvoir de ramener la narratrice dans ses expériences passées, l'écriture a celui de la « projeter dans un avenir, dans un devenir⁷² » :

⁶⁹ Susan Hekman, « Subjects and Agents : The Question for Feminism », dans Judith K. Gardiner, éd., *Provoking Agents. Gender and Agency in Theory and Practice*. Urbana : University of Illinois Press, 2005, p. 203. Ma traduction. En langue originale, elle écrit : « Agents are subjects that create, that construct unique combinations of elements in expressive ways. »

⁷⁰ Si Susan Hekman écrit que les « subjects who are subjected to multiple discursive influences create modes of resistance to those discourses out of the elements of the very discourses that shape them », Judith Butler, ainsi que Leduc et Ernaux, démontrent grâce au concept de resignification que la construction ou la création est possible à l'intérieur même des termes et des discours reçus. Susan Hekman, « Reconstituting the Subject: Feminism, Modernism, and Postmodernism », *Hypatia*, vol. 6, n° 2, 1991, p. 51.

⁷¹ Je fais référence à l'article de Barbara Havercroft, « Quand écrire, c'est agir: stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, vol. 47, 1999, p. 93-113.

⁷² Barbara Havercroft, « Dire l'indicible : trauma et honte chez Annie Ernaux », *op. cit.*, p. 124.

« C'est devant soi, l'écriture, toujours devant soi⁷³ », mentionne l'auteure en entretien. Autrement dit, l'acte d'écrire produit une forme de dépassement du passé humiliant. Il se présente comme un « faire », un « faire avec » la honte qui a sali la mémoire : « Ce récit serait donc celui d'une traversée jusqu'au port de l'écriture. Et, en définitive, la démonstration édifiante que, ce qui compte, ce n'est pas ce qui arrive, c'est ce qu'on fait de ce qui arrive » (*MF*, 144), écrit Ernaux vers la fin de son livre.

La mémoire de la honte semble donc constituer le corps, le lieu à partir duquel Violette Leduc ainsi qu'Annie Ernaux écrivent. C'est d'ailleurs d'une manière explicite que cette dernière le mentionne lors d'une conférence : « Le lieu d'où j'écris, qui m'apparaît de plus en plus, c'est la mémoire de la honte. Et la sensation de honte, telle que ma mémoire en écrivant peut me la redonner, est pour moi un critère de vérité de ce que j'écris...⁷⁴ » Cet affect est si ancré dans le corps que sa « sensation » devient alors vecteur de vérité, non seulement de l'écriture mais de la mémoire elle-même. Ce « trop plein » mémoriel qui se déverse dans le texte se révèle, comme l'acte d'écriture, doté d'une sorte de pouvoir. Toujours dans *Mémoire de fille*, la narratrice témoigne d'une hypermnésie à l'égard de la fille de S., dont elle est certaine d'être la seule à se rappeler et qu'elle voudrait, en vain, parvenir à oublier. Au début de son texte, toutefois, Ernaux définit cette mémoire saturée comme « un pouvoir souverain. Une supériorité définitive sur eux, les autres de l'été 58, qui [lui] a été léguée par la honte de [s]es désirs, de [s]es rêves insensés dans les rues de Rouen, du sang tari à dix-huit ans comme celui d'une vieille. » (*MF*, 18) Cette mémoire, ce « don spécial de la honte » (*MF*, 19), semble donc source d'un revirement, d'une reprise du pouvoir dans et par l'écriture. Cette mémoire traumatique et honteuse, en d'autres termes, forge véritablement l'écrivaine, qui parvient à la sublimer.

Cette mémoire honteuse constitue donc un réel moteur d'écriture ainsi qu'un matériau de création chez Violette Leduc autant que chez Annie Ernaux. Il s'agit du centre autour duquel gravitent leurs textes, que l'on pourrait à juste titre qualifier de « hontobiographies⁷⁵ », en ce

⁷³ Annie Ernaux, *Le vrai lieu : entretiens avec Michelle Porte*, op. cit., p. 32.

⁷⁴ Annie Ernaux, « La honte, manière d'exister, enjeu d'écriture », dans Bruno Chaouat, éd., *Lire, écrire la honte: actes du colloque de Cerisy-la-Salle, juin 2003*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2007, p. 314.

⁷⁵ Bruno Chaouat, éd., op. cit., p. 305.

sens que le sentiment de honte les hante et en représente le « point asymptotique.⁷⁶ » Si Lise Gauvin a défini la surconscience linguistique comme étant à la fois une forme d'obsession et une source de création langagières⁷⁷, il va sans dire que les œuvres étudiées en sont tout à fait exemplaires. Leduc et Ernaux ne réinventant pas tout à fait la langue comme l'a fait Michel Tremblay ou Aimé Césaire, leur surconscience linguistique se voit non moins féconde et leur permet l'élaboration d'une poétique originale qui leur est très propre. La conscience linguistique aiguë, la mémoire saturée d'injures et de honte représentent alors une véritable « détermination d'écriture⁷⁸ » : elles deviennent le « lieu par excellence de l'invention⁷⁹. » Le langage joue donc un rôle déterminant dans l'émergence du sentiment de honte des narratrices ernausiennes et leduciennes. Inversement, cet affect et son ancrage dans la mémoire semblent en moduler la transcription sur papier. C'est à cette empreinte laissée par la honte dans l'écriture que je m'attarderai plus en détail dans le dernier chapitre de ce mémoire.

⁷⁶ Bruno Chaouat, « Hontologies », dans Bruno Chaouat, éd., *op. cit.*, p. 20.

⁷⁷ Je rappelle ici la définition que j'ai citée au début de ce chapitre : « Surconscience, c'est-à-dire conscience aiguë de la langue comme objet de réflexion, d'interrogation, d'enquête *mais aussi de transformation et de création.* » Lise Gauvin, *op. cit.*, p. 209. Je souligne.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 213.

Chapitre 4

L'écriture de la honte sous le signe de la performance

« Un boulet! Vous ne le savez donc pas que je traîne un boulet! » (A, 45), lance Berthe Leduc dans *L'Asphyxie* en parlant de sa fille, qui doit à son tour transporter ces mots sur ses épaules. J'ai démontré précédemment que si le langage peut, comme les regards, objectifier les narratrices leduciennes et ernausiennes jusqu'à en blesser leur corps et leur mémoire, il peut également être cité et « resignifié » dans les textes. Je m'attarderai dorénavant à expliquer que le sentiment de honte peut pareillement être « resignifié » – au sens de surmonté ou de maîtrisé – au moyen d'une stratégie performative. J'ai bien mentionné, dans le premier chapitre de ce mémoire, que si l'écriture de la honte ne peut se situer que dans une logique de dépassement, elle ne peut, à l'inverse, se faire uniquement isolement ou enfermement. C'est donc dire que dans un mouvement paradoxal, la honte, qui entraîne un repli sur soi, appelle aussi un déploiement, une mise à nu. Elle implique, en un mot, une performance de la part de son « sujet »; performance que j'ai définie en introduction comme abjecte, puisqu'elle s'inscrit dans une entreprise scripturale double, mixte, qui joue entre divulgation et cache¹.

Ainsi, si certains termes peuvent infliger des coups, laissant leur empreinte dans la mémoire et ravivant la honte de plus belle, cette dernière imprègne aussi, à l'inverse, l'usage que font Leduc et Ernaux du langage. Le sentiment d'humiliation, modulant les récits de soi étudiés dans ce travail, entraîne un jeu presque théâtral au sein même de l'écriture : il informe la façon qu'ont les écrivaines d'inscrire leur honte et de se définir elles-mêmes. Il affecte, en d'autres mots, le corps textuel au même titre que le corps des narratrices. Les textes se muent en une véritable seconde peau, en un corps honteux qui laisse sa trace sur un mode ici pudique,

¹ Dans son article portant sur des textes d'Annie Ernaux et de Christine Angot, Nathalie Edwards interprète « the writing process as the mechanism for both divulging and concealing shame. » Voir « “Écrire pour ne plus avoir honte” : Christine Angot's and Annie Ernaux's Shameless Bodies », dans Erica L. Johnson et Patricia Moran, eds., *The Female Face of Shame*, Bloomington: Indiana University Press, 2013, p. 63.

et là impudique. Ainsi les subjectivités honteuses – et les auteures – se dévoilent et se forgent dans le corps textuel : entre voilement et dévoilement, les voici performant leur propre mise en scène.

4.1 Violette Leduc : entre pudeur et impudeur

L'Asphyxie ou la pudeur à l'œuvre

Dans le deuxième chapitre de ce mémoire, j'ai mis l'accent sur l'idée d'une auto-construction à la négative de la narratrice leducienne. C'est en effet la carence, la brèche qui définissent celle qui n'a pas de statut social et qui n'est pas belle; celle qui ne se fit jamais offrir la main par sa mère. Dans *L'Asphyxie*, ce manque apparaît dans les innombrables passages qui expriment, sur un mode souvent parataxique, la passivité et le repli de la jeune fille sur elle-même : « On m'écrasa la main. Je retins mon cri. » (A, 20), « Je ne posais plus de questions. » (A, 41), « J'avais faim. Je n'osais pas le dire. » (A, 42), « Je ne bougeai pas. » (A, 49), « Je m'interdisais de respirer. » (A, 174), etc. Les occurrences de champs lexicaux connotant la pudeur et la privation sont omniprésentes dans ce texte de Violette Leduc, qui en font une œuvre de la retenue par excellence. Contrairement aux livres d'Ernaux, qui témoignent, comme je l'expliquerai plus loin, d'une volonté explicite de (d)énonciation du sentiment de honte vécu par l'auteure, ce premier texte de Leduc n'évoque pratiquement jamais cet affect : si « la honte impose le silence² », le terme reste effectivement voilé sur presque toute la ligne. Au même titre que la fillette captivée par le « dressage fantastique » (A, 8) de la voilette de sa mère, *L'Asphyxie* emporte bel et bien ses lecteurs dans le voilement et le flou, selon une logique impressionniste³.

Constamment réprimandée par sa mère, la jeune fille se voit prise dans ce corset énonciatif que j'ai précédemment mentionné, et prend en charge la narration du texte à l'image de cet étouffement. Marqué de non-dits, de formules implicites et elliptiques, le fil de la narration, scindé en petits tableaux, est teinté d'une esthétique honteuse et pudique. La fillette de *L'Asphyxie* raconte son histoire sans tout révéler : à l'image de son prénom, même s'il est tu, elle laisse une voilette – celle du bon goût, de la bienséance, de la figure maternelle –, ici légère

² Serge Tisseron, *Du bon usage de la honte*, Paris: Ramsay-Archimbaud, 1998, p. 59.

³ Isabelle de Courtivron, *Violette Leduc*, Boston, Mass: Twayne, 1985, p. 18.

et là bien opaque, recouvrir les fragments du récit du début à la fin. La grande majorité des événements et des actions sont suggérés plutôt que clairement décrits : le récit reste « allusif⁴ ». C'est particulièrement le cas lorsque la fillette est victime d'abus de nature sexuelle de la part de certains hommes. Car le texte de Leduc est ainsi conçu : les scènes décrivant le milieu familial de la narratrice sont entrecoupées par des épisodes – troublants et troubles – où la fillette entre en contact avec les gens de son village. Sont surtout décrits des personnages masculins au comportement malsain et grotesque, présentés comme de véritables déviants sexuels⁵. À maintes reprises, la jeune fille est témoin ou victime des actions de certains hommes, qui nous sont décrites à travers son regard enfantin. Cette dernière, qui ne comprend pas toujours ce qui se déroule sous ses yeux, n'a rarement d'autres choix que de s'enfuir, se cacher et se taire, « gard[ant] tout cela pour [elle]. » (A, 104) Ces événements – qui nous font, avec la narratrice, abaisser les paupières – sont généralement tus dans la narration, traversée par une poétique de l'indicible qui ne va pas sans rappeler celle de la honte et du trauma. En effet, « comme le trauma, la honte provoque le silence, la perte de la voix : en parler, ce serait dévoiler des choses ignominieuses, révéler le mépris de soi...⁶ » Ainsi, entre honte et incompréhension, la narratrice de *L'Asphyxie* ne parvient que rarement à mettre des mots précis sur ces moments dont elle est la victime ou la spectatrice. Par exemple, lorsque la fillette surprend une scène plutôt taboue entre Mandine, une adolescente, et M. Dezaille, ne sont laissées aux lecteurs que des formules implicites : « Elle serrait les genoux et les poignets pendant que son innocence fichait le camp », ou encore « Il avait laissé son bazar et sa sagesse sous la table. » (A, 71) Incapable de verbaliser précisément ce dont elle a été témoin, c'est en utilisant le pronom indéfini « tout » que la narratrice fait part de cet événement : « Dans le fournil où Mandine m'avait cachée, j'avais tout vu et tout entendu. » (A, 71)

L'Asphyxie a souvent été analysée comme une œuvre dans laquelle Violette Leduc fait le procès de sa mère, de sa sévérité et de sa dureté envers elle. Or ce texte ne mènerait-il pas surtout au banc des accusés les hommes abuseurs qui y sont dépeints et, plus largement, la

⁴ René de Ceccatty, *Violette Leduc: éloge de la bâtarde*, Paris: Stock, 1994, p. 206.

⁵ Isabelle de Courtivron les qualifie de « grotesque sexual deviants, whose aberrant eroticism is frightening. » *Op. cit.*, p. 22.

⁶ Barbara Havercroft, « Dire l'indicible : trauma et honte chez Annie Ernaux », *Roman 20-50*, vol. 2, n° 40, 2005, p. 124.

société patriarcale qui réduit les femmes à un état passif, silencieux? Un extrait est particulièrement révélateur de cette relation d'oppression s'établissant entre les hommes et les femmes, en plus de faire du silence le symbole même de ce rapport de pouvoir. Lorsque la jeune fille est en visite chez M. Pinteau, un homme du village, ce dernier lui demande de venir le rejoindre dans la serre : « Il s'assit sur un tabouret, raconte la fillette, m'attira entre ses cuisses, rapprocha ses genoux en coup de ciseau et m'emprisonna. Je criai. » (A, 34) Son cri se fit cependant sourd, et l'homme parvint à lui dégrafer sa robe. Quelque temps après, la grand-mère Fidéline surgit enfin, interrompant définitivement cette scène inquiétante. À ce moment, la sensation d'une reprise du pouvoir semble monter à l'esprit de la narratrice, qui se sent soudainement plus confiante en compagnie de sa grand-mère. Cependant, cette impression ne dura pas longtemps : « Je regardai vite M. Pinteau. Dans un instant, il tomberait foudroyé à nos pieds. Mais c'était lui qui prenait les devants. » (A, 35) Le pouvoir – linguistique, énonciatif – reste donc entre les mains du personnage masculin : ce dernier se met à déblatérer des faussetés sur ce qui vient de se dérouler, reléguant au silence les paroles de la fillette, qui tente de se faire entendre en criant deux fois : « Ce n'est pas vrai! » (A, 35) Une fois l'homme sorti de la pièce, Fidéline demande à sa petite-fille ce qui s'est véritablement passé. Cette dernière se renfrogne en répondant : « Oui. Il a dit la vérité. Je me suis déshabillée... » (A, 36) Si les actions de M. Pinteau, dans ce passage, ne sont pas totalement implicites, c'est toutefois leur dénonciation qui, malgré la volonté de la fillette, se voit impossible : « Je ne savais pas pourquoi je défendais M. Pinteau. » (A, 36) Est donc mise de l'avant, dans cet extrait, la perte d'une voix, c'est-à-dire la difficulté voire l'impossibilité de mettre des mots sur la violence subie, la dénoncer et la faire entendre.

L'indicible traverse ainsi tout le texte, lequel semble comporter des « complexes » qu'il convient de voiler : « le récit se déroule sous le signe de la parole tue.⁷ » Cependant, si parler de ces « choses ignominieuses » équivaut à les dévoiler, pour reprendre les termes de Barbara Havercroft, ce texte de Violette Leduc met en œuvre l'idée selon laquelle le silence permet, comme la parole, un tel dévoilement : une dénonciation implicite, pudique. Paradoxalement, la voix brisée et dérobée de la jeune fille se fait énonciation et dénonciation. Le silence tait tout en

⁷ Susan Marson, *Le temps de l'autobiographie: Violette Leduc, ou, La mort avant la lettre*, Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 1998, p. 187.

proclamant, dissimule et exhibe à la fois, un peu comme la voilette de Berthe qui travaille à « adoucir ou souligner ses traits » (A, 8). Il se définit donc doublement, se faisant à la fois absence de parole et continuation de cette dernière :

Dans un premier temps, le silence se définit par la négative : absence de bruit, de son, quelque chose de vide. [...] D'un autre côté, le silence, c'est aussi un prolongement de la parole, une source d'inspiration et un moment d'écoute. Le silence, ce n'est donc pas le contraire du langage mais un langage intérieur, solitaire ou personnel.⁸

Silence et parole seraient donc, d'une manière réciproque, tributaires l'un de l'autre. Le silence, en tant que ce qui précède et suit chaque énonciation, possède une éloquence qui lui est tout à fait propre et, partant, qui ne serait étrangère à aucun discours :

[I]l contient ce qu'on ne sait, ne veut ou n'ose dire. Il dit aussi ce que la parole détruirait. En cachant, il montre. Toujours total, il dit ce que la parole fragmentaire tait, ce qu'elle entoure, car le langage s'organise à partir du vide autour d'un silence qui est le commencement et la fin de tout discours.⁹

Comme tout geste pudique, qui travaille à dissimuler une partie du corps mais qui contribue tout de même à nous la désigner, l'absence de parole est pourtant pleine de significations. Le silence « dit plus qu'on ne le voudrait¹⁰ » – ou qu'on ne se l'imaginerait – et représente « un espace ouvert dans lequel s'inscrit un acte énonciatif.¹¹ » Cela ne va pas sans rappeler la conception qu'en offre Eve Kosofsky Sedgwick dans son *Épistémologie du placard*. Dans cet ouvrage, qui s'intéresse à la question homosexuelle et au « *coming out* », Sedgwick explique que ne pas « sortir du placard », ne pas divulguer notre orientation sexuelle, c'est aussi signifier qu'aucune place n'est laissée vacante, en société, pour accueillir un tel discours et une telle identité. Loin d'être passif, le silence est alors, en soi, une énonciation ainsi qu'une action ayant un véritable potentiel de performance¹². Plus qu'un « dire », il représente aussi un « faire » : il est garant d'une puissance d'agir. Ainsi, si la fillette manque de mots pour verbaliser ce dont elle est témoin, ce sont en revanche les silences – et l'écriture de ces derniers – qui s'en veulent le porte-

⁸ Françoise Hanus et Nina Nazarova, eds., *Le silence en littérature : De Mauriac à Houellebecq*, Paris: L'Harmattan, 2013, p. 7-8.

⁹ Pierre Van den Heuvel, *Parole. Mot. Silence : Pour une poétique de l'énonciation*, Paris : José Corti, 1985, p. 68.

¹⁰ Françoise Hanus et Nina Nazarova, eds., *op. cit.*, p. 8.

¹¹ *Ibid.*

¹² Dans cet ouvrage, elle écrit : « [...] silence is rendered as pointed and performative as speech ». Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley: University of California Press, 2005, p. 4.

voix : ils constituent le véhicule d'une critique sociale. Effectivement, rester dans le silence, c'est avant tout se trouver dans des conditions qui empêchent l'élévation de la voix et c'est, par le fait même, signifier cette impossibilité de parole. Ainsi les silences se présentent-ils, dans *L'Asphyxie*, comme des voix qui crient l'impossibilité de dire; comme des voix qui performant l'injustice entourant une condition féminine oppressante et honteuse : les silences dévoilent les souillures dont sont entachées, malgré elles, les femmes. Ils signifient alors autant que la parole; les points de suspension et les formules implicites, autant que les mots écrits noir sur blanc. C'est donc dire que, par sa performativité même, le silence comporte « une fonction révélatrice¹³ » et constitue le motif privilégié par Violette Leduc pour dénoncer le rapport de pouvoir réduisant les femmes à un statut asphyxiant. Le titre du roman autobiographique prend alors une dimension élargie ainsi que le remarque Alex Hughes dans *Violette Leduc : Mothers, Lovers, and Language*. Cette première œuvre de Leduc représente bien davantage qu'un simple portrait d'une mère méchante et égocentrique : il « contient la dénonciation systématique d'un ordre sexuel et socioculturel inégal, lequel joue un rôle clé dans la violence émergeant entre la narratrice et sa mère.¹⁴ » En d'autres mots, *L'Asphyxie* n'illustre pas seulement la relation mère-fille à l'œuvre, mais plus largement le rapport hiérarchique régissant les relations hommes-femmes; la suffocation de ces dernières sous le poids d'un monde dominé par des lois patriarcales.

S'il semble aisé pour Berthe Leduc de rager contre sa fille, elle témoigne malgré tout de cette asphyxie qui fait taire les femmes. En effet, les mots pour dénoncer sa situation de honte et d'humiliation se font prononcer avec difficulté. Lorsqu'elle raconte à sa fille l'histoire de son rejet afin de la mettre en garde contre les hommes – et contre la possibilité de tomber illégitimement enceinte comme elle – une poétique de l'implicite imprègne ses paroles. Incapable de nommer l'homme dont elle est tombée amoureuse et qu'elle appelle « l'autre », elle se fait demander par sa fille : « Qui est-ce l'autre? », ce à quoi elle répond sèchement : « Tais-toi. » (A, 52) D'une façon analogue, au lieu de mentionner qu'elle est tombée enceinte

¹³ Rachel Boue, *L'éloquence du silence : Celan, Sarraute, Duras et Quignard*, Paris: L'Harmattan, 2009, p. 99.

¹⁴ Alex Hughes, *Violette Leduc: Mothers, Lovers, and Language*, London: W.S. Maney for the Modern Humanities Research Association, 1994, p. 10. Ma traduction. L'auteure écrit: « *L'Asphyxie* in fact contains a systematic denunciation of a sexually unequal sociocultural order which emerges as a key source of the violence to which the daughter-heroine of the novel is subjected by her mother. »

de ce fils de famille chez qui elle était engagée comme ménagère, Berthe évoque simplement « la faute » (A, 52), « ce genre de faute » (A, 52), « Ça se voyait » (A, 52), « une chose pareille » (A, 52), « Le péché! » (A, 52), ou encore « il ne faut pas que ça t'arrive » (A, 53). La fillette se risque alors avec une autre question : « Quelle faute? », ce à quoi la mère répond à nouveau : « Tais-toi. » (A, 52) La retenue langagière de la mère, qui se transforme ensuite en injonctions brutales envers sa fille, traduit son sentiment d'humiliation comme son incapacité à l'énoncer clairement. Les injonctions de silence peuvent alors être interprétées comme un cri : celui qui accuse la difficulté à dire, et à se sortir de sa condition d'humiliation. Les autres silences infligés à la jeune fille tout au long du récit ne représentent que la réaction désespérée d'une mère qui ne semble plus savoir comment gérer la souffrance que l'abandon par cet homme lui a fait connaître : s'étant elle-même fait rejeter et humilier, Berthe Leduc rejette et humilie sa propre fille à son tour. Autrement dit, par l'entremise de ces ordonnances de silence, Violette Leduc nous fait lire le renvoi – le legs –, d'une mère à sa fille, d'une brutalité déjà subie. Face à ceux qui profitent d'elles des façons les plus insidieuses, il semble qu'il ne resterait plus à ces femmes, comme seule issue, que de se laisser aller dans ce cercle vicieux du silence et de la passivité : « [...] la meilleure façon [d'éloigner le mal], c'était de le laisser aller et venir » (A, 36), mentionne la fillette.

C'est donc autour de cette « marche du silence¹⁵ » que *L'Asphyxie* construit sa narration comme sa dénonciation. C'est précisément cette pudeur narrative qui offre à ce texte sa dimension politique et féministe souvent occultée par les critiques. Elle permet d'illustrer combien les femmes sont, malgré elles, positionnées à l'extérieur des limites du langage. Or ces silences honteux qu'ont connu toutes les femmes ayant été stigmatisées, marginalisées et rejetées se transmutent, dans l'espace du texte, en silences dénonciateurs d'une honte féminine et collective que personnifie le personnage de Berthe, et qu'emblématise sa violence envers sa fille. Ainsi Violette Leduc parvient-elle à faire s'immiscer une voix – critique – par l'entremise de cette retenue, et à « resignifier » la honte dont cette dernière est symptomatique. La première

¹⁵ Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Lyon: ENS, 2014 [1966], p. 86. Il écrit : « ce qui est important [dans une œuvre], c'est ce qu'elle *ne peut pas dire*, parce que là se joue l'élaboration d'une parole, dans une sorte de marche du silence. » L'auteur souligne.

œuvre de Leduc, par sa nature pudique et implicite, performe alors une dénonciation tout aussi pudique, mais non moins puissante.

La Bâtarde ou la théâtralisation de soi

Si le silence se trouve à la source d'une dénonciation et d'une performance, il n'est pas moins préalable à tout processus créatif. C'est avant tout le silence, par lequel on se laisse envahir lorsqu'on lit ou qu'on écrit, qui fait place à l'imagination et à une prise de parole. Ainsi l'écrivain, à priori silencieux, a-t-il la possibilité de s'écrire et de se donner une nouvelle voix : la jeune fille de *L'Asphyxie*, dont le nom reste camouflé, peut alors devenir *La Bâtarde*. C'est cette création et cette performance de soi que semble mettre en œuvre Violette Leduc dans ce texte. Ce dernier, qui nous fait oublier la dimension passive et implicite de la narratrice et de l'écriture leduciennes, telles qu'elles apparaissent dans *L'Asphyxie*, est effectivement aux antipodes de cette première œuvre.¹⁶ Loin de se dépeindre sous le signe du sous-entendu et du silence, Leduc lève le voile – ou la voilette – dans *La Bâtarde*, où les pages sont explicitement saturées de tabou et d'illégitimité : « Avec *La Bâtarde*, j'essaie de déblayer, de libérer, il y a encore trop de préjugés à notre époque. Il faudrait que les femmes puissent parler aussi franchement que les hommes. Dans la vie, je suis très pudique. Mais dans mes livres je raconte tout¹⁷ », mentionne par ailleurs l'auteure dans un entretien. C'est effectivement cette franchise, cette « sincérité intrépide¹⁸ », pour ne pas dire impropre qui est mise en avant dans ce texte. Une tonalité tout autre que celle qui nous est présentée dans *L'Asphyxie*, où l'obscène est suggéré sinon tu, s'expose de front à nous. Dans *La Bâtarde*, l'abject est fortement sollicité et ce, dès l'incipit que j'ai analysé au deuxième chapitre : il fait partie intégrante de l'écriture et de la représentation de soi; il s'en veut le décor constitutif. Ainsi, d'une manière paradoxale et provocatrice, l'auteure s'écrit entre honte et exacerbation du dégoût de soi : « Je durcissais mon visage baroque avec des cheveux coupés au rasoir au-dessus des tempes, je me voulais un

¹⁶ Cette passivité, qui est presque exclusivement caractéristique de *L'Asphyxie*, est souvent oubliée lorsque l'on avance dans notre lecture des œuvres leduciennes : « *L'Asphyxie*, première œuvre de Leduc fonde en négatif la mise en scène du 'je' dans un rôle passif que nous oublions parfois lorsque nous relisons *La Bâtarde*. » Voir Mireille Brioude, *Violette Leduc: La mise en scène du « Je »*, Amsterdam: Rodopi, 2000, p. 67.

¹⁷ *Le Figaro littéraire*, 1^{er}-7 octobre 1964. Citation tirée de la biographie de Carlo Jansiti, *Violette Leduc*, Paris: B. Grasset, 1999, p. 375.

¹⁸ Simone de Beauvoir, « Préface », dans Violette Leduc, *La Bâtarde*, Paris: Gallimard, coll. L'imaginaire, 2016 [1964], p. 10.

concentré de curiosité pour le public d'un café, pour le promenoir d'un music-hall parce que j'avais honte de mon visage et qu'en même temps je l'imposais. » (*LB*, 178) L'écriture de soi, dans *La Bâtarde*, se fait justement sous le signe de l'exposition du baroque, c'est-à-dire de la monstration exubérante de soi dans toute son étrangeté et son excentricité. Plutôt que de camoufler son visage laid et honteux, Leduc en renforce les traits, prenant soin d'en exagérer les défauts et la bizarrerie. C'est l'exhibition de ce drame corporel, celui d'un visage surchargé, qui devient le mot d'ordre de son écriture :

Violette Leduc ne se sert pas en effet de l'écriture comme d'un voile pour dissimuler sa laideur ; le texte est un miroir révélateur. Il montre l'« impardonnable » : le visage, ce lieu d'exposition et de nudité, cette partie du corps que la narratrice n'en finit pas de reprendre, de travailler, d'*accuser*.¹⁹

L'écriture équivaut donc à une véritable mise à nu du corps honteux : elle s'en veut la transposition même. La laideur – pour ne pas dire l'enlaidissement volontaire – et la honte, qui sont tout sauf dissimulées dans le texte, deviennent autrement dit des catalyseurs de création et de définition de soi : « Je portais un uniforme. Qu'il était laid... Je le déformais exprès. » (*LB*, 178) L'écriture est ainsi tributaire d'une déformation du sujet, c'est-à-dire d'une performance préméditée de la laideur et de la honte devant « le public d'un café » (*LB*, 178).

Si la honte est une question de visibilité comme je l'ai expliqué au premier chapitre, elle est conséquemment une affaire de spectacle, c'est-à-dire une mise en spectacle de soi. Pour surmonter les regards accusateurs d'autrui, il semble – non sans paradoxe – falloir s'accuser soi-même et susciter volontairement l'attention. Les œuvres autobiographiques de Violette Leduc représentent donc non seulement « l'histoire d'une vie, mais le spectacle de celle-ci.²⁰ » Il est vrai, surtout dans *La Bâtarde*, que Leduc est constamment dans la représentation et dans la mise en scène²¹. Les références au monde du théâtre se multiplient effectivement au fil de l'œuvre,

¹⁹ Anaïs Frantz, *Le complexe d'Eve: la pudeur de la littérature: lectures de Violette Leduc et Marguerite Duras*, Paris: Champion, 2013, p. 249. L'auteure souligne.

²⁰ Céline Curjol, « Violette Leduc : "Ecrire c'est lutter, c'était gagner ma vie comme les croyants gagnent leur paradis" », Conférence donnée sur France Culture en 2014, consultée le 29 janvier 2017. [En ligne]. [https://www.franceculture.fr/conferences/institut-francais-de-la-mode/violette-leduc-ecrire-cest-lutter-cetait-gagner-ma-vie#xtor=EPR-2-\[LaLettre25012017\]](https://www.franceculture.fr/conferences/institut-francais-de-la-mode/violette-leduc-ecrire-cest-lutter-cetait-gagner-ma-vie#xtor=EPR-2-[LaLettre25012017]).

²¹ Mireille Brioude concentre son ouvrage sur cet aspect théâtral des œuvres de Leduc. Elle mentionne notamment que *La Bâtarde* « oscille sans cesse entre récit et mise en scène... » Selon elle, l'autobiographie leducienne pourrait plutôt être appelée une « autobiographie-spectacle. » Voir Mireille Brioude, *op. cit.*, p. 8 et 28.

notamment dans l'extrait suivant, d'une manière plus qu'explicite : « J'observais les enfants [...] Je les étudiais comme si j'étais au théâtre, comme si j'avais des jumelles. » (*LB*, 74) Non seulement la narratrice leducienne perçoit-elle l'univers qui l'entoure comme un théâtre, mais elle y agit et y défile aussi en tant qu'actrice, c'est-à-dire avec grandiloquence, non sans effet dramatique pour ne pas dire tragique : « Moi tragédienne de notre réduit [...] moi tragédienne de mes ovaires » (*LB*, 348). Les tambours, que la tragédienne appelle et interpelle, apparaissent dans l'œuvre comme de véritables déclencheurs de cette théâtralité ponctuant de nombreuses pages de *La Bâtarde*. Dans un long passage détaillant la préparation de la narratrice, qui s'apprête à sortir dans les rues de Paris vêtue de son ensemble Schiaparelli, les roulements de tambours se font omniprésents et deviennent des leitmotifs scandant chaque étape de la mise en beauté. « Tambours êtes-vous prêts? » (*LB*, 212), demande la narratrice avant d'entamer cette longue mise en scène où elle se dévoilera avec ambivalence, en mettant en valeur à la fois la richesse de son apparat comme de ses défauts : « Roulement premier : mes bas. Roulement premier, mes bas de soie. Des abeilles j'aurai le lustre sur mes jambes. Je sortirai de notre chambre avec des élytres. » (*LB*, 212) À peine plus loin dans le passage, la narratrice qui se visualisait en un insecte délicat et magnifique devient soudainement la proie de son miroir qui la transforme : « Je suis un "houzard" avec mes bottes jusqu'à mi-cuisses, moi nue devant l'armoire à glace. Drôle d'égoutier, drôle de mousquetaire, drôle de cavalier. Je ne rêverai pas avec toi, miroir. [...] Qu'est-ce que je suis, qu'est-ce que je serai quand je sortirai? Une jument élancée. » (*LB*, 212)

Une esthétique du sabotage – ou plus exactement de l'auto-sabotage – est à l'œuvre dans *La Bâtarde*, et tout particulièrement dans ce long passage, où chaque roulement de tambour marque moins la progression de l'habillement que la dégradation de l'image renvoyée par les miroirs. La narratrice prend un drôle de plaisir à bousiller ce reflet – soulignons par ailleurs la répétition du terme « drôle » dans l'extrait. Plus encore barbouille-t-elle, comme une enfant, son image : « [...] et maintenant au diable les conseils, le bon goût, le raffinement. Dessinons une bouche qui saigne à rendre jaloux les livreurs de boucherie. » (*LB*, 214) L'imaginaire de la boucherie n'est d'ailleurs pas anodin. En effet, les tambours ne vont pas sans rappeler la mise à mort – symbolique – vers laquelle semble se diriger la narratrice, qui s'apprête à « s'offr[ir] au

regard de l'autre comme on s'offre à la guillotine²² » : « Roulement septième : tambours une pointe de guillotine, c'est le moment. » (*LB*, 215) C'est donc sur un mode tragi-comique et extravagant que la femme se dépeint sans pitié, ne manquant aucune occasion de se tourner en dérision : « Roulement final pour le chapeau Rose Descat. J'ai le fou rire, je me vois ayant le fou rire. » (*LB*, 215)

Désirant au début du texte se noircir le visage, c'est en un « monstre de laideur » (*LB*, 291), en une créature qui appelle la moquerie, que la narratrice de *La Bâtarde* en vient à se définir. Au cours de ce qui pourrait être appelé une performance du mauvais goût, Violette – dépourvue de voilette – se revêt de son illégitimité pour mieux l'affronter, se transmuant même en une sorte de bête de cirque : « Je voudrais devenir persuasive. Tu le sais que tu te prépares pour un cirque, clown effacé. Tambours, à l'entraînement, défense de se fatiguer, je vais entrer dans le cirque, ma piste sera les grands boulevards. » (*LB*, 214) L'oscillation entre la première et la deuxième personne du singulier témoigne d'emblée d'une fragmentation identitaire de la narratrice, qui se désigne elle-même comme un être de spectacle. Celle qui se montre devant autrui d'une façon grotesque voit sa laideur, sorte d'attirail, se transmuer en force²³, pareillement au maquillage et au costume d'un clown qui se veulent élémentaires aux rires que ce dernier souhaite susciter. C'est à juste titre ce que remarque Isabelle de Courtivron, d'après qui la narratrice « s'attribue les rôles de clown, de bouffon et de fou du roi. Leduc met de l'avant ses moments d'embarras, d'échec et de ridicule, présentant ces derniers avec un esprit acerbe précisément parce qu'elle est apte à prendre une certaine distance de sa création autobiographique.²⁴ » En d'autres mots, selon une logique clownesque, Leduc « attire notre attention sur [elle] et nous demande de rire d'[elle].²⁵ » La mise en scène et la théâtralisation de soi, qui semblent nécessaires à l'écriture autobiographique – « Roulements de tambour dont j'ai

²² *Ibid.*, p. 28.

²³ En effet, selon Isabelle de Courtivron, la laideur devient « the focus of her narrative, the central element to which the reader is drawn. By turning her ugliness into her strength, Violette ensures that she will not escape notice. She elicits no pity but interest, even attraction to her face's unique qualities ». *Op. cit.*, p. 101.

²⁴ *Ibid.*, p. 103-104. Ma traduction. De Courtivron écrit : « Violette, in what she calls her 'circus act', casts herself in the roles of clown, buffoon, and jester. Leduc lingers on moments of embarrassment, failure, and ridicule, presenting them with acerbic wit precisely because she is able to gain a certain distance from her autobiographical creation. »

²⁵ Donald L. Nathanson, *Shame and Pride: Affect, Sex, and the Birth of the Self*, New York: Norton, 1992, p. 17. Ma traduction. Nathanson écrit : « [...] the clown focuses our attention on himself and asks us to laugh at him. »

besoin à l'instant où j'écris » (*LB*, 213), mentionne la narratrice –, relèvent donc d'un jeu de rôle auto-dérisoire dont l'une des finalités consiste en une dramatisation de soi : « Tambours, c'est plaisant, avec vous j'ai le ton juste. Moi aussi je joue : je tapote la crème rachel sur mon visage de Nordique. Je tapote, je gifle... » (*LB*, 214) La multiplication des roulements de tambours, qui forge notre attente d'une espèce de coup de théâtre, ainsi que le passage, dans cet extrait, du tapotement à la gifle témoignent d'une telle entreprise de dramatisation. Au même titre que les imperfections, tous les actes de la narratrice se voient exagérés dans le texte, comme s'ils étaient passés au travers d'un filtre grossissant : « À lire l'œuvre de Leduc on a l'impression, en effet, de se trouver devant un théâtre de glaces où chaque événement, à l'image de la perception que le "je" a de lui-même, se trouve grossi, amplifié, dramatisé.²⁶ » Or c'est précisément cette amplification qui permet l'écriture de la honte dans ce texte, où Violette Leduc ne se cache plus sous une voilette discrète, mais se construit un masque non élogieux en guise de protection. En d'autres mots, l'écriture de la honte – si ce n'est la honte elle-même – entraîne la mise en œuvre de masques de souillures dont se revêtira la narratrice : celui, notamment, d'un clown à la bouche sanglante, qui lui permettra de mieux affronter son illégitimité corporelle et sociale. Quant à lui, le texte, en homologue des « grands boulevards », devient « le théâtre du "je"²⁷ », véritable lieu d'exposition de cette femme qui se représente et se joue.

Ainsi, de *L'Asphyxie* à *La Bâtarde*, Violette Leduc met en scène sa honte de manières presque opposées : d'une pudeur marquée, l'auteure passe à une impudeur pour décrire cet affect qui joue des deux à la fois, qui appelle une dissimulation et une monstration. Si René de Ceccatty définit le style de Leduc comme « hésit[ant] entre le silence et la pléthore métaphorique²⁸ », force est d'admettre que c'est aussi ce qui pourrait définir les deux entreprises auctoriales que je viens d'analyser. Deux esthétiques différentes sont à l'œuvre, indiquant par le fait même deux stratégies opposées mais complémentaires. Dans le premier texte, il s'agit de voiler pour dénoncer, c'est-à-dire de faire parler les silences asphyxiants; tandis que dans le second, la voilette semble définitivement levée : la pudeur est refusée, au même titre que la honte, qui s'y voit décriée bien que masquée. Le tournant stylistique de la prose leducienne, dans ces deux

²⁶ Mireille Brioude, *op. cit.*, p. 64.

²⁷ *Ibid.*, p. 9.

²⁸ René de Ceccatty, *op. cit.*, p. 121.

œuvres, marque donc une écriture pour le moins honteuse et abjecte, c'est-à-dire qui va d'un voilement à un dévoilement, d'une passivité à une agentivité : une écriture qui « sollicite et pulvérise tout à la fois son sujet...²⁹ » Entre silence et mise en scène théâtrale, ainsi chemine la honte leducienne, qui se voit performée à travers la création d'un nouveau corps : textuel et prometteur.

4.2 Annie Ernaux et le subterfuge de l'exhibition

Une entreprise de la dissolution

« L'acte d'écrire, tel que je l'expérimente, me situe dans un espace où la honte n'existe pas³⁰ », mentionne Annie Ernaux dans un article intitulé « La honte, manière d'exister, enjeu d'écriture ». On peut d'emblée affirmer que c'est dans une poétique et une entreprise assez différentes de celles de Leduc que s'engage Ernaux. Car si la première affirme « tout raconter » dans ses livres, notamment dans *La Bâtarde*, nous avons bien vu à quel point *L'Asphyxie* conserve une grande part de pudeur : cette dernière constitue, en fait, le matériau de base de ce texte. Loin d'être pudique, la posture ernausienne est quant à elle celle d'une écrivaine qui, d'une manière explicitement réflexive, se montre déterminée à exprimer sa honte sans retenue, afin de ne pas y rester enfermée : « Il m'a toujours été clair qu'exprimer ce qui a fait honte avec honte était rester, s'enfermer, dans la confession et l'aveu.³¹ » Briser l'indicible des expériences honteuses, se départir des chaînes de la honte serait donc la volonté d'Ernaux. Plus encore, c'est un désir d'éclatement, de désagrégation de cet affect qui habite l'auteure, dont le projet autobiographique s'inscrit dans une visée collective, transpersonnelle. C'est-à-dire qu'en mettant sur papier sa propre histoire honteuse, Ernaux cherche à faire le pont avec ceux et celles ayant vécu des expériences similaires; à fondre ensemble le personnel et le collectif. Ainsi considère-t-elle « cette fusion de l'intime dans le social comme une façon de perdre, de *dissoudre* "l'être honteux", peut-être de le rédimier : la honte d'avoir eu honte est effacée.³² » Ce sentiment d'humiliation pourrait donc être « dissous » à travers l'entremêlement du « je » au

²⁹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris: Éditions du Seuil, 1980, p. 12.

³⁰ Annie Ernaux, « La honte, manière d'exister, enjeu d'écriture », dans Bruno Chaouat, éd., *Lire, écrire la honte: actes du colloque de Cerisy-la-Salle, juin 2003*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2007, p. 316.

³¹ *Ibid.*, p. 315.

³² *Ibid.*, p. 316. Je souligne.

« nous », mais surtout à l'intérieur de l'espace textuel : c'est à travers l'acte d'écrire lui-même, et à travers la langue, que la « dissolution » prendrait forme. Cette métaphore était déjà apparue en ce sens au début de *La Honte*, où Ernaux mentionne : « Ce faisant, je vise peut-être à *dissoudre* la scène indicible de mes douze ans dans la généralité des lois et du langage. » (*LH*, 38. Je souligne.) Faire disparaître le particulier dans le général et laisser transparaître, par morceaux ou par particules, l'indicible à travers le langage : telle serait la visée ernausienne.

Pour « dissoudre » cette honte, il semble alors falloir la nommer et la renommer – la disperser – sans ambages dans les textes. À la différence de Violette Leduc qui se montre plus réservée dans son utilisation du terme, Annie Ernaux noircit littéralement ses œuvres de « honte » en la convoquant sans cesse : elle la met à nu. C'est alors d'une façon qui peut sembler paradoxale que l'auteure, autrement dit, parvient à se débarrasser de cet affect, à le gommer : « effacer » la honte équivaldrait à la rendre surabondante dans les œuvres, à en tatouer le corps textuel et à en dé(multi)plier toutes les facettes. Le terme lui-même se voit doté d'une importance isotopique : il devient absolument central dans l'écriture d'Ernaux au point de se transmuier en une sorte de personnage obsessionnel qui n'en finit plus d'être réintégré au sein des livres, dont l'un d'entre eux en porte le titre. Contrairement à la narratrice de *L'Asphyxie* mais plus similairement à celle de *La Bâtarde*, celles des œuvres ernausiennes n'ont pas peur de nommer leurs hontes : c'est dans une logique de dénonciation explicite qu'elles attaquent de front ce sentiment d'humiliation produit par divers dispositifs de domination, qu'ils soient sociaux ou sexuels. Si « [l]a répartition sociale des choses a plus de sens que leur existence » (*LH*, 36-37), c'est bien cette volonté de « rendre lisible la hiérarchie sociale » (*LH*, 48), d'en exposer les mécanismes d'exclusion ainsi que la honte susceptible d'en découler qui est, comme je l'ai évoqué précédemment, au cœur de *La Honte*. Dans *Mémoire de fille*, c'est surtout le dévoilement d'une « honte de fille » (*MF*, 99) comme étant le résultat d'une domination masculine qui est à l'œuvre. C'est notamment par le biais d'un champ lexical de la soumission et du pouvoir qu'Ernaux y dénonce la subordination des femmes, malgré elles, à « une loi indiscutable, universelle, celle d'une sauvagerie masculine » (*MF*, 45) régissant la société patriarcale. Dans ses œuvres, que l'on peut à juste titre qualifier d'engagées³³, Annie Ernaux

³³ Je fais notamment référence aux articles contenus dans cet ouvrage de Pierre-Louis Fort et Violaine Houdart-Merot, éd., *Annie Ernaux: un engagement d'écriture*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, 217 p.

convoque ainsi une terminologie – presque théorique – empruntant à la fois à des concepts sociologiques et féministes afin de mettre au jour les rouages de la stigmatisation et les lois en matière de classe et de genre. Ainsi doit-on lire toutes ses œuvres « comme l’expression de la domination et de sa dénonciation³⁴ », cette dernière se voulant, contrairement aux œuvres de Leduc, tout à fait explicite et volontaire.

Le passage dépeignant la nuit de la fille de S. avec le moniteur-chef est particulièrement révélateur de cette entreprise de dénonciation, celle d’une jeune femme totalement soumise à la loi masculine :

Ils sont dans sa chambre à elle, dans le noir. Elle ne voit pas ce qu’il fait. À cette minute, elle croit toujours qu’ils vont continuer de s’embrasser et de se caresser au travers des vêtements sur le lit. Il dit « Déshabille-toi ». Depuis qu’il l’a invitée à danser, elle a fait tout ce qu’il lui a demandé. Entre ce qui lui arrive et ce qu’elle fait, il n’y a pas de différence. (MF, 43)

Non seulement la jeune femme est-elle coupée de son regard par la simple noirceur de la pièce, elle est aussi dans l’inaction et dans l’illusion que les choses n’iront pas plus loin. Celle qui ne « demande pas, [car] c’est une chose honteuse de demander pour une fille » (MF, 45), est également coupée de sa voix. Le moniteur-chef, quant à lui, parvient aisément à faire entendre la sienne, qui ordonne à la fille de se dévêtir : « Lui seul [...] est le maître. » (MF, 44) La fille se voit finalement contrainte d’obéir à cet homme plus âgé, plus expérimenté et ayant un poste plus élevé qu’elle : « Elle a abdiqué toute volonté, elle est entièrement dans la sienne. Dans son expérience d’homme. [...] Elle ne fait que ce dont il a envie. » (MF, 45) Une quarantaine d’années précédant la publication de *Mémoire de fille*, c’est exactement cette condition féminine et cet « imaginaire un peu trop centré sur le même³⁵ » que dénonçait Luce Irigaray dans *Ce sexe qui n’en est pas un* :

La femme, dans cet imaginaire sexuel, n’est que *support*, plus ou moins complaisant, à la mise en acte des fantasmes de l’homme. Qu’elle y trouve, par procuration, de la jouissance, c’est possible et même certain. Mais celle-ci est avant tout prostitution masochiste de son corps à un désir qui n’est pas le sien; ce qui la laisse dans cet état de dépendance à l’homme qu’on lui connaît. Ne sachant pas ce

³⁴ Nathalie Froloff, « Formes et enjeux de l’Histoire dans l’œuvre d’Annie Ernaux », dans Pierre-Louis Fort et Violaine Houdart-Merot, éd., *op. cit.*, p. 25.

³⁵ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n’en est pas un*, Paris: Éditions de Minuit, 1977, p. 28.

qu'elle veut, prête à n'importe quoi, en redemandant même, pourvu qu'il la « prenne » comme « objet » d'exercice de *son plaisir à lui. Elle ne dira pas ce qu'elle désire, elle. D'ailleurs, elle ne le sait pas, ou plus.*³⁶

Plusieurs segments dans cet extrait auraient très bien pu se fondre aux propos d'Ernaux dans le passage de *Mémoire de fille* cité plus haut : il semble impossible, pour la femme-objet, d'aller au bout de ses propres désirs et d'avoir le plein contrôle de son corps. C'est dire combien la voix ernausienne en est une qui, en même temps que de mettre en œuvre le récit du passé, dénonce et réfléchit à même le texte. Comme dans d'autres de ses œuvres, celle-ci travaille explicitement à l'inscription d'une « conscience féministe³⁷ » : dans ce mouvement qui va de l'exploration de sa propre humiliation à celle d'une humiliation féminine commune et historique, Ernaux parvient à élargir, ou à « diluer » son expérience honteuse à travers celles d'autres femmes. Lorsqu'elle raconte que les moniteurs de la colonie ont affiché l'une de ses lettres, dans laquelle elle fait justement part de sa nuit passée avec le moniteur-chef, c'est cet élargissement d'une douleur personnelle à une douleur partagée qui est à l'œuvre :

Me repassant encore [la scène de la lettre], elle se dépersonnalise peu à peu. Ce n'est plus moi ni même Annie D au centre. Ce qui a eu lieu dans le couloir de la colonie se change en une situation qui plonge dans un temps immémorial et parcourt la terre. Chaque jour et partout dans le monde il y a des hommes en cercle autour d'une femme, prêts à lui *jeter la pierre*. (MF, 65. L'auteure souligne.)

Les verbes tels « dépersonnalise », « change » et « parcourt » dans l'extrait ci-haut évoquent en eux-mêmes l'idée d'élargissement ou de transmutation d'une situation personnelle en une situation devenue soudainement commune, ressentie par une infinité de femmes. C'est à juste titre une véritable communauté, pour ne pas dire une solidarité féminine qu'Ernaux met en avant dans ce passage, dont l'image très forte qu'elle prend soin de souligner dans la dernière phrase – à la fois métaphorique et littérale – se veut on ne peut plus dénonciatrice.

Si la « honte historique, d'avant le slogan "mon corps est à moi" » (MF, 100) reste « insoluble dans la doxa du nouveau siècle » (MF, 100, je souligne), c'est non seulement en l'écrivant, mais en l'étudiant dans l'espace du texte qu'Ernaux semble tenter de la faire

³⁶ *Ibid.*, p. 25. Je souligne.

³⁷ Je fais référence à l'article de Barbara Havercroft, « Subjectivité féminine et conscience féministe dans *L'événement* », dans Fabrice Thumerel, éd., *Annie Ernaux: une œuvre de l'entre-deux*, Arras: Artois Presses Université, 2004, p. 125-138.

« disparaître ». En effet, comme dans la plupart de ses œuvres, le ton qu'elle utilise dans *Mémoire de fille*, ainsi que dans *La Honte*, est sans contredit discursif : les verbes « explorer », « retrouver », « chercher » ou encore « comprendre » foisonnent, mettant bien en évidence ces idées de réflexion et d'analyse. C'est à une véritable étude que semble s'adonner l'auteure qui, délaissant lyrisme et enjolivements stylistiques, reste toujours dans l'écriture « plate » qu'elle avait annoncée dans *La Place*.³⁸ Ainsi réfute-t-elle explicitement le domaine du récit pour tendre le plus possible vers celui de la réalité et de la vérité : « Naturellement pas de récit, qui produirait une réalité au lieu de la chercher. » (*LH*, 38) Le même procédé est à l'œuvre dans *Mémoire de fille* : « Ne rien lisser. Je ne construis pas un personnage de fiction. Je déconstruis la fille que j'ai été. » (*MF*, 56) Le désir qui anime Ernaux est effectivement celui « de se confronter au réel, d'interroger et de bousculer l'ordre du monde.³⁹ » C'est dans cette optique de la déconstruction, ou encore de la « fouille » que j'ai déjà mentionnée, qu'Ernaux cherche à « scruter au plus près » (*MF*, 77) afin d'atteindre une « posture d'objectivité⁴⁰ » : « sans autre règle que la précision » (*LH*, 48), c'est avec un souci du détail hors pair qu'elle construit ses textes. Sans toutefois délaisser le versant intime et subjectif de son propos, on y observe une forte volonté de tout expliquer en profondeur, de la transcription des noms de rues exacts dans *La Honte* à celle des extraits de lettres dans *Mémoire de fille*, en passant par les listes et les titres de chansons que l'on rencontre dans les deux œuvres. Cette conscience minutieuse ne va pas sans rappeler le modèle dissertatif dont Ernaux, qui fut étudiante de lettres et enseignante, semble être fortement habitée. En effet, les œuvres à l'étude portent bien la marque d'une dimension réflexive et autoréflexive très prononcée. Les textes présentent une abondance de procédés métadiscursifs divers par lesquels l'auteure fait intervenir une voix critique, interrompant le fil de son récit pour y introduire des commentaires de toutes sortes : sur la société dans laquelle

³⁸ On peut y lire ce passage très connu : « Pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité, je n'ai pas le droit de prendre d'abord le parti de l'art, ni de chercher à faire quelque chose de "passionnant", ou d'"émouvant". Je rassemblerai les paroles, les gestes, les goûts de mon père, les faits marquants de sa vie, tous les signes objectifs d'une existence que j'ai aussi partagée.

Aucune poésie du souvenir, pas de dérision jubilante. L'écriture plate me vient naturellement, celle-là même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles. » Annie Ernaux, *La Place*, Paris : Gallimard, 1983, p. 23-24.

³⁹ Pierre-Louis Fort et Violaine Houdart-Merot, eds., « Un "engagement d'écriture" », *op. cit.*, p. 8.

⁴⁰ Élise Huguény-Léger, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, Oxford ; New York: Peter Lang, 2009, p. 48.

elle vit et sur les rapports de pouvoir, mais aussi sur la structure interne de ses textes et sur les sentiments qui lui viennent en écrivant. Ainsi peut-on lire au début de *La Honte* : « J'écris cette scène pour la première fois. [...] (Une sorte de soulagement tout à l'heure en constatant que je continuais d'écrire comme avant, qu'il n'était rien arrivé de terrible.) » (*LH*, 16)

C'est donc non seulement en ce qui a trait à l'entreprise de dénonciation qu'Ernaux fait preuve de ce souci du détail, mais également en ce qui concerne l'exposition des aléas des textes eux-mêmes. Les lecteurs ont sous leurs yeux le récit d'un « livre en train de se faire⁴¹ », au cours duquel est spécifiée la démarche de l'auteure ainsi que chaque étape d'écriture. Si j'ai mentionné le modèle de la dissertation, c'est parce que comme le mentionne Élise Hugueny-Léger :

La construction des textes va parfois jusqu'à rappeler l'aspect structuré que se doivent de posséder compositions et dissertations. Ernaux construit ses récits de manière rigoureuse, plaçant des commentaires métatextuels ou stylistiques à la jonction entre différentes sections, tout comme une bonne dissertation se doit de posséder des paragraphes de transition rappelant les enjeux du travail.⁴²

Ernaux nous indique précisément, au fil de ses œuvres, ce qu'elle s'apprête à faire et de quelle façon elle s'y prendra. *La Honte* est particulièrement miné de ce type de paragraphes nous révélant la démarche entreprise par l'auteure : « Pour atteindre ma réalité d'alors, je n'ai pas d'autre moyen sûr que de *rechercher* les lois et les rites, les croyances et les valeurs qui définissent les milieux, l'école, la famille, la province, où j'étais prise et qui dirigeaient, sans que j'en perçoive les contradictions, ma vie. » (*LH*, 37. Je souligne.) Un passage similaire pourrait être souligné au début de *Mémoire de fille*, où Ernaux mentionne : « Il faut continuer, *définir* le terrain – social, familial et sexuel – où s'épanouissent à ce moment-là son désir et son orgueil, son attente, *chercher* les raisons de l'orgueil et les causes du rêve. » (*MF*, 25. Je souligne.) L'usage de verbes à l'infinitif, dans ces deux passages, ne va pas sans rappeler l'idée d'un protocole à suivre, allant dans le sens d'une posture objective et quasi scientifique. Dans d'autres extraits, quant à eux, l'auteure annonce de façon plutôt didactique ce que nous réserve la suite du texte, à la manière d'un étudiant devant expliciter le prochain aspect de son travail : « Je *reconstruirai* maintenant l'univers de l'école privée catholique, où je passais le plus de temps et qui dominait sans doute le plus ma vie... » (*LH*, 71. Je souligne.) Dans cette même

⁴¹ Christine Fau, « Le Problème du langage chez Annie Ernaux », *The French Review*, vol. 68, no 3, 1995, p. 511.

⁴² Élise Hugueny-Léger, *op. cit.*, p. 120.

logique de limpidité et de méthode, d'autres segments ont pour fonction de résumer les fragments précédents. Encore une fois, cela ne va pas sans rappeler un texte explicatif ou argumentatif qui nous demande un effort de récapitulation pour bénéficier de plus de clarté : « J'ai *mis au jour* les codes et les règles des cercles où j'étais enfermée. J'ai *répertorié* les langages qui me traversaient et constituaient ma perception de moi-même et du monde. » (*LH*, 108. Je souligne.) L'usage des différents temps verbaux, de l'indicatif présent au passé composé, en passant par le futur simple, indique moins le cheminement du récit que la construction ou l'organisation de ce dernier. Est ainsi offerte une sorte de « grille de lecture⁴³ » à ceux qui auront ces textes sous les yeux et qui pourront facilement s'y retrouver : le chemin leur est, pour ainsi dire, préalablement tracé par la voix auctoriale qui explicite sa démarche, sa méthode et ses objectifs. L'usage de ces formules didactiques (« Je reconstruirai maintenant », « J'ai mis au jour », « J'ai répertorié » ...) fait en sorte que les lecteurs sont bien guidés, sinon situés dans leur parcours de lecture. Ainsi, que ce soit pour annoncer les passages à venir ou récapituler ceux qui précèdent, les textes ernausiens se retournent sur eux-mêmes, et l'auteure se fait alternativement lectrice, critique⁴⁴, voire correctrice de ses propres œuvres.

Une honte entre parenthèses

En plus d'exposer à ses lecteurs la genèse de ses œuvres par l'entremise de commentaires divers, Annie Ernaux explicite également son processus d'écriture, c'est-à-dire ses choix de termes, de tournures de phrases, de temps verbaux, etc. Les chantiers de sa création et les modulations de son écriture nous sont donc présentés dans le corps du texte, amenant d'autant plus loin cette imbrication de la création et de la réflexion. On peut lire, dans *Mémoire de fille*, un passage dans lequel Ernaux se questionne sur le ton à adopter pour relater l'histoire de la fille de S. : « Sur quel mode – tragique, lyrique, romantique, humoristique même, ce ne serait pas si difficile – relater ce qu'elle a vécu à S avec une tranquillité et un *hubris* qui ont été jugés par les autres, tous les autres, comme de l'insanité et de la putasserie. » (*MF*, 57) Dans *La Honte*, l'auteure mentionne, entre tirets, son « besoin de revenir sur les lignes écrites » (*LH*, 30), mettant

⁴³ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁴ Élise Hugué-Léger étudie en profondeur cette mutation du « je » en critique dans son chapitre intitulé « Écriture, critique et subversions : Métadiscursivité et subjectivité », *op. cit.*, p. 113-154. Je reviendrai plus loin sur cette idée.

bien en évidence le présent de l'écriture et attirant notre regard sur la rigueur de son travail. C'est comme si nous étions aux côtés de l'écrivaine rédigeant son texte et nous faisant part de ses pensées en matière de style, se faisant rejoindre le temps de l'écriture et celui de la (re)lecture. Les œuvres d'Ernaux nous donnent donc à lire le récit d'une écriture qui ressort par bribes sous celui d'une vie : « Tout à fait, mentionne-t-elle en entrevue, les problèmes d'écriture que je rencontre se mêlent intimement au texte [...] En écrivant, je constate certains phénomènes [...] De manière générale, je suis vraiment dans l'obsession de ce que j'écris.⁴⁵ »

L'usage des parenthèses et des tirets doubles, qui « peuvent être appréhendés comme les lieux privilégiés de ce travail d'auto-correction, et qu[i] peuvent sans doute être considérés comme les traces d'une négociation du texte avec ses états antérieurs, ses différentes strates d'élaboration⁴⁶ », est très caractéristique de la poétique ernausienne. Ces signes ponctuels donnent souvent lieu, dans les œuvres d'Ernaux, à ce qu'Élise Huguény-Léger a qualifié de « double réflexivité⁴⁷ » et de « mise en abyme métatextuelle⁴⁸ », c'est-à-dire que l'auteure tend à ajouter des couches de réflexion sur les commentaires déjà existants. Les signes ponctuels témoignent donc d'une mise en relief *volontaire* de cette réflexivité, qui ne va pas sans rappeler la surconscience linguistique à laquelle j'ai fait référence dans le chapitre précédent. Ernaux a bel et bien une conscience aiguë des mots qu'elle utilise, sur lesquels elle revient sans cesse au fil de son texte, notamment entre parenthèses, « lieu où le sujet écrivant va à la rencontre de ses mots, ses mots qu'il commente, ajuste, et au sujet desquels il dévoile des hésitations, des réserves, des choix.⁴⁹ » Les traces de ces multiples relectures que représentent les parenthèses métatextuelles indiquent alors une sur-présence de l'auteure, dont la voix est reconnaissable dans ce « je » qui s'explique constamment.

La surconscience linguistique et la démarche dénonciatrice ne faisant aucun doute chez Annie Ernaux, cette auteure ne ferait-elle pas surtout preuve d'une hyperconscience de la

⁴⁵ Annie Ernaux et Pierre-Louis Fort, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, vol. 76, n° 5, 2003, p. 985.

⁴⁶ Sabine Pétilion-Boucheron, *Les détours de la langue : Étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain: Peeters, 2002, p. 113.

⁴⁷ Élise Huguény-Léger, *op. cit.*, p. 135.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Sabine Pétilion-Boucheron, *op. cit.*, p. 276.

présence des lecteurs à venir, de leurs regards et de leurs jugements? Si la parenthèse est le lieu d'un repli sur soi et sur son propre travail, il est également celui d'un lien ou d'une rencontre avec autrui. Faire usage d'autant de parenthèses métadiscursives, c'est aussi faire une place aux lecteurs dans l'espace même de l'œuvre et tenter d'entrer en dialogue avec eux. Malgré le fait qu'Ernaux prétende « ne pas "prévoir" un lecteur⁵⁰ » pendant l'écriture de ses œuvres, il n'en reste pas moins que « [l]e métacommentaire, plus que tout autre procédé d'écriture, met [...] l'accent sur la présence du lecteur et va à l'encontre d'une écriture qui ferait fi du regard de l'autre.⁵¹ » C'est cette angoisse du regard d'autrui que semble mettre entre parenthèses l'auteure de *La Honte* et de *Mémoire de fille*. Si tout écrivain est d'abord le premier lecteur – et le premier critique – de son propre texte, Ernaux est sans contredit surconsciente de ceux qui la suivront. Elle semble donc justifier et expliquer à l'avance son parcours d'écriture et sa poétique dans le but de les légitimer. Sur un mode défensif⁵², ainsi souligne-t-elle entre parenthèses au début de *La Honte* : « (Sans doute n'est-il pas nécessaire de noter tout cela, mais je ne peux commencer à écrire réellement sans tâcher de voir clair dans les conditions de mon écriture.) » (*LH*, 38) L'auteure met ici en relief le caractère superflu de certaines remarques afin de prendre de court ceux qui pourraient le lui reprocher. Les parenthèses peuvent alors être considérées non seulement comme « un lieu de retour sur du déjà écrit⁵³ », mais aussi comme « un lieu de prolifération *contrôlée* du sens.⁵⁴ » C'est donc bien en critique de son propre texte que se meut Ernaux qui, comme je l'ai tout juste mentionné, semble vouloir devancer les jugements à venir après l'étape de la publication. Le sentiment de honte ne serait donc qu'apparemment « dissous » dans le texte. Peut-être serait-il plus juste de proposer, comme le fait Barbara Havercroft, que ce sont précisément cette entreprise de « dissolution » et cette esthétique de l'exhibition qui

⁵⁰ Annie Ernaux et Frédéric-Yves Jeannet, *L'écriture comme un couteau*, Paris: Stock, 2003, p. 23.

⁵¹ Élise Hugué-Léger, *op. cit.*, p. 138.

⁵² Simon Kemp avait noté cette posture défensive témoignant fortement d'une anxiété par rapport au regard d'autrui dans son article intitulé « Contamination Anxiety in Annie Ernaux's Twenty-First-Century Texts », dans Amaleena Damlé et Gill Rye, eds., *Women's Writing in Twenty-First-Century France: Life as Literature*, Cardiff: University of Wales Press, 2013, p. 168-179. Il s'est notamment basé sur l'ouvrage de Siobhán McIlvanney dans lequel cette dernière mentionne que « the predominance of metanarrative comments throughout Ernaux's writing signals the narrator's perpetual awareness of the judging Other. » Voir Siobhán McIlvanney, *Annie Ernaux: The Return to Origins*, Liverpool: Liverpool University Press, 2001, p. 119.

⁵³ Sabine Pétilion-Boucheron, *op. cit.*, p. 128.

⁵⁴ *Ibid.* Je souligne.

entraînent ou font naître, paradoxalement, une autre honte, laquelle serait inhérente au texte lui-même :

Enfin, le discours métatextuel inscrit et engendre une méta-honte, une honte au second degré. Non seulement Ernaux a honte d'avoir eu honte de ses parents et de son milieu ouvrier, mais elle a également honte du livre même de la honte qu'elle est en train d'écrire. Ainsi anticipe-t-elle la réaction possible des futurs lecteurs de son texte...⁵⁵

Ces procédés métadiscursifs, surtout ceux ayant trait à la composition du texte, sont donc révélateurs d'une honte proprement littéraire. Annie Ernaux ne ferait-elle pas preuve d'une sorte de « culte du texte », au sens où Philippe Perrot a parlé de « culte du corps » comme représentant « un facteur supplémentaire d'anxiété, d'incertitude et de frustration⁵⁶ »? C'est dire, en ce sens, que les diverses formes de métadiscours sont vraiment le moyen par lequel Ernaux se regarde elle-même, ses propres souillures comme celles de son texte, et dit savoir que d'autres lecteurs la liront – la « verront » –, et la critiqueront. La poétique de l'exposition, voire de l'exhibition, à l'œuvre dans les textes en serait donc une qui souhaiterait, en vain, ombrager cette surconscience du regard d'autrui plus que caractéristique du sentiment de honte. Les parenthèses nous laissent entrevoir une auteure qui, au même titre que le « sujet » honteux, baisse constamment les yeux, se repliant sur elle-même et sur son œuvre : la poétique de l'explicite met en lumière, autrement dit, un sujet écrivant pleinement conscient de la position d'objet qui l'attend.

Si Ernaux analyse et dénonce le sentiment de honte sociale et sexuelle qui l'a affectée au cours de sa vie afin de le « dissoudre » ou de le surpasser, il n'en reste pas moins qu'une angoisse du regard d'autrui persiste dans ses textes. Encadrée, pour ne pas dire encastrée dans l'œuvre par l'entremise des parenthèses, la honte y semble comme piégée. Elle contribue même selon moi à la « perturber », reconduisant le trauma vécu par l'auteure dans la forme du texte. Dans son étude sur les parenthèses et les tirets doubles, Sabine Pétilion-Boucheron met l'accent sur la complexification d'un énoncé qu'engendrent ces signes ponctuels. L'usage de ces derniers impliquent ce qu'elle nomme une « ramification du dire », c'est-à-dire une modulation du

⁵⁵ Barbara Havercroft, « Dire l'indicible : trauma et honte chez Annie Ernaux », *op. cit.*, p. 129.

⁵⁶ Philippe Perrot, *Le corps féminin: le travail des apparences ; XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris: Seuil, 1991 [1984], p. 206.

discours qui ouvre vers un espace d'argumentation et d'ajustements énonciatifs. Plus encore, les parenthèses dérangent, font entrave au bon déploiement du discours. Comme un point de non-retour, elles créent une véritable « rupture » au sein d'un énoncé : « Choisir d'ouvrir une parenthèse, ou de tracer un tiret ouvrant qu'il faudra refermer, [...] c'est en quelque sorte imposer une forme de *turbulence* au déroulement syntaxique de la phrase.⁵⁷ » Pareillement aux injures qui souillent le corps des narratrices, les parenthèses « creusent⁵⁸ » l'intérieur du corps textuel, causant au sein de la phrase « une forme de *traumatisme* dont elle doit se "rétablir".⁵⁹ » Ainsi, malgré la « dissolution » de la honte – et du trauma – qu'ils travaillent à mettre en œuvre, les textes d'Annie Ernaux semblent en demeurer, à des degrés divers, informés.⁶⁰

C'est ici que la question de la performance devient intéressante dans le cas ernausien. Loin de vouloir camoufler sa honte comme je l'ai mentionné plus tôt, l'auteure semble au contraire faire usage des parenthèses dans le but de la pointer clairement à ses lecteurs. Si ces signes doubles témoignent d'« un ajout montré, signalé, et *mis en scène*⁶¹ », il convient de souligner cette idée d'une honte et d'un trauma que l'auteure cherche précisément à mettre en relief, si ce n'est à performer. Comme des projecteurs qui doivent mettre en valeur les mouvements d'un acteur sur une scène de théâtre, les parenthèses braquent la lumière sur une auteure qui met à nu ses pensées et ses hontes. Pétilion-Boucheron met par ailleurs de l'avant l'aspect scénique ou théâtral des parenthèses dans son ouvrage : ces dernières « creusent, dans la mono-linéarité langagière, un lieu autre, un espace marginal – une *scène* – où l'on peut observer des tableaux tranquilles, des comédies enjouées, mais aussi des drames dans lesquels apparaît un dire qui maltraite la langue.⁶² » La linguiste réunit ici les vocabulaires du trauma et du monde théâtral, faisant se joindre ces deux versants de la parenthèse : en son centre

⁵⁷ Sabine Pétilion-Boucheron, *op. cit.*, p. 183. Je souligne.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 1.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 205. Je souligne.

⁶⁰ Jennifer Willging avait analysé *La Honte* suivant cette idée d'une reconduction ou d'une reproduction formelle du trauma par l'entremise des espaces blancs grugeant le texte et fragmentant la narration dans son article intitulé « Annie Ernaux's Shameful Narration », *French Forum*, vol. 26, n° 1, 2001, p. 83-103. Si les parenthèses surabondantes contribuent sans contredit à cette fragmentation énonciative propre à l'indicible traumatique, plus encore sont-elles le signe d'une angoisse reliée à la réception du texte lui-même. Il s'agit donc d'une angoisse proprement littéraire et non seulement reliée à l'expérience violente à laquelle a assisté l'auteure.

⁶¹ Sabine Pétilion-Boucheron, *op. cit.*, p. 4. Je souligne.

⁶² *Ibid.*, p. 1. Je souligne.

persisterait une blessure traumatique, ainsi qu'une sortie sur scène. L'entre-parenthèse pourrait alors être considéré comme la mise en théâtre de l'écriture et, partant, du sujet écrivain. Tout à la fois les parenthèses ouvrent donc un lieu autre et représentent celui d'un repli sur soi par excellence, c'est-à-dire « un lieu qui s'offre d'abord à celui qui écrit⁶³ », « un lieu d'enfermement [...] où les mots sont insérés, confinés, *enfermés*.⁶⁴ » C'est exactement ce double mouvement, ce va-et-vient que l'on dénote à la lecture des œuvres d'Ernaux, qui se forgent entre repli sur soi et dévoilement de soi, entre enfermement et sortie du sentiment de honte. À demi fermées et à demi ouvertes, les parenthèses se font ainsi représentantes de cette tension à l'œuvre chez Annie Ernaux. Cette dernière, qui écrit sa honte dans une forte volonté de dépassement mais qui y fait constamment retour au sein d'apartés parenthétiques, oscille ainsi entre les imaginaires de la sortie et de la clôture; entre les pôles de la « dissolution » et de l'« insolubilité », pour reprendre cette terminologie chère à Ernaux.

C'est donc un peu à la manière d'un acteur hyperconscient des regards que les spectateurs lui portent qu'Ernaux entreprend la rédaction de ses œuvres. Si l'exposition et la dénonciation des rouages sociaux, au même titre que le dépassement de la honte qui en découle, fait sans l'ombre d'un doute partie de sa poétique d'auteure, une « méta-honte », comme l'a appelée Havercroft, persiste dans ses textes. Ces derniers renferment un « je » qui, éminemment surconscient de la présence de lecteurs potentiels, s'engage à s'assurer de la bonne réception de ses livres en les expliquant et les justifiant. L'esthétique de l'exhibition à l'œuvre dans ses textes en est donc une qui travaille à camoufler une honte qui y est inhérente. Tel un acteur qui donne accès à la scène ainsi qu'aux coulisses, Annie Ernaux brouille la frontière entre le texte et l'épitéxte en divulguant les méandres de son écriture par de multiples commentaires. Ces derniers, qu'elle prend souvent soin de placer entre parenthèses, témoignent d'un repli sur soi comme de la mise en valeur d'une voix propre. Ainsi Ernaux souligne-t-elle et performe-t-elle ses hontes à l'intérieur de ces signes doubles – ces signes abjects – tout à la fois fermés et ouverts.

⁶³ *Ibid.*, p. 84.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 85. L'auteure souligne.

« Dans la honte, nous nous révélons à la fois actifs et passifs, unifiés et scindés : souverains et assujettis, souverains et déchus.⁶⁵ » Tel est, en effet, ce dont témoignent les œuvres à l'étude, dont les écritures se meuvent entre une forte pudeur, un refus du non-dit, une dénonciation explicite et une angoisse laissée entre parenthèses. Le sentiment de honte, paradoxal sinon équivoque, fait ainsi émerger des poétiques tout aussi ambiguës chez Violette Leduc et Annie Ernaux, deux auteures dont les écritures semblent de prime abord extrêmement différentes. Bien que ces dernières le soient, effectivement, les écrivaines cheminent sur deux avenues distinctes, mais malgré tout parallèles : c'est la voie du monde théâtral et du jeu qu'elles semblent emprunter, c'est-à-dire celle d'un entre-deux abject, d'une honte qu'il s'agit ici d'estomper, et là d'exhiber sans pudeur. Ainsi la honte trouve-t-elle divers modes d'énonciation et d'écritures; ainsi les souillures se voient-elles différemment performées, transmuées. Plutôt que de se laisser engloutir par ces dernières, Violette Leduc et Annie Ernaux s'adonnent à diverses entreprises de performance scripturale afin de les « resignifier », pourrait-on dire, et de s'en servir en tant que matériau de création très prometteur.

⁶⁵ Martine Delvaux, « Le secret, l'aveu, la honte », dans Bruno Chaouat, éd., *op. cit.*, p. 337.

Conclusion

Porter ses stigmates

Dans *Pouvoirs de l'horreur*, Julia Kristeva définit la littérature comme étant l'une des voies d'investissement de cela qui nous « paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant⁶⁶ », et qui nous inspire un sentiment d'abjection :

L'écrivain, fasciné par l'abject, en imagine la logique, s'y projette, l'introjecte, et pervertit la langue – le style et le contenu – en conséquence. Mais d'un autre côté, comme le sentiment d'abjection est à la fois juge et complice de l'abject, ainsi l'est la littérature qui s'y confronte. Aussi pourrait-on dire qu'avec cette littérature-là s'accomplit une traversée des catégories dichotomiques du Pur et de l'Impur, de l'Interdit et du Péché, de la Morale et de l'Immoral.⁶⁷

Le texte littéraire aurait donc partie liée à cette « horreur » informe, alléchante et dégoûtante : il s'en voudrait, d'après Kristeva, le lieu d'exploration par excellence. Les œuvres de Violette Leduc et Annie Ernaux étudiées précédemment font effectivement l'étalage d'expériences de l'abject, c'est-à-dire de ce qui nous attire et nous repousse à la fois, de cette chose ambiguë qui échoit au système symbolique, ou encore de cet élément impropre qui excède les lisières du corps. Du gros nez de la bâtardise aux souillures de l'accouchement, des saletés ouvrières à l'arrêt des menstruations, en passant par des agressions sexuelles asphyxiantes et un viol innommable, les auteures au centre de ce mémoire ont déployé diverses occurrences de l'abject au sein de leurs textes : ces derniers s'y sont, en un mot, enracinées. Plus encore Leduc et Ernaux constituent-elles sans doute des femmes que l'on pourrait qualifier d'abjectes : si « au lieu de s'interroger sur son "être", [l'être abject] s'interroge sur sa place⁶⁸ », en tant que bâtarde et transfuge de classe, ces écrivaines n'incarnent-elles pas ce que la société rejette, repousse dans les marges? Ainsi, « l'espace qui préoccupe le jeté, l'exclu, n'[étant] jamais *un*, ni *homogène*, ni *totalisable*, mais essentiellement divisible, pliable, catastrophique⁶⁹ », c'est bien dans l'espace de la page – que l'on peut chiffonner, réduire en boule, déchiqueter – qu'elles se forgent leur

⁶⁶ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris: Éditions du Seuil, 1980, p. 9.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 15-16. L'auteure souligne.

place. C'est dans la littérature – abjecte – qu'Annie Ernaux et Violette Leduc résident. Et résistent.

Elles exposent donc au sein de leurs œuvres leurs expériences honteuses en demeurant dans l'abject, c'est-à-dire dans un entre-deux scripturaire qui oscille entre des énonciations à la fois réservées et sans filtre. Ainsi ont-elles illustré toute la complexité du sentiment de honte en tergiversant entre les pôles du cri et du silence, de l'exhibition et de la retenue. Rusées⁷⁰, Annie Ernaux et Violette Leduc ont brouillé la dualité opposant la honte et l'éhontement, la pudeur et l'impudeur. Si elles ont écrit leur honte en faisant appel à la mise en spectacle de soi ainsi qu'au repli sur soi, c'est bien sur ce motif du double – de l'équivoque – que j'ai voulu mettre l'accent dans mon analyse des textes. Dans un motif chiasmique, une imbrication des hontes corporelle et sociale s'opère, l'une renvoyant toujours à l'autre. Les déterminismes de classe et de genre sont donc intimement liés dans les œuvres, faisant de la laideur leducienne le symbole même de la bâtardise, et de la souillure ernausienne, le synonyme par excellence des origines ouvrières. La honte se redouble alors constamment, englobant tant l'illégitimité ou l'infériorité sociale que l'indignité physique. Plus encore, j'ai démontré que l'ancrage de cette honte multiple se fait lui-même double : affectant à la fois la mémoire et la corporalité des narratrices, le langage – surtout lorsqu'il est injurieux – travaille non seulement à faire émerger la honte de plus belle, mais aussi à l'enfoncer profondément au sein de la psyché comme du corps.

Même si leurs stratégies d'écriture s'érigent entre honte et éhontement, Ernaux et Leduc font malgré tout preuve d'une volonté d'énoncer cet affect qui vogue normalement au-delà du dicible. Si « la honte cherche à se garder de soi, se garder pour soi, à rester secrète⁷¹ », nos auteures ont non seulement sémiotisé la difficulté énonciative propre à cet affect, mais elles ont surtout transgressé cette culture du silence – en retranscrivant parfois ce dernier dans leurs écrits – dans le but de s'approprier leurs propres expériences de souillure. Non seulement les ont-elles « resignifiées » dans l'espace textuel, mais plus encore ont-elles renversé la « loi » – changeante

⁷⁰ Serge Tisseron a mentionné ce jeu, ces ruses dont le « sujet » honteux doit faire preuve, puisqu'« être honteux, c'est se sentir banni d'entre les hommes, pire que le dernier d'entre eux, exclu du genre humain. C'est pourquoi la honte est si difficile à reconnaître, même en son for intérieur. Son étude est donc d'abord celle des masques et des ruses que l'on emploie pour la cacher aux autres et à soi-même. » Serge Tisseron, *Du bon usage de la honte*, Paris: Ramsay-Archimbaud, 1998, p. 14.

⁷¹ Geoffrey Bennington, « L'invincible honte », dans Bruno Chaouat, éd., *Lire, écrire la honte : actes du colloque de Cerisy-La-Salle, juin 2003*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2007, p. 378.

d'une époque, d'une culture et d'un régime politique à l'autre – exigeant souvent l'exposition des tares aux yeux de tous. Nombreux sont effectivement les modes d'expression obligatoire de la honte sociale s'étant multipliés à travers les siècles et ayant contraint l'Autre « fautif », « immoral », « abject » à porter ses stigmates. Forcés à l'humiliation publique, trop nombreux sont ceux et celles qui ont dû dévoiler leurs actes de déshonneur aux regards réprobateurs d'autrui : la femme adultère marquée sur sa poitrine au fer rouge, les bagnards attifés de rayures, les Juifs identifiés de leur étoile jaune témoignent de ces règles socio-culturelles et politiques voulant stigmatiser, discriminer et, en définitive, marquer autrui du sceau de l'infamie. Si Annie Ernaux et Violette Leduc ont travaillé à l'intériorisation des regards et des paroles injurieuses qu'elles ont reçues, elles ont en revanche choisi de brandir, sinon de porter, dans leurs œuvres, les taches qui les ont fait rougir.

Le sentiment de honte est alors exposé dans le texte, où les écrivaines reproduisent, voire arborent leurs souillures. Plus exactement performant-elles ces dernières dans leurs œuvres qui se transmutent en véritables scènes de théâtre, prenant la forme ici d'une arène leducienne, là d'une parenthèse ernausienne. Si l'écriture ne peut, selon moi, être interprétée tout à fait comme un salut chez l'une et l'autre auteure – en ce sens qu'elle ne permet pas une transcendance totale de la honte, mais qu'elle la reconduit dans le texte –, elle reste néanmoins le moyen par excellence leur permettant de s'approprier leurs histoires respectives, et fort probablement de s'en consoler. Écrire sa honte, pour Leduc et Ernaux, c'est s'emparer à des degrés divers du pouvoir de ceux qui ont voulu les camper dans une position de subalternes; c'est s'engager dans une entreprise de « resignification » des regards oppressifs, des paroles traumatiques et, finalement, de la honte qu'elles ont ressentie tout au long de leur vie. En d'autres mots, même si l'écriture de la honte ne mène pas automatiquement vers l'éhontement ou la souveraineté, elle peut tout de même être perçue comme un acte agentif, politique. Elle signifie le refus d'une place assignée, ou mieux, son réinvestissement : celle-là, inférieure, féminine, et abjecte.

Ainsi que je l'ai mentionné dans l'introduction de ce mémoire, c'est justement comme des actes transgressifs qu'ont été reçues la plupart des œuvres leduciennes et ernausiennes. « Impudiques », « hors-la-loi », Violette Leduc et Annie Ernaux s'inscrivent au centre de cette filiation de femmes-auteures et de femmes artistes qui ont et qui continuent de faire preuve de ce passage de l'intimité à l'extimité en étalant, en pleine place publique, leurs histoires

personnelles et passionnelles; honteuses et traumatiques : leurs récits de vie tachés. En exposant leurs souillures, Ernaux et Leduc se font « perpétratrices » de cet attentat à la pudeur et semblent donner le feu vert à diverses écrivaines et artistes – sinon en légitimer les œuvres – comme Sophie Calle, Louise Bourgeois, Annette Messager, et Tracey Emin, entre autres exemples. De l'exposition de leurs « douleurs exquises⁷² » à leur lit aux draps salis⁷³, en passant par la monstration des humeurs produites par le corps⁷⁴ et la suspension d'un utérus fluorescent⁷⁵, non seulement ces femmes mettent-elles à nu leur propre Moi comme l'ont fait Leduc et Ernaux, mais elles entreprennent d'une façon plus crue encore la présentation du corps humain – féminin – qu'elles choisissent d'exhiber dans sa dimension abjecte. C'est bien ce « temps du dégoût⁷⁶ » qu'elles paraissent vouloir nourrir en offrant une vision de l'art comme faisant partie intégrante d'une esthétique du choc et de l'ostentatoire : « L'art, ce serait ce dont on ne peut supporter le contact, dont on détourne le regard.⁷⁷ » Si le « sujet » honteux se vit comme un déchet que le regard d'autrui révèle sans pitié, ces œuvres « impudiques », « abjectes » et « dégoûtantes » opèrent un renversement et, plus encore, un traumatisme dans l'ordre symbolique, artistique et social : ce sont ces femmes artistes, dorénavant, qui font rougir, abaisser les paupières des lecteurs-spectateurs. Ce sont elles, autrement dit, qui couvrent – entachent – de honte ceux et celles qui oseront les observer.

Si « l'abjection [...] est toujours provoquée par ce qui essaie de faire bon ménage avec la loi piétinée⁷⁸ », il s'agit, dans ce cas-ci, de celle qui inflige aux femmes de créer avec bienséance, pudeur, discrétion. Violette Leduc et Annie Ernaux n'ont jamais semblé s'y résigner : entre voilette et exhibition, silence et dénonciation, dissimulation et exposition, elles ont toutes deux choisi de déjouer cette règle de la bonne conduite féminine en se « projetant » dans l'abject et en s'y « confrontant », pour reprendre les termes sollicités par Kristeva. Tour à

⁷² Sophie Calle, *Douleur exquise*, Arles, Actes Sud, 2003, 264 p.

⁷³ Tracey Emin, *My Bed*, Tate Modern Museum, Londres, 1998.

⁷⁴ Louise Bourgeois, *Precious Liquids*, Collections du Musée national d'art moderne, Paris, 1992.

⁷⁵ Annette Messager, *Tututurus*, Galerie Marian Goodman, Londres, 2017.

⁷⁶ Jean Clair, « Le temps du dégoût », *Les cahiers de médiologie*, n° 11, 2001, p. 285-293. Clair démontre bien dans cet article à quel point les œuvres du début du XXI^e siècle investissent les produits du corps lui-même, c'est-à-dire les matériaux organiques, donnant lieu à un véritable « art de l'abjection. » (p. 286)

⁷⁷ *Ibid.*, p. 285.

⁷⁸ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 27.

tour objets d'abjection et sujets écrivant, elles se sont servies de l'espace qui leur était alloué – celui du corps textuel – pour porter et performer leurs stigmates. En définitive, c'est bien dans la lignée de celles qui ont osé se dire abjectes pour mieux revendiquer leur subjectivité que nos auteures se situent : « Qui, en somme, je vous le demande, accepterait de se dire abject, sujet de, ou sujet à, l'abjection?⁷⁹ » À cette question que pose Julia Kristeva à la fin de son ouvrage nous pourrions répondre, sans l'ombre d'un doute : Violette Leduc et Annie Ernaux.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 247.

Bibliographie

Corpus principal

Ernaux, Annie. *La Honte*. Paris : Gallimard, 1997, 132 p.

Ernaux, Annie. *Mémoire de fille*. Paris : Gallimard, 2016, 150 p.

Leduc, Violette. *L'Asphyxie*. Paris: Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1987 [1946], 188 p.

Leduc, Violette. *La Bâtarde*. Paris : Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2016 [1964], 489 p.

Autres œuvres citées

Ernaux, Annie. *La Place*. Paris : Gallimard, 1983, 113 p.

Leduc, Violette. *Ravages*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2013 [1955], 478 p.

Études critiques sur l'œuvre d'Annie Ernaux

Bacholle-Bošković, Michèle. « Confessions d'une femme pudique: Annie Ernaux ». *French Forum*, vol. 28, n° 1, 2003, p. 91-109.

Charpentier, Isabelle. « “Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire...” L'œuvre auto-sociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable ». *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 1, 15 septembre 2006, p. 1-22.

Day, Loraine. *Writing Shame and Desire: The Work of Annie Ernaux*. Oxford ; New York: Peter Lang, 2007, 315 p.

Fau, Christine. « Le problème du langage chez Annie Ernaux ». *The French Review*, vol. 68, n° 3, 1995, p. 501-512.

Fell, Alison S. *Ernaux, La Place and La Honte*. London: Grant & Cutler Ltd, 2006, 85 p.

Fort, Pierre-Louis, et Violaine Houdart-Merot, éd(s). *Annie Ernaux: un engagement d'écriture*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, 217 p.

Havercroft, Barbara. « Dire l'indicible : trauma et honte chez Annie Ernaux ». *Roman 20-50*, vol. 2, n° 40, 2005, p. 119-32.

- Hugueny-Léger, Élise. *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*. Oxford ; New York: Peter Lang, 2009, 257 p.
- Ledoux-Beaugrand, Évelyne. *De l'écriture de soi au don de soi: les pratiques confessionnelles dans La Honte et L'Événement d'Annie Ernaux*. Montréal: Institut de recherches et d'études féministes, Université du Québec à Montréal, 2005, 139 p.
- McIlvanney, Siobhán. *Annie Ernaux: The Return to Origins*. Liverpool: Liverpool University Press, 2001, 239 p.
- Thomas, Lyn. *Annie Ernaux: An Introduction to the Writer and Her Audience*. Oxford ; New York: Berg, 1999, 202 p.
- Thumerel, Fabrice, éd. *Annie Ernaux: une œuvre de l'entre-deux*. Arras: Artois Presses Université, 2004, 276 p.
- Tierney, Robin. « “Lived Experience at the Level of the Body”: Annie Ernaux’s “Journaux Extimes” ». *SubStance*, vol. 35, n° 3, 2006, p. 113-30.
- Villani, Sergio, éd. *Annie Ernaux: perspectives critiques*. New York: Legas, 2009, 307 p.
- Willing, Jennifer. « Annie Ernaux’s Shameful Narration ». *French Forum*, vol. 26, n° 1, 2001, p. 83-103.
- Wroblewski, Ania. *La vie des autres: Sophie Calle et Annie Ernaux, artistes hors-la-loi*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2016, 256 p.
- Entretiens avec Annie Ernaux
- Ernaux, Annie, et Claire-Lise Tondeur. « Entretien avec Annie Ernaux ». *The French Review*, vol. 69, n° 1, 1995, p. 37-44.
- Ernaux, Annie, et Pierre-Louis Fort. « Entretien avec Annie Ernaux ». *The French Review*, vol. 76, n° 5, 2003, p. 984-994.
- Ernaux, Annie, et Frédéric-Yves Jeannet. *L'écriture comme un couteau*. Paris: Stock, 2003, 155 p.
- Ernaux, Annie. *Le vrai lieu : entretiens avec Michelle Porte*. Paris: Gallimard, 2014, 110 p.
- Collard, Nathalie. « Annie Ernaux: ce n'est pas simple d'être une femme ». *La Presse*, 17 mai 2016. [En ligne] <http://www.lapresse.ca/arts/livres/201605/17/01-4982487-annie-ernaux-ce-nest-pas-simple-detre-une-femme.php>.

Études critiques sur l'œuvre de Violette Leduc

- Brioude, Mireille. *Violette Leduc: La mise en scène du « Je »*. Amsterdam: Rodopi, 2000, 163 p.
- Brioude, Mireille, Anaïs Frantz, et Alison Péron, éd. *Lire Violette Leduc aujourd'hui*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2017, 249 p.
- Ceccatty, René de. *Violette Leduc: éloge de la bâtarde*. Paris: Stock, 1994, 255 p.
- Courtivron, Isabelle de. *Violette Leduc*. Boston, Mass: Twayne, 1985, 144 p.
- . « Violette Leduc : L'enfermée pèlerine ». *Les cahiers du GRIF*, vol. 39, n° 1, 1988, p. 49-53.
- Curiol, Céline. « Violette Leduc : "Ecrire c'est lutter, c'était gagner ma vie comme les croyants gagnent leur paradis" ». Conférence donnée sur France Culture en 2014. [En ligne] [https://www.franceculture.fr/conferences/institut-francais-de-la-mode/violette-leduc-ecrire-cest-lutter-cetait-gagner-ma-vie#xtor=EPR-2-\[LaLettre25012017\]](https://www.franceculture.fr/conferences/institut-francais-de-la-mode/violette-leduc-ecrire-cest-lutter-cetait-gagner-ma-vie#xtor=EPR-2-[LaLettre25012017]).
- Dow, Suzanne. *Madness in Twentieth-Century French Women's Writing*. Oxford ; New York: Peter Lang, 2009, 207 p.
- Fell, Alison S. « Literary Trafficking: Performing Identity in Violette Leduc's "La Bâtarde" ». *The Modern Language Review*, vol. 98, n° 4, 2003, p. 870-880.
- Frantz, Anaïs. « Le passage à l'acte d'écrire de Violette Leduc. » *Imaginaire & Inconscient*, vol. 16, n° 2, 2005, p. 91-100.
- . *Le complexe d'Eve: la pudeur de la littérature: lectures de Violette Leduc et Marguerite Duras*. Paris: Champion, 2013, 305 p.
- Hall, Colette Trout. *Violette Leduc, la mal-aimée*. Amsterdam ; Atlanta, GA: Rodopi, 1999, 156 p.
- Hughes, Alex. « Violette Leduc's *L'Asphyxie*: The Double Face of Maternity ». *The Modern Language Review*, vol. 88, n° 4, 1993, p. 851-863.
- . *Violette Leduc: Mothers, Lovers, and Language*. London: W.S. Maney for the Modern Humanities Research Association, 1994, 169 p.
- Jacomard, Hélène. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine: Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*. Genève: Droz, 1993, 488 p.
- Jansiti, Carlo. *Violette Leduc*. Paris: B. Grasset, 1999, 487 p.

Marson, Susan. « Au bord de *L'Asphyxie* : remarques sur l'autobiographie chez Violette Leduc ». *Littérature*, vol. 98, n° 2, 1995, p. 45-58.

———. *Le temps de l'autobiographie: Violette Leduc, ou, La mort avant la lettre*. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 1998, 258 p.

Noel Evans, Martha. « La mythologie de l'écriture dans *La Bâtarde* de Violette Leduc ». *Littérature*, vol. 46, n° 2, 1982, p. 82-92.

Viollet, Catherine. « Violette Leduc : écriture et sexualité ». *Tangence*, n° 47, 1995, p. 69-83.

Études critiques réunissant Violette Leduc et Annie Ernaux

Fell, Alison S. *Liberty, Equality, Maternity in Beauvoir, Leduc and Ernaux*. Oxford: European Humanities Research Centre, University of Oxford, 2003, 208 p.

Joseph, Sandrina. « Objet de mépris, sujet de langage: L'injure performative et la construction du sujet féminin chez Annie Ernaux, Suzanne Jacob, Violette Leduc et France Théoret ». Thèse de doctorat, Université de Toronto, 2006, 351 p.

Ouvrages sur la honte (et le trauma)

Bologne, Jean-Claude. *Pudeurs féminines: voilées, dévoilées, révélées*. Paris: Éditions du Seuil, 2010, 391 p.

Brison, Susan. « The Uses of Narrative in the Aftermath of Violence ». Claudia Card, éd., *On Feminist Ethics and Politics*, Lawrence, University Press of Kansas, 1999, p. 200-225.

Camus, Renaud. « Éloge de la honte », dans *Syntaxe, ou, L'autre dans la langue*. Paris: P.O.L, 2004, p. 113-173.

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996, 154 p.

Chaouat, Bruno, éd. *Lire, écrire la honte: actes du colloque de Cerisy-la-Salle, juin 2003*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2007, 419 p.

Cyrulnik, Boris. *Mourir de dire: la honte*. Paris: Odile Jacob, 2010, 260 p.

Dolezal, Luna. *The Body and Shame: Phenomenology, Feminism, and the Socially Shaped Body*. Lanham, MD: Lexington Books, 2015, 183 p.

Gaulejac, Vincent de. *Les sources de la honte*. Paris: Desclée de Brouwer, 1996, 315 p.

- Gilbert, Paul, et Jeremy Miles, éd. *Body Shame: Conceptualisation, Research, and Treatment*. Hove, East Sussex ; New York: Brunner-Routledge, 2002, 306 p.
- Hervy, Alievtina. « Le corps de la honte ». *Bulletin d'Analyse Phénoménologique* XIII, n° 2, 3 mars 2017, p. 433-457.
- Johnson, Erica L., et Patricia Moran, éd. *The Female Face of Shame*. Bloomington: Indiana University Press, 2013, 268 p.
- Lévinas, Emmanuel. *De l'évasion*. Saint-Clément-de-Rivière : Fata Morgana, 1982, 157 p.
- Martin, Jean-Pierre. *Le livre des hontes: essai*. Paris: Seuil, 2006, 337 p.
- Mendible, Myra, éd. *American Shame: Stigma and the Body Politic*. Bloomington [Indiana] ; Indianapolis [Indiana]: Indiana University Press, 2016, 288 p.
- Morrison, Andrew P. *The Culture of Shame*. New York: Ballantine Books, 1996, 225 p.
- Nathanson, Donald L., éd. *The Many Faces of Shame*. New York: Guilford Press, 1987, 370 p.
- . *Shame and Pride: Affect, Sex, and the Birth of the Self*. New York: Norton, 1992, 496 p.
- Sartre, Jean-Paul. *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, 2012 [1943], 676 p.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press, 2005, 258 p.
- . *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press, 2003, 195 p.
- Tisseron, Serge. *Du bon usage de la honte*. Paris: Ramsay-Archimbaud, 1998, 202 p.
- . *La honte, psychanalyse d'un lien social*. Paris: Dunod, 2007, 196 p.
- Trono, Cosimo, et Eric Bidaud, éd. *Il n'y a plus de honte dans la culture: enjeux pour psychanalyse, philosophie, littérature, société, art*. Paris: Penta, 2010, 188 p.

Ouvrages sur les représentations du corps

- Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe. Tome I: Les faits et les mythes*. Paris: Gallimard, 1986 [1949], 408 p.
- . *Le deuxième sexe. Tome II : L'expérience vécue*. Paris : Gallimard, 1986 [1949], 663 p.

- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité. Tome 1: La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1997 [1976], 211 p.
- Garland-Thomson, Rosemarie. *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia University Press, 2007 [1997], 200 p.
- Grosz, Elizabeth A. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1994, 250 p.
- Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Éditions de Minuit, 1977, 217 p.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980, 247 p.
- Lefeuve-Déotte, Martine, éd. *Des corps subalternes: migrations, expériences, récits*. Paris: L'Harmattan, 2012, 235 p.
- Lévesque, Nicolas, et Catherine Mavrikakis. *Ce que dit l'écorce*. Québec: Nota Bene, 2014, 169 p.
- Oberhuber, Andrea. *Corps de papier: résonances*. Québec: Nota Bene, 2012, 237 p.
- . « Dans le corps du texte ». *Tangence*, n° 103, 2013, p. 5-19.
- Perrot, Philippe. *Le corps féminin: le travail des apparences ; XVIII^e-XIX^e siècle*. Paris: Seuil, 1991 [1984], 280 p.

Ouvrages théoriques et littéraires sur la mémoire

- Bergson, Henri. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: Flammarion, 2012 [1896], 352 p.
- Cammaert, Felipe. *L'écriture de la mémoire dans l'œuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon*. Paris: Harmattan, 2009, 306 p.
- Jackson, John E. *Mémoire et création poétique*. Paris: Mercure de France, 1992, 330 p.
- Laurichesse, Jean-Yves, éd. *L'ombre du souvenir : littérature & réminiscence (du Moyen Âge au XXI^e siècle)*. Paris: Classiques Garnier, 2012, 353 p.
- Léonard, Monique, éd. *Mémoire et écriture: actes du colloque organisé par le Centre Babel à la Faculté des Lettres de l'Université de Toulon et du Var les 12 et 13 mai 2000*. Paris: Honoré Champion, 2003, 502 p.
- Tadié, Jean-Yves, et Marc Tadié. *Le sens de la mémoire*. Paris: Gallimard, 1999, 355 p.

Ouvrages sur la performativité et l'agentivité

- Austin, John Langshaw. *Quand dire, c'est faire*. Paris: Seuil, 2010 [1970], 202 p.
- Butler, Judith. *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*. Paris : Éditions Amsterdam, 2004 [1997], 287 p.
- . *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*. Paris: La Découverte, 2005 [1990], 276 p.
- Havercroft, Barbara. « Quand écrire, c'est agir: stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret ». *Dalhousie French Studies*, n° 47, 1999, p. 93-113.
- Hekman, Susan. « Reconstituting the Subject: Feminism, Modernism, and Postmodernism », *Hypatia*, vol. 6, n° 2, 1991, p. 44-63.
- . « Subjects and Agents : The Question for Feminism ». Judith K. Gardiner, éd., *Provoking Agents. Gender and Agency in Theory and Practice*. Urbana : University of Illinois Press, 2005, p. 194-207.
- Parker, Andrew, et Eve Kosofsky Sedgwick, éd.s. *Performativity and Performance*. New York: Routledge, 1995, 239 p.

Ouvrages sur la littérature française contemporaine et les écrits des femmes

- Arribert-Narce, Fabien, et Alain Ausoni, éd.s. *L'autobiographie entre autres: écrire la vie aujourd'hui*. Oxford: Peter Lang, 2013, 209 p.
- Blanckeman, Bruno. « FIGURES INTIMES/POSTURES EXTIMES ». *L'Intime – L'Extime*, 1^{er} janvier 2002, p. 45-51.
- Blanckeman, Bruno, Aline Mura-Brunel, et Marc Dambre, éd.s. *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*. Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2004, 589 p.
- Cooke, Jennifer, éd. *Scenes of Intimacy: Reading, Writing and Theorizing Contemporary Literature*. London ; New York: Bloomsbury Academic, 2013, 216 p.
- Damlé, Amaleena, et Gill Rye, éd.s. *Women's Writing in Twenty-First-Century France: Life as Literature*. Cardiff: University of Wales Press, 2013, 290 p.

- Dion, Robert, Frances Fortier, Barbara Havercroft, et Hans-Jürgen Lüsebrink, éd. *Vies en récits: Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*. Québec: Nota Bene, 2007, 591 p.
- Gilmore, Leigh. *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*. Ithaca: Cornell University Press, 1994, 255 p.
- Havercroft, Barbara, Pascal Riendeau, et Pascal Michelucci, éd. *Le roman français de l'extrême contemporain: écritures, engagements, énonciations*. Québec: Éditions Nota bene, 2010, 452 p.
- Havercroft, Barbara, et Bruno Blanckeman, éd. *Narrations d'un nouveau siècle: romans et récits français, 2001-2010: colloque de Cerisy*. Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2013, 320 p.
- Sapiro, Gisèle. *La responsabilité de l'écrivain: littérature, droit et morale en France, XIX^e-XXI^e siècle*. Paris: Seuil, 2011, 746 p.
- Viart, Dominique. *Le roman français au XX^e siècle*. Paris: Hachette, 1999, 158 p.
- Viart, Dominique, et Bruno Vercier, éd. *La littérature française au présent: héritage, modernité, mutations*. Paris: Bordas, 2008, 543 p.

Autres ouvrages

- Boue, Rachel. *L'éloquence du silence: Celan, Sarraute, Duras et Quignard*. Paris: L'Harmattan, 2009, 104 p.
- Bourgeois, Louise. *Precious Liquids*. Collections du Musée national d'art moderne, Paris, 1992.
- Calle, Sophie. *Douleur exquise*. Arles, Actes Sud, 2003, 264 p.
- Clair, Jean. « Le temps du dégoût ». *Les cahiers de médiologie*, n° 11, 2001, p. 285-293.
- Coursil, Jacques. *La fonction muette du langage: Essai de linguistique générale contemporaine*, 2000, 105 p.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975, 159 p.
- Douglas, Mary. *De la souillure: essai sur les notions de pollution et de tabou*. Paris: Editions La Découverte, 1992 [1966], 193 p.

- Église catholique, Commission internationale francophone pour les traductions et la liturgie, et Conférence des évêques catholiques du Canada. *La Bible: traduction officielle liturgique*. Paris: Mame, 2013, 2048 p.
- Emin, Tracey. *My Bed*. Tate Modern Museum, Londres, 1998.
- Gauvin, Lise. *Langagement: l'écrivain et la langue au Québec*. Montréal: Boréal, 2000, 254 p.
- Hanus, Françoise, et Nina Nazarova, eds. *Le silence en littérature : De Mauriac à Houellebecq.* Paris: L'Harmattan, 2013, 273 p.
- Macherey, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*. Lyon: ENS, 2014 [1966], 288 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1989 [1985], 92 p.
- . *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 2009 [1945], 537 p.
- Messenger, Annette. *Tututerus*. Galerie Marian Goodman, Londres, 2017.
- Pétillon-Boucheron, Sabine. *Les détours de la langue : Étude sur la parenthèse et le tiret double*. Louvain: Peeters, 2002, 363 p.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Les subalternes peuvent-elles parler?* Paris: Amsterdam, 2009, 110 p.
- Tisseron, Serge. « Le désir « d'extimité » mis à nu ». *Le Divan familial*, n° 11, 2003, p. 53-62.
- . *L'intimité surexposée*. Paris: Hachette littératures, 2008, 179 p.
- Van den Heuvel, Pierre. *Parole. Mot. Silence : Pour une poétique de l'énonciation*, Paris : José Corti, 1985, 319 p.