

2M11-3045.6

Université de Montréal

Désir, corps et subjectivité dans la rhétorique surréaliste

par

Styliani Kokkali

Département de littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

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

en littérature comparée

mai, 2002



© Styliani Kokkali, 2002

PR

14

U54

2002

v.023

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

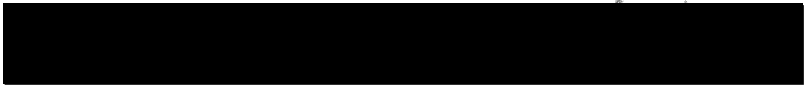
Ce mémoire intitulé :


Désir, corps et subjectivité dans la rhétorique surréaliste


présenté par :

Styliani Kokkali

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :


président-rapporteur


directeur de recherche


membre du jury

Mémoire accepté le 19 août 2002

Résumé

L'objectif de ce mémoire est de traiter de la question du désir, de la corporalité et de la subjectivité dans l'écriture surréaliste. Le sujet est abordé par une méthodologie interdisciplinaire, la rhétorique et le surréalisme constituant le pivot autour duquel s'interagissent la philosophie, le féminisme et la critique littéraire. L'interaction des disciplines proposera des possibilités multiples de définir le fait surréaliste. L'hypothèse émise sera que la problématique surréaliste ne pourrait être examinée que conjointement avec la problématique rhétorique. Malgré l'intention initiale de proposer un terrain valide de lecture constructive à propos de notre sujet, l'étude fera émerger l'insuffisance même et la matérialité inhérente de notre question initiale. La rhétorique surréaliste s'avérera terrain glissant d'étude.

Mots clés :

Rhétorique, Surréalisme, Philosophie, Féminisme, Critique littéraire

Abstract

The aim of this work is to raise questions about desire, subjectivity, and the body in relation to surrealist rhetoric. The methodology adopted for this end draws from various disciplines. The rhetoric of surrealism is the focal point of this work, around which interact other disciplines, including philosophy, feminism, and literary criticism. Throughout the course of this interdisciplinary crossing one notices that a range of infinite possibilities emerge in an attempt to define the surrealist moment. Despite the initial intention of proposing a valid groundwork for a constructive reading in relation to our subject, this study will allow to emerge the given insufficiency and materiality inherent in our initial question. The surrealist rhetoric will reveal itself as an unstable ground of analysis.

Keywords :

Rhetoric, Surrealism, Philosophy, Feminism, Literary Theory

Table des matières

Remerciements.....	iv
Introduction	1
1. Question(s) de rhétoricité et de surréalité.....	3
2. Désaliénation de la corporalité et de la subjectivité.....	5
3. Surréalité à <i>n...sexes?</i>	6
Premier chapitre	
1.1 Perspectives rhétoriques	9
1.1.1 Introduction.....	9
1.1.2 Vers une redéfinition du rôle de la rhétorique : perspectives multiples.....	10
1.1.3 Écriture automatique : terrain exemplaire d'échanges et de retraversées....	17
1.1.4 Conclusion.....	19
1.2 Rhétorique du corps et du désir	20
1.2.1 Introduction.....	20
1.2.2 Conceptualisation du corps et du désir d'après Freud et Lacan.....	22
1.2.3 Barthes : dénaturalisation esthétique et jouissance textuelle.....	26
1.2.4 Irigaray : articulation de la jouissance féminine.....	29
1.2.5 Conclusion.....	33
1.3 Rhétorique de la subjectivité	35
1.3.1 Introduction.....	35
1.3.2 Avènement du sujet d'après Lacan : le stade du miroir.....	36
1.3.3 Corps sans organes et subjectivité chez Deleuze et Guattari.....	39
1.3.4 Vers un corps volatile sexué : le féminisme corporel d'Elizabeth Grosz...	44
1.3.5 Conclusion.....	51

Deuxième chapitre

2.1 Introduction.....	52
2.2 <i>Nadja</i> : problématique, plaisir textuel et agencement subjective.....	54
2.3 <i>The Hearing Trumpet</i> : désaliénation et corporalité mutante.....	75
Conclusion.....	90
Bibliographie.....	92

Remerciements

Je voudrais d'abord remercier chaleureusement ma directrice de recherche, Madame Livia Monnet, pour sa présence discrète, sa disponibilité et ses suggestions généreuses et rigoureuses sans lesquelles la rhétorique surréaliste me serait encore restée trop sibylline. En deuxième lieu, je suis reconnaissante au Département de Littérature Comparée pour m'avoir offert la formation nécessaire afin d'accomplir ce long devoir.

Je suis redevable à mes parents pour leur appui, confiance et encouragement incessants. Je souhaite aussi exprimer, d'abord, ma gratitude à Marie et à Amélie pour leur assistance éditoriale et leurs conseils scrupuleux au cours de cette démarche; par la suite, mes remerciements à Fanie, à l'autre bout de l'Atlantique, pour son humour et son amitié fidèle. Enfin, Iannis, mon mari, je ne te remercierai jamais assez pour ta patience inébranlable, des moments d'inspiration mais aussi pour m'avoir montré que le monde n'est pas si étroitement construit.

À mes parents

*Στους γονείς μου,
Χρηστο και Ελενη*

Introduction

A model is a heuristic device which facilitates a certain understanding, highlighting certain features while diminishing the significance of others; it is a selective rewriting of a situation whose complexity entails the possibility of other, alternative models, models which highlight different features, presenting different emphases¹.

Elizabeth Grosz

Le dessein de cette introduction est de poursuivre l'enquête d'un champ solide de théorisation et de définition à l'égard de la problématique principale de notre mémoire. La tentative visée à introduire le sujet consistera en deux directions. Dans un premier temps, on présentera brièvement de diverses définitions du fait surréaliste proposées par nombre de sources. Cette courte présentation sélective de plusieurs approches du surréalisme démontrera la réception multiple et divergente de ce mouvement. Aussi, cette présentation élucidera l'intention de ses propres membres et l'angle de validité de leurs discours et propositions. Dans un deuxième lieu, on introduira la charpente théorique et littéraire qui nous servira de base méthodologique dans le corpus principal de notre mémoire.

Commençons notre recherche d'une définition valable du surréalisme en juxtaposant les définitions proposées dans les dictionnaires *Le Petit Larousse Illustré* et *The Concise Oxford Dictionary* :

« Mouvement littéraire et artistique né en France à la suite de la première guerre mondiale, qui succède à dada et se dresse, au nom de la liberté, du désir et de la révolution, contre les conventions sociales, morales et logiques, et leur oppose les valeurs de l'imagination, du rêve et de l'écriture automatique révélant le "fonctionnement réel de la pensée". »²

La définition est suivie de l'illustration des tableaux et des dessins surréalistes, ce qui explicite au lecteur les valeurs esthétiques préconisées par le surréalisme. Il faudrait noter que parmi cette élaboration illustrée figure le tableau d'une femme surréaliste. Le dictionnaire anglais articule une version-définition plutôt rationnelle et laconique : « A

¹ Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies, toward a corporeal feminism*, Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. 209.

² *Le Petit Larousse Illustré*, Paris, Bordas, 1997, p. 978.

20th-c. mouvement in art and literature aiming at expressing the subconscious mind, e.g. by the irrational juxtaposition of images. »³ Il nous semble pertinent à ce point de recourir à la définition du maître du surréalisme. D'après Breton, l'essence surréaliste se repère dans l'automatisme vu comme *dispositif* de conceptualisation esthétique, corporelle et psychique :

« Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. »⁴

En tentant de délimiter le surréel Ken-ichi Sasaki le juxtapose au réel. Il prétend que l'«*ordre* du réel » sert du puisement au surréelle. Aussi, il avance que « ses éléments sont les mêmes que ceux de l'univers; ce qui y est surréel est l'arrangement, montage ou collage de ces éléments. Son effet surréel présuppose que ces éléments sont ceux que nous éprouvons partout et chaque jour »⁵. Sasaki repère l'instance surréaliste dans l'articulation des structures formelles. Dans l'optique de Dominique Viart, la surréalité discursive n'existe qu'à travers *et* grâce à sa force inhérente « transformationnelle » :

« [Aussi] la pratique surréaliste du discours est-elle *transformationnelle*, et ce, à plusieurs degrés. D'abord, on vient de le voir, par la confusion des catégories d'expression et la fusion des modes de connaissance [...] Les concepts, loin de se prêter aux articulations logiques garantes d'un édifice rationnel, deviennent sans encombre les *stimuli* d'autant de dérives imaginatives, des constructions délirantes de ces « étranges fleurs de la raison. »⁶

La conjecture émise par Viart concorde avec notre position à l'égard de la conceptualisation du fait surréaliste. Le surréalisme est repéré comme force active déplaçant continuellement son essence définitive. En même temps, il produit incessamment à travers sa mobilité de nouveaux principes afin de se définir mais aussi afin de concevoir le monde.

³ *The Concise Oxford Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 1228.

⁴ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1963, p. 37.

⁵ Ken-ichi Sasaki, « Éthos, Poétique du léger ou Lutte avec l'esprit de gravité », *Revue d'Esthétique*, n° 1-2 (1979), p. 327.

⁶ Dominique Viart, « Efflorescence du signe : l'imaginaire sémiologique d'André Breton », *Revue des Sciences Humaines*, n° 237 (janvier-mars 1995), p. 101.

Notre objectif a été d'exposer le potentiel infini de la conceptualisation de la surréalité en élaborant brièvement de diverses tendances à la définir. En se mettant en position de dialogue et de négociation, ces hypothèses avancées dans le but d'expliquer le phénomène glissant surréaliste finissent par opérer de nouveaux glissements. Elles finissent aussi par obscurcir le sujet qu'elles ont voulu initialement illuminer et par multiplier des possibilités d'interprétation. À cette fin, des *mises en abyme* machinent des détours théoriques dans la tentative d'articuler la fermeture inaccessible de ce phénomène. Ainsi, l'essai d'articuler une essence homogène surréaliste s'avère tâche pénible et vertigineuse. Telle sera notre tâche au cours de cette démarche. Il serait maintenant opportun de présenter d'une manière succincte la charpente théorique méthodologique à laquelle on recourra dans ce mémoire. On avancera par la diviser en quatre courtes parties.

1. Question(s) de rhétoricité et de surréalité

L'hypothèse émise dans notre mémoire veut que l'étude du fait surréaliste présuppose l'étude du fait rhétorique et vice versa. Loin de définir ces faits comme des *a priori* et comme des questions étroitement ou indépendamment cernées, notre grille d'analyse traitera des rapports intrinsèques qu'ils entretiennent. À cette fin, la source théorique dans laquelle on puisera au début du premier chapitre, le champ néo-rhétorique et philosophique, soulèvera le sujet de la problématique. La problématologie sera conçue dans son intention du questionnement, ce qui nous servira de *dispositif* pour la poursuite de l'unicité rhétorique. La proposition suivante de Michel Meyer illuminera notre cheminement initial : « La rhétorique est la négociation de la distance entre les individus sur une question. C'est cette question-là qui exprime ce qui les sépare [...] »⁷

Dans notre optique, la divergence et la négociation des opinions sur le fait surréaliste dégageront la problématique rhétorique. Ainsi, la divergence en tant que dissidence conditionnera l'articulation multiple de diverses définitions à l'égard de la surréalité. Ce potentiel de multiplicité d'approches à propos de la définition de la rhétorique surréaliste

⁷ *Histoire de la rhétorique : des Grecs à nos jours*, publié sous la direction de Michel Meyer, Paris, Le livre de poche, coll. « Livre de poche. Biblio/Essais », 1999, p. 307.

déclenchera la voix féminine en tant qu'alternative rhétorique surréaliste. La voix divergente se manifestera à l'intérieur de l'espace et du projet surréaliste. De plus, en répondant au questionnement initial à l'égard de l'orientation surréaliste, elle permettra l'énonciation même d'une nouvelle interrogation de la substance surréaliste. La « clé » de la cohésion rhétorique surréaliste se libérera au moment dialectique de la négociation entre ces diverses versions surréalistes. Enfin, la conceptualisation même de la problématologie articulera son propre principe inhérent.

La conjecture à laquelle on se livrera au cours de notre mémoire formulera que le point surréaliste s'est réalisé à travers la matérialité de son orientation. Cela dit, de multiples revisites et révisionnismes auxquels ont recouru des auteur(e)s surréalistes seront étudiés en tant qu'affirmation du questionnement de la surréalité même à propos de leur dessein. Breton a envisagé ainsi l'essence du mouvement dont il s'est nommé instigateur : « C'est encore au dialogue que les formes du langage surréaliste s'adaptent le mieux. Là, deux pensées s'affrontent. »⁸ On explicitera dans le premier chapitre que la charpente problématologique ainsi que la négociation dialectique avancées par Meyer concordent avec l'immanence des plans esthétique et philosophique surréalistes.

La philosophie de Gilles Deleuze à laquelle nous ferons référence par la suite au cours de la deuxième et de la troisième parties du premier chapitre s'ajoutera au procès de la nouvelle économie néo-rhétorique visée par Meyer. Le dessein philosophique de Deleuze reconceptualisera le rôle et la direction des disciplines, y compris ceux de la rhétorique, de la psychanalyse et de la critique littéraire. Dans cette intention, le fait philosophique visera à faire éclater les frontières jadis strictement délimitées de la rhétorique en permettant l'intervention et l'échange discursif de multiples instances disciplinaires. Cette interaction disciplinaire favorisera l'émergence de nouvelles procédures discursives, telle l'*agencement collectif* et le *devenir-imperceptible* : « Les devenirs, c'est de la géographie, ce sont des orientations, des directions, des entrées et des sorties [...] L'entretien deviendrait ainsi une véritable *fonction* [...] Il faut multiplier les côtés, briser tout cercle

⁸ André Breton, *op. cit.*, p. 48

au profit des polygones. »⁹ La négociation des disciplines valorisée par Deleuze ouvrira la voie vers la théorisation problématologique, dialectique et nonréductrice de nouveaux modèles conceptuels.

2. Désaliénation de la corporalité et de la subjectivité

En plus des questions sur la rhétoricité et la littérarité, notre charpente théorique des deuxième et troisième parties du premier chapitre traitera d'une lecture du paradigme psychanalytique de la subjectivité et de la corporalité. À travers cette lecture articulée sous un angle critique, on illuminera la problématique du réinvestissement matérialiste de la subjectivité. En épousant la question de réécrire la subjectivité et la corporalité sur de nouvelles données, notre traitement de l'identité sexuelle et de deux oeuvres littéraires surréalistes reflétera cette réinscription matérialiste. Ainsi, cette problématique avancée par Barthes nous servira à réinvestir la subjectivité et la corporalité comme lieux d'inscription désirante. La « redistribution » du langage, pratique discursive utilisée par notre propre analyse, suivra la proposition suivante de Barthes : « Voilà un état très subtil, presque intenable, du discours : la narrativité est déconstruite et l'histoire reste cependant lisible [...] La prouesse est de tenir la *mimesis* du langage (le langage s'imitant lui-même), source de grands plaisirs, d'une façon si *radicalement* ambiguë [...] »¹⁰

Barthes affirme que l'état non mimétique, c'est-à-dire non représentatif du langage permet au sujet lisant/écrivain d'éprouver de la jouissance. En fait, la « théorie du sujet matérialiste » qu'il propose nous sera utile pour illuminer par la suite la démythification féministe du corps aliéné. La revisite critique du présupposé psychanalytique avance la déstabilisation de la Loi paternelle comme instigatrice de la polarité sexuelle et de la réduction de la sexualité féminine à l'altérité aliénante. À travers la philosophie féministe de Luce Irigaray, on élucidera la perspective de la désaliénation de la jouissance féminine effectuée par l'intermédiaire de l'écriture. En fait, la femme sera incitée à innover en créant son propre terrain discursif où elle son économie sexuelle différentielle : « Parle quand même. Que ton langage ne soit pas d'un seul fil, d'une seule chaîne, d'une seule

⁹ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 8, 26.

trame, c'est notre chance. »¹¹ L'exemple littéraire des textes de Leonora Carrington dans le deuxième chapitre de ce mémoire émergera comme instance féministe surréaliste.

La démythification et la désaliénation corporelle s'expliciteront surtout à travers le paradigme radical conceptuel d'un *corps sans organes* de Deleuze et Guattari. Vu comme alternative conceptuelle corporelle, ce modèle sera suivi des conceptualisations complémentaires, telles le *devenir-homme*, le *devenir-femme*, le *devenir-philosophe* et le *devenir-animal*. On montrera que ces modèles recherchent à réinvestir l'articulation philosophique et psychanalytique de la subjectivité hors des limites hiérarchisantes naturelles. La proposition du féminisme corporel d'Elizabeth Grosz viendra s'ajouter à la théorie philosophique deleuzienne du *corps sans organes* et de la *production désirante*. Elle avancera l'hypothèse d'un paradigme alternatif à celui de Deleuze et Guattari. Il s'agira du « *Möbius strip* » en tant que procédure de subjectivation coexistant d'une manière dialectique avec le procès qu'effectue le *corps sans organes*. Ce double mouvement que les deux modèles suivent déclenchera des instances sexuelles corporelles non réductrices et positives en même temps qu'il fera ressortir d'autres modèles pluriels du désir. Le *devenir-femme* sera, d'après Grosz, un exemple de la dissolution et de la dissociation de l'unicité masculine identitaire. Le point philosophique avancé à travers cette théorie féministe favorisera un mécanisme non définitif ni final afin d'apercevoir la différence sexuelle. Il impliquera aussi la possibilité infinie d'une interaction parmi des idées, des corps et des textes dans le but de pulvériser non seulement l'instance polaire corporelle, mais aussi toute tentative molaire de théorisation : « What is needed are metaphors and models that implicate the subject in the object, that render mastery and exteriority undesirable. »¹²

3. Surréalité à n...sexes?

La problématique du rôle des femmes dans le surréalisme a attiré l'intérêt de nombreuses études aux cours des dernières années. La critique littéraire a livré de multiples positions

¹⁰ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1962, p. 18-19.

¹¹ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1977, p. 209.

¹² Elizabeth Grosz, *op. cit.*, p. 23.

à ce propos. Étant donné que la présente étude touche à ce sujet, on désire contribuer à l'élargissement de ce champ de recherche en faisant émerger notre propre version de la problématique. À la suite de l'élaboration de la théorie néo-rhétorique et philosophique, on s'engagera à faire éclater les limites mêmes de la critique littéraire à l'égard de la problématique de la production féminine du surréalisme. On avancera que le dialogue préconisé par Meyer, Deleuze et Parnet et Grosz en tant que « clé » pour l'unité d'un champ théorique se réalise dans le cas du surréalisme à travers l'échange, la divergence et la négociation des voix masculines et féminines à l'intérieur de ce mouvement et de la critique littéraire même. Ainsi, l'analyse proposée au cours de deux chapitres de cette démarche élaborera la matérialité du projet surréaliste ainsi que de sa critique. Le surréalisme émergera dans notre étude comme mouvement *rhizomatique*. Il ne sera pas vu comme force active formant des connexions machiniques.

On s'alignera avec la proposition de la critique littéraire Susan Rubin Suleiman d'approcher la problématique de la production féminine et masculine surréaliste en examinant d'abord la part du surréalisme dans le féminin et non plus la femme dans le surréalisme. Elle avancera une recherche sélective des « modalités »¹³ de nombres d'éléments surréalistes – tels l'humour noir et la parodie – repérés dans les œuvres des femmes. Ces éléments ou *dispositifs* seront recherchés en tant qu'éléments mobiles qui parcourent le terrain fluide et glissant *du* féminin. Loin d'être représenté ou figé, le féminin sera vu comme champ d'échange et des *devenirs*. Ainsi, le survol, du fait surréaliste par Rubin Suleiman s'effectuera dans une orientation non essentialiste *du* féminin.

La perspective de Cottenet-Hage¹⁴ affirme la relation problématique de la production masculine et féminine surréaliste. Elle propose que l'écriture féminine surréaliste avance une désaliénation de l'altérité corporelle féminine envisagée et même exaltée par les

¹³ Susan Rubin Suleiman, « L'humour noir des femmes », *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, textes réunis par Georgiana M. M. Colville et Catharine Conley, Paris, Lachenal & Ritter, coll. « Pleine Marge », 1998, p. 46.

¹⁴ Madeleine Cottenet-Hage, « The Body Subversive: Corporeal Imagery in Carrington, Prassinou and Mansour », *Surrealism and Women*, éd. Mary Ann Caws, Rudolf E. Kuenzli et Gwen Raaberg, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1991, p. 76-77.

hommes surréalistes. On s'accordera avec Cottenet-Hage à propos de l'auto-affirmation active visée dans l'écriture féminine surréaliste, ce qui ébranle l'économie binaire de la conceptualisation subjective et corporelle. Enfin, on présumera que c'est au moment de l'éclatement non seulement de l'opposition sujet-objet d'écriture et de représentation, mais aussi de la conceptualisation de ces instances mêmes que la problématique et la négociation émergeront.

Chapitre 1

1.1 Perspectives rhétoriques

1.1.1 Introduction

La grille de l'analyse effectuée dans ce chapitre aura un double point déclencheur. D'abord, notre analyse avancera le présupposé d'une interaction irréductible entre la *rhétoricité* et la *littéarité*. Deuxièmement, elle s'orientera vers le processus de déplacement et d'évolution du statut et de la conceptualisation tant de la rhétorique que de la production littéraire. Étant donné que la rhétorique et la création littéraire ont attiré l'attention des philosophes et des scientifiques et qu'elles ont été exposées à des interpellations de ces derniers depuis l'antiquité, nous nous proposerons au cours de ce chapitre de jalonner leur parcours immanent. Ce processus aura comme objectif la revalorisation de l'insurgence d'une *mobilité conceptuelle* de deux termes « rhétoricité » et « littéarité ». Ainsi, l'emploi de ces termes exige un usage précautionneux. Notre pratique discursive ne se basera pas sur une analyse rigide d'orientation systématique, restrictive ou oppositionnelle. Elle cherchera plutôt à faire ressortir le relativisme des termes « rhétoricité » et « littéarité », en les plaçant en position de *négociation*. Or, notre hypothèse promouvra de nouvelles structures conceptuelles dont la portée épistémologique constituera dans l'investissement d'une nouvelle économie rhétorique différentielle. Ainsi, d'après cette économie, la conceptualisation des termes « rhétoricité » et « littéarité » sera reformulée sous un angle positif.

Dans un premier temps, nous défierons la conceptualisation classique de la rhétorique. D'après cette vision classique aristotélicienne, la poésie est perçue comme genre par excellence de l'expression littéraire. Elle est lieu privilégié puisqu'elle s'adonne le mieux à la reproduction *naturellement mimétique* et à l'*appropriation esthétique restreinte et réductrice*. Aussi, visant le beau comme but ultime de toute représentation et naturalisant la procédure textuelle au travers de la *mimésis* et du discours systématique et ordonné, le

texte prosodique aboutit à se confiner dans la démarcation rigide qu'apporte une telle procédure textuelle.

Dans un deuxième moment de la réflexion, nous mettrons en évidence les frontières précaires tant de la rhétorique que de la création littéraire, ce qui permettrait leur interaction dynamique sans que l'une ne domine sur l'autre. Cela dit, notre présomption sera qu'une tendance de fusion non réductrice et non hiérarchisante s'exerce au cours du *devenir* constitutif de la rhétorique et de la production littéraire. À titre d'illustration de cette interaction, dans la partie littéraire de notre démarche nous nous référerons à l'hybridité que démontrent plusieurs genres littéraires, tels le journal intime, la poésie, l'autobiographie, et le roman. Bref, la lecture littéraire sélective que nous menerons par la suite aura le double objectif de faire émerger une reconceptualisation *et* des frontières des genres littéraires et rhétoriques *et* du rapport négociateur que ces derniers entretiennent.

1.1.2 Vers une redéfinition du rôle de la rhétorique : perspectives multiples

Quant à la rhétorique, elle est la négociation de la différence entre individus sur un sujet donné. Il y a une question qui les oppose et des réponses qui les lient par ailleurs. Le problème donne la mesure de leurs différences comme les réponses spécifient ce qui les rapproche, ce sont des lieux communs aux parties en présence [...]¹.

Michel Meyer

Les devenirs, c'est de la géographie, ce sont des orientations, des directions, des entrées et des sorties [...] Il n'y a plus de machines binaires : question-réponse, masculin-féminin, homme-animal, etc. Ce pourrait être ça, un entretien, simplement le tracé d'un devenir [...] Nous devons passer par les dualismes parce qu'ils sont dans le langage, pas question de s'en passer, mais il faut lutter contre le langage, inventer le bégaiement, pas pour rejoindre une pseudo-réalité pré-linguistique, mais pour tracer une ligne vocale ou écrite qui fera couler le langage entre ces dualismes, et qui définira un usage minoritaire de la langue, une variation inhérente, comme dit Labov².

Gilles Deleuze et Claire Parnet

¹ Michel Meyer, *op. cit.*, p. 252.

² Gilles Deleuze et Claire Parnet, *op. cit.*, p. 8, 43.

L'étude érudite de la science du langage, c'est-à-dire, de la rhétorique, a connu un renouveau remarquable au cours du XXI^{ème} siècle. Cela a amené une « redistribution »³ du langage, ayant comme conséquence l'élargissement des frontières de la rhétorique et son expansion vers d'autres domaines, tels la philosophie, la psychanalyse et la création littéraire. Aussi, il y a eu un *déplacement* de la fonction et du rôle rhétoriques jadis confinés à l'obsession classificatoire et dominatrice à l'égard du procès de rédaction des textes - y compris ceux du genre littéraire. Ce *déplacement* s'est effectué par l'éclatement des limites restreintes initialement de la discipline rhétorique et, par la suite, d'autres disciplines qui elles aussi visaient l'articulation d'une nouvelle économie épistémologique. Ainsi, se détachant de sa position antérieure de supériorité, de sa tâche de fournir et de dicter des règles discursives à d'autres disciplines, la rhétorique se trouve au XXI^{ème} siècle libérée de l'obligation d'occulter des différences. Avant tout, elle se met à revaloriser ses propres principes constitutifs et son objectif en tant que discipline.

En fait, la rhétorique devient dans son nouvel état éclaté *et* le moyen *et* l'objet de son propre discours. Elle n'a plus de fin, car elle n'est pas fin elle-même. Elle est revalorisée dans son statut immanent et irréductible, toujours prête à remettre en jeu ses objectifs discursifs et, donc, ses rapports à d'autres disciplines. La rhétorique, telle que nous l'apercevons, devient espace d'*invention* et d'*échange illimités*. Sa fonction se matérialise en tant que *dispositif* dans sa poursuite des devenir des faits discursifs - y compris le fait littéraire. Nous nous accorderions avec Souiller et Troubetzkoy à propos de la découverte du « nouvel » ordre rhétorique qui favorise la créativité conceptuelle. Ils précisent, donc, que « l'invention n'est pas une création, mais une découverte de ce qui existe déjà, et qu'il faut repérer dans son "lieu" après un cheminement dont la rhétorique fournit le tracé »⁴. Bref, d'après eux, la redéfinition du rôle de la rhétorique consiste, d'abord, dans l'interrogation de son ancien statut en tant que *finalité totalisante et ultime*. Dans un deuxième temps, ils présument que bien que la rhétorique se trouve à la base de la production littéraire et qu'elle la conditionne même, le processus de sa redéfinition est

³ Pour une élaboration du concept de la « redistribution » du langage, voir Roland Barthes, *op. cit.*, p. 14.

intimement lié au processus de redéfinition du texte littéraire : « [...] la rhétorique est née avec des finalités précises (l'efficacité de la persuasion dans des circonstances bien définies); sa réutilisation pour l'étude de la littérature suppose que l'on définisse clairement les finalités du texte littéraire »⁵.

La première citation tirée de l'ouvrage intitulé *Histoire de la rhétorique : des Grecs à nos jours* cherche à faire ressortir une perspective néo-rhétorique et à la lier étroitement à la production littéraire. Cette nouvelle perspective ouvre une voie *intense* et subvertit la direction rigide classique de la rhétorique qui visait la vérité et la hiérarchie esthétique comme buts ultimes textuels. Donc, cette version *néo-rhétorique* avancée par Meyer se matérialise à travers un double mouvement : l'éclatement du rôle jadis dominant joué par la rhétorique et l'affirmation de son orientation *alternative non réductrice*. En fait, Meyer se propose de revaloriser et de redéfinir la rhétorique dans sa nouvelle direction comme lieu des rencontres, des différences et de la négociation, et, donc, dans son état du « *topos guerrier* »⁶.

D'après lui, l'« unicité » d'un texte rhétorique consiste dans l'émergence d'une *problématologie différentielle*, c'est-à-dire, d'un *questionnement* suscitant l'ouverture vers la réponse de plusieurs individus ou, plutôt, suscitant des réponses multiples autour d'une seule question. C'est à travers la trajectoire que trace cette problématologie textuelle qu'insurge le statut alternatif et précaire de sa propre « unicité ». Or, la redéfinition de la rhétorique s'effectue, selon Meyer, à partir du moment où un texte soulève de par sa forme la différence problématologique en tant que problématique irréductible, ce qui constitue l'élément principal de la rhétorique littéraire⁷. Retraversant et défiant le modèle classique du processus naturalisant de la *mimésis* textuelle,

⁴ *Littérature comparée*, publié sous la direction de Didier Souiller et Vladimir Troubetzkoy, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 633.

⁵ *Ibid.*

⁶ Ce terme est emprunté au texte de Roland Barthes, *op. cit.*, p. 47.

⁷ Meyer décrit cette procédure ainsi : « Quant à la rhétorique, elle est la négociation de la différence entre individus sur un sujet donné. Il y a une *question* qui les oppose et des réponses qui les lient par ailleurs. Le problème donne la mesure de leurs différences comme

l'énigmacité se dégage en tant que principe inhérent et immanent de la rhétorique littéraire aussi bien que comme alternative et, donc, possibilité de revisiter toute lecture dite littérale et finale.

La deuxième proposition avancée par Meyer complète sa proposition initiale de la différence problématologique. D'après lui, c'est le texte littéraire qui permet le mieux l'articulation de cette problématologie rhétorique. Il devient le *topos* où émerge une *négociation dynamique* entre l'*ethos* (orateur ou écrivain), le *pathos* (oratoire ou lecteur) et le *logos* (langage) sans que cette interaction ne soit réduite à privilégier une de ces trois *intensités* textuelles. En fait, le lecteur potentiel se met à répondre au questionnement avancé par le langage en l'interrogeant à nouveau. Ainsi, d'après la proposition de Meyer, la procédure de l'énigmacité que suit un texte littéraire, donc, sa *poiesis*, naît d'un processus double : de l'interaction *négociatrice* entre les trois « intensités » textuelles - l'*ethos*, le *pathos* et le *logos* - ainsi que de sa propre irréductibilité et du questionnement textuel infini. Cet agencement *poïétique* inhérent à un texte est ce qui offre au lecteur potentiel la jouissance de la possibilité d'en faire *plusieurs lectures* et d'en provoquer de multiples interprétations⁸. En fait, en s'écartant de la nécessité de *représenter*, d'*imiter* et d'exprimer *littéralement* l'interaction jadis dite *naturelle* entre le monde du texte et le monde externe, le texte lui-même suggère son propre démantèlement. D'après Meyer, « la réalité est alors *représentée* à l'intérieur du texte et par lui. »⁹ La variante rhétorique de Deleuze et Parnet que nous analyserons par la suite se proposera de formuler un *bégaiement*, donc, une *ligne de fuite* de par l'intérieur de leur propre langage. Ainsi, leur discours philosophique s'énonce comme version minoritaire à l'intérieur du langage philosophique duquel il émerge.

les réponses spécifient ce qui les rapproche, ce sont des lieux *communs* aux parties en présence [...] ». Voir son ouvrage *op. cit.*, p. 252.

⁸ Dans le chapitre suivant sur la rhétorique du corps et du désir nous menerons une élaboration détaillée du concept barthésien du plaisir que l'auteur et le lecteur éprouvent au moment de la conceptualisation de l'immanence en tant que principe esthétique majeur de l'expérience textuelle.

⁹ Meyer, *op. cit.*, p. 322.

Enfin, de diverses conceptualisations de la rhétorique surtout au cours du XXI^{ème} siècle ont privilégié soit l'*ethos*, le *pathos* ou le *logos* suivant l'« école » rhétorique et son orientation. Malgré tous ces différents points d'ancrage, notre propre discussion de la perspective néo-rhétorique de Meyer n'a visé à s'enraciner dans aucun de ces trois instances ou « moments » rhétoriques. Notre objectif s'est plutôt orienté vers une articulation *négociatrice* de ces trois « moments » de la rhétorique. Aussi, la référence à l'approche problématologique rhétorique avancée par Meyer a fourni une nouvelle version non totalisante en redéfinissant l'orientation de la rhétorique et en y dégageant l'immanence comme principe inhérent de toute tentative rhétorique dite « définitive ».

La discussion de Michel Meyer et de Gilles Deleuze et Claire Parnet dans le même sous-chapitre de cette démarche est menée dans l'intention de mobiliser un échange des pensées *nomadiques rhizomatiques et affirmatives*. En effet, notre référence au chapitre « Un entretien, qu'est-ce que c'est, à quoi ça sert? » de *Dialogues* écrit par Deleuze et Parnet constitue une expansion spatiale de la rhétoricité et de l'histoire de la pensée en tant qu'intenses, fragiles et conçues hors des normes idéalisantes limitatives. L'entretien énoncé par Deleuze et Parnet est pratique discursive d'une *écriture nomadique à deux*. Le sujet unique d'énonciation s'éclate et des agencements collectifs d'énonciation s'y substituent. Leur dialogue dans son orientation de nomadisme est exemplaire de la problémativité différentielle; en prétendant répondre à une question, la réponse de chaque interlocuteur se donne sous forme d'une nouvelle question. Ainsi, nous avancerons que le discours de Deleuze et Parnet énonce une reconceptualisation des conditions de l'articulation discursive.

D'abord, la métaphore de l'arbre inaugure l'espace fluide de leur reconceptualisation de la production et de l'articulation du savoir philosophique. Leur discours se prononce *rhizomatique* au lieu d'*arborescent*. Donc, il ne crée pas de racines, il se répand horizontalement et non linéairement. Répondant dans sa partie discursive à la partie philosophique développée par Deleuze, Parnet énonce le risque du discours prononcé par son adversaire de tomber dans le piège de nouveaux binarismes au moment même où il

prétend les dénier¹⁰. En fait, la structure de leur dialogue met en question l'affirmation qu'elle avance en même temps qu'elle affirme cette interrogation. Or, l'entretien qu'ils mènent fait s'effondrer l'image jadis monolithique de l'auteur tout-puissant, les modèles des « écoles »¹¹ de pensée et de savoir et la « monodisciplinarité » textuelle.

En faisant éclater les limites rigides, dominantes et arborescentes des disciplines individuelles, telle la rhétorique, la philosophie, la psychanalyse et la production littéraire, ils proposent l'articulation de l'échange en tant que principe immanent d'un discours philosophique hybride. Ce discours hybride favoriserait les retraversées philosophiques et mélangerait dans sa direction conceptuelle et rhizomatique plusieurs voies disciplinaires. Par leur propre pratique textuelle *nomadique* ils revisitent *positivement* plusieurs aspects rhétoriques, tels le procès discursif du sujet, l'historicité philosophique, l'espace psychanalytique, *la ligne de fuite* ou *l'agencement d'énonciation* que suit le sujet écrivain ou lisant littéraire. Or, Deleuze et Parnet mettent en question les vieilles procédures discursives qui enraccinaient la production et l'articulation du savoir dans des modèles de pensée arborescents, hiérarchisants et binaires et qui formulaient des discours uniquement psychanalytiques, philosophiques, littéraires. L'espace discursif fluide qu'inaugure Deleuze et Parnet permet des rencontres violentes de plusieurs disciplines en éliminant l'exclusivité d'une seule voie rhétorique. Ainsi, leur pratique discursive suit la trajectoire d'un processus de *dénaturalisation* textuelle.

¹⁰ À propos de la critique que Parnet fait des dualismes et des dichotomies à l'intérieur du langage et de l'entretien même, voir Deleuze et Parnet, *op. cit.*, p. 42.

¹¹ La référence à des « écoles » esthétiques, philosophiques et littéraires se fait explicitement au cours du texte de Deleuze et Parnet. Voir p. 33-34 et 43. Leur position vis-à-vis du surréalisme, ce qui nous intéresse dans cette démarche, est énoncée d'une façon défavorable. Ils le perçoivent comme une de ces « écoles » arborescentes et répressives dans son intention de faire point et racine et de dominer sur d'autres anciennes « écoles » qui l'avaient précédée. Notre proposition ultérieure constituera un échange rhétorique violent dans sa direction favorable au surréalisme. En fait, en se différenciant de cette proposition de Parnet, nous soulignerons l'aspect plutôt rhizomatique et non totalisant du courant esthétique surréaliste, étant donné que de son intérieur ont émergé des voies/voix multiples et contradictoires, non seulement parmi les hommes mais aussi parmi les femmes surréalistes.

Il s'agit, donc, d'une évolution rhétorique, d'un *devenir* rhétorique et disciplinaire ou d'un discours en *devenir*, comme le *devenir-femme*, le *devenir-animal*, le *devenir-philosophe*. Aussi, il s'agit d'une cartographie des retraversées conceptuelles à travers de laquelle n'émergent pas d'« idées justes, juste des idées »¹², où la vérité de ces idées n'importe plus. Et c'est à travers cette mosaïque conceptuelle et géographique que s'entrecroisent des idées en mobilité. Nous avancerons plus bas dans notre analyse que l'interaction dynamique et problématologique de la création littéraire entre les hommes et les femmes surréalistes devient l'incarnation par excellence ou, plutôt, l'épitomé revalorisé d'un *devenir* surréaliste discursif.

Enfin, l'étalage conceptuel *rhizomatique* qu'exhibe la pratique discursive de Deleuze et Parnet s'oriente vers la prononciation abondante de nouveaux concepts et des paradigmes théoriques. Cet étalage n'a pas une visée véridique, car il ne s'intéresse à dévoiler la vérité d'aucune idée. C'est plutôt un étalage, un empilement conceptuel qui déclenche une procédure *différente et non réductrice* de reconceptualisation des notions qui nous préoccuperont au cours de cette démarche, telles l'épistémologie discursive, la subjectivité, la création littéraire, le corps, le désir. Deleuze et Parnet recourent initialement à un modèle paradigmatique qui brise l'organisation et la structure triangulaire de la subjectivité¹³. Par la suite, ils inventent une autre métaphore, celle du cercle, comme nouvelle pratique rhétorique qui dépasserait la conception *triangulaire* psychanalytique. Ainsi, leur procès textuel d'invention des concepts et l'éclatement de la nécessité que ces concepts *représentent et reflètent* la vérité du monde ou qu'ils soient énoncés par un sujet légitime, avancent la *précarité* de ces concepts mêmes. Or, la prononciation de ces concepts éphémères fait déplacer l'ordre des choses sans réduire leurs éléments constitutifs et leur potentiel multiple à l'Un conçu dans sa nature foncièrement dualistique et dominante.

¹² *Ibid.*, p. 15.

¹³ Notre chapitre ultérieur sur la rhétorique de la subjectivité illuminera la revisite de la théorie psychanalytique freudienne et lacanienne que Deleuze et Guattari effectuent. Nous éluciderons le processus de l'éclatement de la conceptualisation freudienne et lacanienne à propos de la subjectivité vue dans sa direction d'une unicité totalisante.

1.1.3 Écriture automatique : terrain exemplaire d'échanges et de retraversées

Le terme d'« écriture automatique », tel qu'il est d'usage dans le surréalisme, prêté, on le voit, à contestation, et si je puis être tenu pour partiellement responsable de cette impropriété, c'est que l'écriture « automatique » [...] m'a toujours paru la limite à laquelle le poète surréaliste doit tendre sans toutefois perdre de vue que, contrairement à ce que se propose le spiritisme [...] le surréalisme ne se propose rien moins que d'unifier cette personnalité¹⁴.

André Breton

Si le surréalisme se veut avoir dégagé le virtuel à travers son projet de l'automatisme en tant que mode d'expression littéraire et artistique, s'il s'est donné explicitement comme mouvement artistique délivrant des positions contradictoires, c'est parce qu'il s'est délecté avant tout à être porteur de l'exemple d'un lieu mobile où s'effectuent des rencontres irréductibles et des retraversées rhétoriques. S'écartant de l'intention d'énoncer une vision irrévocable, la citation ci-dessus affirme et résume l'orientation négociatrice des plans théorique et littéraire surréalistes. De plus, cette citation illumine la conceptualisation bretonienne de la relation entre la *rhétoricité* et la *littérarité*. Aussi, elle démontre le lien des trois « moments » rhétoriques, l'*ethos*, le *pathos* et le *logos*, dont l'interaction soulève la problématique surréaliste *et* comme espace exemplaire de contestation *et* comme condition de son unicité discursive. Or, la matérialité inhérente au projet surréaliste exige que ce projet ne soit pas conçu comme but ultime mais qu'il soit plutôt revalorisé comme moyen et dispositif discursif *en devenir*.

La trajectoire de la théorisation et de la pratique de l'automatisme discursif qu'a suivi le groupe surréaliste s'est avérée « *topos* guerrier » barthésien. Le procès de cette théorisation a traversé plusieurs réécritures et révisions à propos du sujet automatique. La pratique discursive du « maître » Breton et ses versions révisitées d'un manifeste recherché surréaliste articulées dans son *Manifestes du surréalisme*¹⁵ ont matérialisé l'immanence et la fluidité tant de l'automatisme surréaliste que de l'articulation

¹⁴ André Breton, *Point du jour*, nouv. éd. rev. et corr., Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1970, p. 180-181.

¹⁵ À propos de la conceptualisation surréaliste du langage, de l'écriture automatique et de la pensée surréaliste en tant que lieu mobile des échanges conceptuels, voir les manifestes d'André Breton, *op. cit.*, p. 37, 48, 68-69.

potentielle d'un discours du type manifeste. Nous alignant avec la proposition de Deleuze et Parnet, nous présumons que la multiplicité des révisions et des éditions de cette démarche manifeste surréaliste constitue un exemple de la conceptualisation rhizomatique deleuzienne de l'expression discursive. Ainsi, nous avançons qu'en ne visant à faire ni point ni racine, le *devenir* de la conceptualisation d'une écriture et d'une pensée automatique subvertit la logique rhétorique aristotélicienne, renverse la loi de la chaîne discursive symbolique et transgresse toute possibilité de concevoir l'automatisme discursif comme quintessence de la surréalité.

De plus, l'auteur des manifestes revisite sa propre autorité jadis souveraine et toute-puissante en tant que sujet écrivant. Notre discussion du texte de Breton *Nadja* dans la partie littéraire de cette démarche élucidera ce déplacement du statut et du rôle de l'auteur. Elle illuminera aussi l'envie de l'auteur de rechercher le plaisir à travers son texte, d'éprouver de la jouissance en volatilisant son autorité¹⁶. Son manifeste n'est jamais articulé sous forme complète ni totalisante mais il est toujours à être réécrit et revalorisé. Sa précarité langagière et sa fragmentarité exigent l'émergence de la direction textuelle non essentielle et volatile. Ainsi, en interrogeant la validité de son oeuvre, en la soumettant à une révision éternelle, l'auteur se trouve dans la position de questionner sa propre validité en tant qu'autorité textuelle. Or, la dialectique des trois « instances » rhétoriques de Meyer - le *logos*, le *pathos* et l'*ethos* - et la précarité rhizomatique du discours et du rôle de l'auteur en tant que principes de l'immanence textuelle se matérialisent à travers nombre d'ouvrages bretoniens, tel *Manifestes du surréalisme*, *L'amour fou* et *Nadja*. Étant donné que notre parcours à travers la surréalité s'effectuera avec comme point de départ une lecture sélective et non totalisante ni finale d'une multiplicité des textes, nous ne prétendons au cours de cette trajectoire dite surréaliste ni avoir connu définitivement en quoi consiste la surréalité ni ayant articulé une lecture irrévocable de ces textes littéraires dits surréalistes.

¹⁶ Dans le chapitre suivant nous élaborerons la notion barthésienne de la *dénaturalisation* du statut de l'auteur et de la procédure jadis restrictive textuelle et de la recherche par le sujet écrivant du plaisir de par son texte.

Enfin, ayant comme point de départ la conceptualisation par son « maître » d'une « école » esthétique vue dans son potentiel d'éclatement, nous présumons que l'écriture dite surréaliste devient lieu des croisements et des rencontres de multiples voix/voies sexuelles surréelles. La direction philosophique féministe de notre démarche sera développée dans les deux chapitres suivants. La voix féminine surréaliste sera conçue comme *version alternative* qui menera à l'écrasement de l'exclusivité de la voix paternelle et de l'image dominante masculine. Ainsi, le sujet unique d'énonciation s'éclate et des *agencements collectifs* deleuziens émergent permettant l'échange violent de différentes versions surréalistes, telles la poésie au féminin, le journal intime et le conte imaginaire en tant qu'écriture féminine surréaliste. Or, nous proposons la revisite du fait littéraire surréaliste conçu positivement dans son aspect de *devenir*, d'une *ligne de fuite* ou d'un espace rhizomatique. Notre approche de la surréalité vise à dégager des *intensités* différentielles discursives dans le but de faire ressortir une interaction dynamique des multiplicités *irréductibles* et *intenses* de la mobilité surréelle.

1.1.4 Conclusion

Notre objectif dans ce chapitre a été de suivre la trajectoire des termes « rhétoricité » et « littérarité ». Aussi, il a été de mener une discussion non oppositionnelle et négociatrice de leur parcours historique et d'en proposer de nouvelles pistes de conceptualisation. Plus particulièrement, notre hypothèse s'est orientée vers la mobilité comme principe inhérent à ces deux termes. Le cheminement théorique suivi au cours de notre chapitre a eu l'intention de montrer l'immanence de l'approche théorique à laquelle nous avons recouru. Or, notre recours théorique à la démarche néo-rhétorique de Michel Meyer et au procès interdisciplinaire et antiphilosophique énoncé par Gilles Deleuze et Claire Parnet a visé à inaugurer un lieu mobile de *réinvestissement* conceptuel et d'entretien non réducteur sur nombre de notions, telles la rhétorique, la surréalité littéraire et le *devenir* philosophique.

En aucun cas la référence à l'automatisme surréaliste comme exemple de la nouvelle économie rhétorique avancée par Meyer et Deleuze et Parnet n'a recherché à articuler son

exclusivité exemplaire quintessentielle. Cette référence a plutôt eu comme but de faire émerger le statut *auxiliaire* de la surréalité ainsi que son principe inhérent de la *différence problématologique*. Nous prétendons que le rôle joué par la surréalité en tant que *dispositif* rhétorique effectue une *désacralisation* de tout pouvoir autoritaire incontestable jadis attribué à l'auteur, aux rhétoriciens et aux philosophes. Enfin, notre cheminement rhétorique n'a pas privilégié des démarches rhétoriques particulières. Il a plutôt cherché à fournir un bilan provisoire théorique d'une multiplicité de perspectives rhétoriques dans l'intention de redéfinir et de dégager le principe d'immanence des méthodes rhétoriques dites « définitives ».

1.2 Rhétorique du corps et du désir

1.2.1 Introduction

Le but de ce chapitre est de parler du corps et du désir. Il sert aussi à lier tant le corps que le désir à la subjectivité et à la signifiante. Ces quatre paramètres seront examinés dans une grille d'interaction. Notre démarche visera donc à faire émerger ces paramètres tant dans leur statut de produit que dans leur statut de condition préalable aux autres. À cette fin, nous recourons à une élaboration théorique et critique non réductrice. Cette élaboration sera plutôt un parcours sémiotico-psychanalytique afin d'y scruter la conceptualisation du corps et du désir ainsi que la relation d'interaction avec la subjectivité et la signifiante.

La démarche mettra en lumière le potentiel d'une nouvelle esthétique du plaisir textuel. On soutiendra qu'elle est étroitement liée à la jouissance du corps. En plus, on montrera l'interdépendance de telle jouissance et du procès du sujet. Ainsi, le procès mobile du sujet, donc la subjectivation, s'avérera la condition *et* l'effet de l'inscription du désir sur le corps et du corps sur le désir. Aussi, la proposition énoncée dans ce chapitre revalorisera les limites biologistes sexuelles et binaires. La relecture sémiotico-psychanalytique s'effectuera dans une perspective critique non réductrice. Le texte tracera donc le territoire et l'inscription potentielle d'un sujet différentiel. Ce sujet, on présumera, conçu dans et par sa spécificité sexuelle non identitaire, favorisera l'émergence des corps multiples dont la valeur différentielle proviendrait de leur multiplicité immanente non oppositionnelle.

La nouvelle esthétique du plaisir textuel consistera en l'inscription corporelle de la jouissance du sujet en procès. Telle inscription sera l'effet *et* la cause de la contribution du corps à l'émergence de nouveaux cadres et modèles de portée épistémologique. Avant tout, le corps s'y insurge comme étant lieu de contestation et dont la géographie serait liée à l'ordre du désir, de la signifiante et du pouvoir. Tant le corps que le désir se montrent

dans leur instabilité fluide et irréductible, toujours à être réécrits et, donc, réinvestis. Leur mobilité interdépendante devient la condition ainsi que le produit de l'un pour l'autre.

1.2.2 Conceptualisation du corps et du désir d'après Freud et Lacan

La vie sexuelle est dominée par la polarité: virilité-féminité, rien de plus naturel alors qu'étudier la situation de la libido par rapport à cette opposition¹.

Sigmund Freud

La représentation (Vorstellung au sens où Freud emploie ce terme quand il marque que c'est là ce qui est refoulé), la représentation de la sexualité féminine conditionne, refoulée ou non, sa mise en oeuvre, et ses émergences déplacées (où la doctrine du thérapeute peut se trouver partie prenante) fixent le sort des tendances, si dégrossies naturellement qu'on les suppose².

Jacques Lacan

On reproche à Freud non seulement d'avoir été le père incontestable de la psychanalyse mais aussi d'avoir déprécié délibérément la spécificité de la sexualité féminine. Pourtant, ses constatations à propos de la biologie masculine et féminine ont exercé une influence incontestable auprès des générations suivantes des chercheurs psychanalystes et philosophes. En plus, ses observations sur la sexualité ont suscité des débats sérieux, surtout parmi les philosophes féministes. Dans ses textes « Sur la sexualité féminine » (1931) et « La féminité » (1933) Freud discourt sur les différences du développement sexuel entre garçons et filles selon lesquelles ces dernières s'avèrent défavorisées. En fait, son cheminement aboutit à établir un processus dit naturellement inégal de maturité biologique entre les deux sexes. La différenciation partielle de la sexualité féminine que Freud construit s'effectue au moment du passage du complexe d'Oedipe au complexe de castration. On soutiendra que la procédure de cette différenciation fait apparaître la sexualité féminine non seulement comme un mystère à être déchiffré mais aussi comme étant prise dans l'aliénation de son propre sexe.

¹ Sigmund Freud, « La féminité », *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, trad. Anne Berman, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1936, p. 172.

² Jacques Lacan, « Propos directifs pour un Congrès de la sexualité féminine », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 728.

D'abord, la crise oedipienne chez le garçon arrive au moment où il décèle la castration de la mère ainsi qu'en craignant sa propre castration par le père à cause de son désir incestueux pour la mère. Donc, refoulant son désir pour la mère, le garçon s'identifie au père et entre dans l'ordre symbolique masculin. La phase oedipienne chez la fille se déroule différemment. Prenant conscience de l'absence du pénis chez la mère, la fille désire lui en combler un, son propre pénis. Mais, une fois que la mère ne favorise pas le pénis de la fille, la fille se tourne alors vers le père, son adversaire dans sa relation avec la mère. Le père devient donc son nouvel objet d'amour afin qu'elle s'approprie son pénis et qu'elle satisfasse la mère. Pourtant, la grande déception de la fille est que la récupération du pénis ne peut être achevée que symboliquement, à travers l'enfant que la fille aurait avec son père. La récupération du pénis symbolique constitue l'expression du complexe de castration chez les filles. Une fois que la fille reconnaît que le père ne désire que la mère, elle se rend compte que sa féminité ne sera accomplie qu'en ayant un jour un enfant (pénis) avec un homme (père). Donc, le complexe d'Oedipe négatif pour les filles consiste en leur impossibilité de satisfaire le désir de la mère. Ainsi, le phallus manquant devient signifiant du désir de l'Autre. Le garçon s'identifie au père et la fille quitte l'identification au père pour retourner à l'identification à la mère afin d'obtenir elle-même son statut féminin.

Il est évident que, d'après Freud, la complexité de la formation de la sexualité féminine est conditionnée par l'envie du pénis. Dès lors, l'évolution biologique féminine devrait souffrir de ce manque. En fait, Freud démontre une méconnaissance - ce qui, d'après nous, serait son « défaut tragique » - de la puissance des deux organes sexuels de la femme, « le vagin qui est proprement féminin et le clitoris analogue au membre viril »³. Le déplacement de la fixation du désir vers la mère inaugure un autre déplacement, celui de la zone érogène du clitoris au vagin. La femme future, aliénée de son corps et de son désir, souffrante de la culpabilité d'être amputée du pénis, sera incapable de jouir de son propre sexe. Or, cette déception provenant d'une pensée et d'un discours freudiens

³ Sigmund Freud, « Sur la sexualité féminine », *La vie sexuelle*, trad. Denise Berger, Jean Laplanche et collaborateurs, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, p. 141.

essentiellement réducteurs et strictement binaires a empêché l'articulation de la spécificité féminine.

Les citations au début de cette partie esquissent la grille conceptuelle et discursive de ces auteurs à l'égard de la théorisation sur la sexualité aussi bien que vis-à-vis du statut éventuel de la féminité. La discussion de la conceptualisation lacanienne du corps et du désir se concentrera sur les deux textes suivants : « Propos directifs pour un Congrès sur la sexualité féminine » et « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien ». La citation lacanienne ci-dessus est de double portée. D'abord, elle démontre la pratique discursive intertextuelle chez Lacan; la majorité de ses textes forment un dialogue et une réponse à son maître, Freud. Deuxièmement, Lacan en effectue une relecture dans l'intention d'interroger la formation de la sexualité féminine articulée par Freud, ce qui sera utile à notre intérêt féministe.

La question soulevée dans les deux textes lacaniens à propos de la sexualité féminine explore le cheminement de la substitution du désir chez la femme de son propre sexe, le vagin, au sexe masculin, le pénis. Comment, pourquoi et avec quelles conséquences arrive-t-elle à s'approprier naturellement le désir de l'Autre au prix de la jouissance émanant de son propre sexe biologique, le vagin? Si naturelle que l'appropriation phallique semble être, pourtant elle agit comme une force violente et restrictive, étant donné son principe présumé de polarisation. La revisite qu'effectue Lacan de la conceptualisation freudienne de la sexualité féminine vise à rendre explicite son orientation fictive. Reposant sur le refoulement, la représentation féminine vise donc à la fiction, à une construction non accidentelle et délibérée de ce qui constituerait une subjectivité et une sexualité féminines. Derrière cette « nécessité » de représenter la féminité dans le seul but d'accomplir le désir masculin lui procurant son Autre (le féminin) se cache une méconnaissance, même une imposture discursive. La discussion de la pensée philosophique féministe de Luce Irigaray à la fin du chapitre illuminera la voie alternative déconstructrice d'une sexualité figée et conçue dans les limites réductrices, construite initialement par Freud et soutenue par la suite par Lacan.

Le texte « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien » ne fait pas référence directe à la polarité essentialiste freudienne entre la virilité et la féminité. D'abord, l'auteur médite sur la philosophie de la psychanalyse; aussi, il psychanalyse la philosophie. Cette trajectoire méditative cherche à interroger l'unité du sujet. Effectivement, la procédure de l'avènement du sujet, donc la subjectivation, est conçue comme étant fictive, symbolique, feinte. S'achevant à travers l'image altérée de son corps, le sujet est construit dans les limites restreintes qu'impose son rapport à l'Autre, lien déterminé par le signifiant. La conception psychanalytique lacanienne de l'inconscient structuré comme le langage est innovatrice. Le rôle revalorisé du psychanalyste consiste dans la recherche des traces de discontinuité de la chaîne signifiante afin de montrer les cassures du sens dans le discours d'un sujet.

La relation imaginaire entre le « je » (autre) et l'Autre (lieu de parole) est méditée par le rapport signifiant paternel, donc le phallus⁴. Le désir de l'Autre que sollicite le « je » est aussi médié par la Loi. La Loi et le désir se trouvent en interaction, ce qui fait que l'un conditionne l'existence de l'autre. Le désir de l'Autre est un fantasme, il est donc fictif. Pourtant, son existence devient aussi potentiellement réelle grâce à la médiation de la Loi qui, à son tour, affirme son existence en rendant de l'autonomie au désir. Or, le désir de l'Autre se définit à travers un double mouvement : il se situe en « marge », jouissant de sa liberté et de son autonomie, et *simultanément* il cherche à être restreint et à être démarginalisé par la Loi⁵. La Loi ne se réalise pas tant que la jouissance est interdite au sujet. Par conséquent, la validité de la Loi est conditionnée par l'absence fantasmatique de la jouissance ressentie par le sujet, d'où donc le parcours dialectique du désir.

Pour récapituler, une conclusion comparative de la rhétorique freudienne et lacanienne serait pertinente afin d'articuler leur apport à la conceptualisation du corps, du désir et de la sexualité. La rhétorique freudienne se montre dominée par la tendance à restreindre et à

⁴ Pour une élaboration de ce sujet, voir aussi Jacques Lacan, « Les formules du désir », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 303-317.

réduire la corporalité biologique à une épistémologie limitative du naturel et de l'oppositionnel binaire. L'articulation du désir féminin se montre une suite de déplacements aboutissant à l'appropriation phallique avec des conséquences aliénantes pour la formation du sujet. Ainsi donc, l'analyste a pour objectif de manipuler la discursivité expressive de l'analysé(e) afin de ne pas dépasser la limite de la polarité préétablie. La rhétorique lacanienne déclenche une ouverture épistémologique tant qu'elle explicite la force fictive et signifiante qui détermine la construction de la représentation féminine et de la jouissance. À travers cette ouverture épistémologique et la prise en conscience de l'essence fictive, imaginaire et dialectique du désir et du corps émane la procédure d'une dénaturalisation et d'une revalorisation esthétiques et signifiantes de l'avènement féminin, dont on parlera dans les deux parties suivantes. Le cheminement psychanalytique lacanien a une orientation relativiste. Pourtant, Lacan semble ignorer le relativisme et le révisionnisme de la pratique discursive freudienne qui sont avoués directement dans l'oeuvre de Freud. En plus, d'après nous, sa propre pratique discursive forme une rhétorique ostentatoire d'obscurité et de verbalisme déclenchée par l'ambition de Lacan de se différencier de son maître et précurseur Freud.

1.2.3 Barthes: dénaturalisation esthétique et jouissance textuelle

Écrire dans le plaisir m'assure-t-il -moi, écrivain- du plaisir de mon lecteur? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche, (que je le « drague »), sans savoir où il est. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la « personne » de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace: la possibilité d'une dialectique du désir, d'une imprévision de la jouissance [...] Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve qu'il me désire. Cette preuve existe : c'est l'écriture⁶.

Roland Barthes

La grille de lecture du texte de Barthes suivra les traces de l'intention de l'auteur : non seulement elle affirmera ce qu'il prétend déconstruire, mais aussi elle déconstruira éventuellement ce qu'il a voulu initialement affirmer. Dans *Le plaisir du texte* Barthes revisite d'un oeil critique les critères constitutifs de la production textuelle. Revisitant

⁵ Jacques Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 814.

⁶ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 11, 13-14.

l'interaction entre le texte, le plaisir et la jouissance, il revalorise une esthétique de plaisir textuel. Cette reconceptualisation tripartite s'effectue en termes matériels. La pratique discursive de Barthes est traversée par le principe d'immanence qui émerge du « matérialisme radical »⁷. Ce principe n'assume son existence qu'au cours d'une force dialectique : il constitue l'interaction entre la signifiante, la subjectivité et la jouissance *et* il est constitué à travers cette coexistence. En plus, la relation entre l'auteur et le lecteur se dialectise sans se réduire. Le statut jadis autoritaire et tout-puissant de l'auteur est mis en question et la position jadis passive du lecteur est revalorisée. Enfin, le concept de la « redistribution »⁸ de la langue fait déplacer son statut rigide, fictif et représentatif vers une reconceptualisation de son état irréductible, mobile et subversif.

En fait, le texte de Barthes énonce une négociation entre *le texte de plaisir* et *le texte de jouissance*. À cette fin, il propose une relecture subversive des concepts freudiens et lacaniens à propos du désir, de la jouissance et de la signifiante. D'après Barthes, le cheminement psychanalytique a promu une vision naturellement trompeuse et fictive du désir. Elle a aussi refoulé le plaisir et a empêché toute possibilité de jouissance de la part du sujet. Effectivement, le sujet freudien et lacanien formule son désir et construit sa corporalité dans les limites restrictives binaires et à travers la nécessité d'une appropriation du désir de l'Autre. Le désir, conditionné par la Loi, n'existe que comme feint. Tandis que la jouissance s'affirme à travers sa non-existence et son interdiction pour que la Loi se réalise.

La dialectique du désir qu'énonce Barthes se dépersonnalise. D'abord, le désir est prédisposé à ne s'adresser à personne. Il se valorise en tant que force spatiale, fuyante, séductrice. La jouissance se localise hors des limites d'une personne. Plutôt, elle émerge de la potentialité de son statut, elle se définit à travers son état indéfini et éphémère. Le moment de sa formulation est la possibilité même de la jouissance. Interdire ce qui n'a pas de potentiel d'existence serait un acte imposé *a priori* et violemment, de même qu'une représentation fictive.

⁷ *Ibid.*, p. 101.

La portée épistémologique de la revalorisation de la jouissance que formule Barthes s'articule à travers la condition matérielle du sujet. Les limites jadis sclérosées des termes « auteur » et « lecteur » s'effondrant, l'image dominante de la paternité incontestable du texte se désacralise. L'auteur du texte devient lecteur et vice versa. La distance entre eux devient fluide, elle s'estompe. Ainsi, l'état final et canonique du texte s'écroule. Ne visant plus le refoulement, le texte ne représente pas le désir de l'Autre. Il n'a pas besoin de représenter afin d'exister. Il devient donc texte de plaisir d'où émerge le plaisir du texte. Il oscille entre la mobilité et la stase, entre le plaisir d'être écrit et sa lecture de plaisir. C'est grâce à la fissure que crée telle oscillation que le lecteur-auteur éprouve de la jouissance.

L'esthétique qui émerge du texte de Barthes énonce la force de sa propre orientation, celle du brisement de l'idéalisme esthétique. Le sujet écrivant (lisant) n'est pas à la recherche d'un désir manquant dont l'écriture serait la quintessence et l'incarnation. Il ne prétend pas récupérer ni s'approprier ce désir raté, car il ne souffre plus de ne pas en avoir. Par contre, le sujet écrivant (lisant) qu'avance Barthes éprouve du plaisir grâce à la perte d'idéalisme et grâce à l'éclatement subversif du discours. Donc, le langage se revalorise à travers sa fonction révolutionnaire et transgressive. L'image hégémonique de l'auteur comme créateur et fondateur du texte ne subsistant plus, la signifiante du langage devient le « *topos* guerrier »⁹, soit la possibilité d'une expression imaginaire qui ferait sortir la puissance du plaisir du texte et la jouissance qu'éprouve le lecteur. D'après Barthes, l'écart dualistique entre plaisir de texte et textes de jouissance n'est pas oppositionnel, il est négociable. Ce que Barthes désigne comme « subversion subtile »¹⁰ naît de l'espace créé entre le texte qui apporte du confort au lecteur et qui l'enchanté dans sa position fictive et imitative du monde, et le texte de jouissance qui ébranle le procès de la lecture et du discours. En effet, c'est cette subtilité discursive de force bouleversante et négociatrice qu'éprouve le lecteur du discours barthésien.

⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁹ *Ibid.*, p. 47.

¹⁰ *Ibid.*, p. 87.

Enfin, il serait pertinent de rapporter la répudiation que Barthes propose tant de la motivation et de la créativité de l'auteur que de la représentation fantasmatique du plaisir imposée par la loi paternelle au projet de la rhétorique surréaliste, ce qui touche à notre intérêt dans ce travail. Le projet surréaliste avance une revalorisation des limites esthétiques idéalisées. À cet effet, l'invention de la pratique discursive automatique à travers sa force impulsive réinvestit le concept de l'écriture jadis visant à l'unité totalisante et finale du texte. L'impulsion du procès automatique s'aligne avec la tendance d'André Breton à revisiter ses propres doctrines et à fournir plusieurs versions des manifestes surréalistes¹¹. Ainsi, la pratique discursive bretonienne interroge l'hégémonie paternelle et dominante du texte et propose la possibilité des instances discontinues de réécriture, ainsi que des versions multiples non finales et non réductrices d'un texte. Le corpus qu'avance le projet de l'écriture automatique fait éclater la conceptualisation d'un corpus unifié et propose une variante fragmentée et fluide du procès textuel¹². Se libérant de la puissance fantasmatique de la récupération d'un désir raté, la jouissance trouve enfin la possibilité d'être éprouvée à travers l'écriture automatique. La force destructrice et éphémère de l'expression ébranle la voie restrictive et répressive de la loi symbolique et grammaticale. Or, se déconstruisant dans son échec reconnu par les surréalistes, l'orientation précaire de l'automatisme le rend une expression imaginaire, un lieu guerrier barthésien qui vise à désacraliser la loi paternelle dans la signifiante de la chaîne symbolique.

1.2.4 Irigaray : articulation corporelle de la jouissance féminine

*L'unité des mots, leur vérité, leur propriété, c'est leur absence de lèvres [...] Si nous n'inventons pas un langage, si nous ne trouvons pas son langage, notre corps aura trop peu de gestes pour accompagner notre histoire. Nous nous fatiguerons des mêmes, laissant notre désir en latence, en souffrance*¹³.

Luce Irigaray

¹¹ André Breton, *op. cit.*, p. 88, 105.

¹² A titre d'exemple, voir le remaniement qu'effectue Breton de son poème « Tournesol » (initialement écrit en 1923) dans *L'amour fou*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1937, p. 80-97. La relecture est constituée de notes explicatives sur des segments du poème visant tant à souligner le caractère imaginaire et matériel du poème que la désacralisation du rôle de son créateur.

¹³ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1977, p. 208, 213.

Notre grille de lecture de la pensée philosophique féministe d'Irigaray à propos du corps et du désir suivra les traces de la partie « Quand nos lèvres se parlent » dans *Ce sexe qui n'en est pas un*. L'objectif sera de discuter l'hypothèse de nouvelles structures conceptuelles que soulève le texte. Ces nouveaux cadres conceptuels ont une portée épistémologique : ils cherchent à investir une nouvelle économie sexuelle différentielle qui favorisera la représentation positive de la subjectivité féminine. Une fois investie cette économie différentielle, elle déconstruira le discours philosophique phallogentrique dominé par l'orientation réductrice à la sexualité privilégiée masculine. On suivra donc la trajectoire d'Irigaray à l'égard du démantèlement de la sexualité unifiée et dualistique et de la construction d'un modèle féminin de sexualité multiple inscrit par et dans le langage. Enfin, un entretien sera formulé entre le concept théorique barthesien de la jouissance textuelle et la jouissance corporelle féminine conçue par Irigaray.

D'abord, le texte d'Irigaray effectue une retransversée de la psychanalyse freudienne et lacanienne. Comme Barthes, Irigaray aussi y voit une idéologie répressive attribuant une valeur essentialiste et biologiste au procès de subjectivation et dépréciant la sexualité féminine. En fait, sa relecture des maîtres psychanalystes est un dialogue intertextuel qui met en question la conceptualisation d'une polarité dualistique (virilité et féminité, d'après Freud) comme seule voie de représenter - naturellement - l'identité sexuelle. Ainsi donc, Irigaray propose l'écroulement des limites *oppositionnelles binaires* et la revalorisation de la sexualité féminine en termes de sa *spécificité* matérielle, multiple et non réductible. La transgression qu'elle effectue du concept psychanalytique à propos de la sexualité féminine consiste dans la reconnaissance de la jouissance féminine éprouvée à travers les *deux* organes exclusivement féminins, le clitoris et le vagin. Subvertissant l'énoncé freudien selon lequel seul le vagin est organe féminin tandis que le clitoris est l'équivalent du pénis, Irigaray réclame la corporalité comme lieu d'investissement et d'inscription de la jouissance féminine et, donc, d'articulation de sa spécificité sexuelle. Ainsi, la jouissance n'est plus recherchée hors de soi ni dans le désir de l'Autre. Libéré de

la souffrance et de la culpabilité imposées par le manque du pénis, le sujet féminin arrive à jouir de sa propre spécificité multiple sexuelle, de ce sexe qui s'en avère plus qu'un.

« Quand nos lèvres se parlent » est un discours-manifeste prononcé par une femme. Ce manifeste réclame l'interdépendance entre la signifiante et la jouissance, le devenir discursif de la subjectivité féminine ainsi que l'invention esthétique d'une voix féminine. D'abord, sa force révolutionnaire rhétorique provient de l'alternance et de la position dialogique des sujets parlants. Le sujet écrivain féminin s'adresse à une autre femme (lectrice potentielle) et l'incite à ne plus reproduire le langage imposé par les hommes : « Sors de leur langage. Essaie de retraverser les noms qu'ils t'ont donnés. »¹⁴ À son tour, la lectrice potentielle devient sujet actif lisant et donc réécrivant ce nouvel ordre langagier féminin. Ainsi, la répudiation barthésienne du pouvoir omnipotent et paternel de l'auteur est soutenue par Irigaray elle-même. Et c'est à travers telle désacralisation du rôle jadis tout-puissant de l'auteur que les écrivains-lecteurs font sortir leur voix rebelle de l'économie langagière monolithique du « même »¹⁵ d'ordre phallogentrique.

En plus, Irigaray avance la nécessité de l'invention d'un langage émanant du corps féminin. Ce langage *au féminin* sera le résultat et la condition de l'expérience corporelle féminine. Il lui apportera du plaisir en tant que « *topos* guerrier » barthésien : lieu d'échange de multiples voix féminines et d'inscription potentielle du sujet féminin en tant qu'agent de production créative. Le corps féminin jouira vacillant entre le procès d'énoncer sa voix et d'être lu et réécrit. Or, en s'écrivant, la femme se désaliénera de son corps et se déculpabilisera de l'absence de phallus, car, finalement, elle arrivera à jouir au travers de l'articulation de sa corporalité spécifique et différentielle.

¹⁴ *Ibid.*, p. 205.

¹⁵ *Ibid.*

Le discours philosophique féministe d'Irigaray vise à ébranler l'uniformité d'origine phallogcentrique du langage, de la vérité, de la représentation, de la corporalité. Il énonce une retraversée épistémologique provenant d'une conceptualisation de la multiplicité corporelle et langagière. À cette fin, le discours d'Irigaray se propose d'articuler la spécificité féminine en termes topographiques corporels féminins. La corporalité est conçue comme le nouvel espace fluide où s'inscrivent des paradigmes conceptuels qui représenteraient la subjectivité sans la réduire à une hiérarchie binaire. Ainsi donc, le corps féminin ne se trouve plus représenté passivement, ni négativement; par contre, il se représente. Irigaray renverse la conceptualisation lacanienne de la signifiante vue *stricto sensu* dans sa voie figée qui restreint la subjectivation matérielle et le corps sexuel. Au contraire, elle avance un *cheminement actif* de la part du corps. D'après ce cheminement, c'est le corps qui constitue et articule sa signifiante et non plus la signifiante qui construit le corps.

Bref, le discours d'Irigaray revisite tant l'esthétique que la psychanalyse en en déconstruisant l'orientation phallogcentrique. L'aspect problématique de la pensée d'Irigaray concernerait sa position d'apparence essentialiste et exclusive à propos de la spécificité langagière féminine. L'esthétique féminine qu'elle réclame pourrait être conçue comme un modèle d'expression utopique et idéale s'adressant essentiellement aux femmes. Ainsi, en répudiant la force répressive de l'idéologie psychanalytique freudienne et lacanienne aussi bien que la polarité que cette idéologie soutient, peut-être qu'elle conçoit un autre processus réducteur - pareil à celui qu'elle se propose de démanteler - d'exclusivité restreinte, celle de la *nécessité* d'inscription de la corporalité féminine. Si prométhéenne qu'apparaisse l'invention d'une voix féminine, pourtant, elle est *et* l'effet *et* la condition de sa propre force transgressive. On soutient que cette force sort de la faille rhétorique qu'Irigaray crée consciemment afin d'y inscrire sa jouissance. Aussi, cette force mobilise l'oscillation entre la dévalorisation de la catégorisation essentialiste et dualistique de l'identité sexuelle et la revalorisation des différences entre membres du même sexe. S'adressant à une autre femme, son discours prononcé favorise la solidarité et la multiplicité de la voix et du corps féminin. Enfin, la théorie d'Irigaray à propos du

corps, du désir et de leur articulation prométhéenne discursive sera utile à notre discussion ultérieure des textes littéraires des femmes surréalistes.

1.2.5 Conclusion

Notre discussion à l'égard de la rhétorique du corps et du désir a eu l'intention d'en proposer une *reconceptualisation* qui questionnerait des idéaux normatifs et réducteurs. Ainsi, la lecture effectuée des textes théoriques touchant au sujet de la rhétorique du corps et du désir a visé à soulever des hypothèses de valeur épistémologique. Elle a donc eu l'intention d'avancer l'interaction entre la signifiante, la corporalité, la subjectivité et la jouissance et de mobiliser l'exploration d'une esthétique du plaisir.

Le relativisme de la pensée freudienne à propos des constatations sur la sexualité féminine et à propos du procès de subjectivation se montre à travers son habitude rhétorique de réfuter ses positions théoriques antérieures à cause du manque de données suffisantes et de les réévaluer dans son corpus ultérieur. Cette tendance rhétorique de Freud empêche le lecteur potentiel de ses textes d'embrasser naturellement ses positions et d'en tirer des conclusions finales. Quant à Lacan, son discours dévalorise la possibilité du sujet (féminin) de ressentir de la jouissance à travers son corps. Il nécessite, par contre, l'affirmation de la Loi (paternelle) comme *condition incontournable* de l'émergence de la jouissance. Or, pour Lacan, la spécificité corporelle féminine ne s'affirmerait en tant que différentielle et spécifique que dans des limites dualistiques. Néanmoins, nous soutenons la mise en lumière de l'articulation signifiante de l'inconscient et du désir, ce qui se rapporte tant à la procédure signifiante du plaisir textuel de Barthes qu'à l'incitation à l'invention d'un langage féminin d'Irigaray.

Enfin, nous épousons l'alignement conceptuel entre la déconstruction de l'économie langagière monolithique énoncée par Irigaray et le propos de « redistribution » du langage ainsi que la dénaturalisation du procès de représentation signifiante corporelle formulés par Barthes. Le corps, glissant et sans identité sexuelle *prédéterminée* et *molaire*, est

conçu à travers des *instances* discontinues corporelles qui démontrent tant sa volatilité que l'immanence de la jouissance éprouvée par le sujet au moment de son inscription.

1.3 Rhétorique de la subjectivité

1.3.1 Introduction

Le but de ce chapitre est de poursuivre l'expansion de la charpente théorique élaborée dans le chapitre précédent. La trajectoire textuelle suivra un double cheminement. D'abord, l'interaction entre le désir, le corps et le procès du sujet, donc, la subjectivation, sera repensée en termes positifs et affirmatifs. Une élaboration théorique de diverses approches rhétoriques de la subjectivité sera effectuée afin de faire émerger la matérialité de la subjectivité. Deuxièmement, de nouveaux paradigmes conceptuels théoriques à propos de la subjectivation seront mis en lumière. Ces modèles conceptuels alternatifs seront examinés dans leur potentialité d'articuler la spécificité subjective féminine. Nous présumerons qu'ils ouvrent la voie vers une redéfinition non téléologique du corps et une inscription de la valeur immanente de la subjectivité. Quant à la méthodologie de notre parcours, elle reposera sur la vacillation entre le discours philosophique nomadique de Gilles Deleuze et de Félix Guattari et la philosophie corporelle féministe d'Elizabeth Grosz.

Dans un premier temps, un survol critique du discours lacanien sera effectué dans l'intention d'interroger et de déstabiliser la conceptualisation psychanalytique du procès du sujet. D'après la conceptualisation lacanienne, la subjectivation est achevée à travers la détermination restrictive d'une dialectique réductrice qui présuppose tant le déchirement ultérieur et constitutif du sujet que l'aliénation du moi de ses spécificités identitaires sexuelles. Ensuite, des concepts créés par Deleuze et Guattari à propos du corps, du désir et du procès du sujet seront vus dans leur orientation alternative philosophique. Leur démarche proposera une manière non réductrice de conceptualiser le *continuum* subjectif et corporel hors du système clos psychanalytique et à travers un système ouvert d'invention d'une surface subjective fluide. Enfin, nous recourrons à la théorie corporelle féministe de Grosz et à sa discussion critique de la validité des modèles conceptuels articulés par Deleuze et Guattari à l'égard de la corporalité et de la

subjectivité. Cela illuminera la valeur épistémologique et l'utilité de ces paradigmes conceptuels à l'articulation des projets féministes, comme la différence et la spécificité féminines.

1.3.2 Avènement du sujet d'après Lacan: le stade du miroir

[...] le stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation - et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine des fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, - et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental. Ainsi la rupture du cercle de l'*Innenwelt* à l'*Umwelt* engendre-t-elle la quadrature inépuisable des récolements du moi¹.

Jacques Lacan

Dans ce texte Lacan formule sa conceptualisation du procès de la subjectivité. Ce procès - que nous appelons la subjectivation - est déterminé, d'après Lacan, par le *stade du miroir*. En fait, cette phase conditionne le développement du sujet. Il conditionne aussi l'image que le sujet porte de lui-même, tant de son psychisme que de sa corporalité. Le miroir établit les limites spatiales dans lesquelles le moi s'aperçoit d'abord de son statut *imaginaire*. S'éloignant de la théorie freudienne d'après laquelle l'enfant dans son état narcissique ne se différencie pas du corps idéalisé maternel, Lacan conçoit l'étape du passage au développement d'une *économie subjective imaginaire* chez l'enfant.

L'émergence de la conception corporelle imaginaire chez l'enfant s'effectue au moment du *stade du miroir*. C'est le moment qui mobilise la dialectique entre la configuration imaginaire du corps et l'ouverture vers l'intégration ultérieure de l'enfant à l'ordre symbolique. En fait, il s'agit d'une configuration imaginaire du corps créée par les autres et intériorisée par l'enfant. Le stade du miroir constitue pour l'enfant « l'assomption jubilatoire de son image spéculaire »². La jubilation que l'enfant éprouve provient de la reconnaissance du statut fictif et représentatif de son corps et de sa subjectivité.

¹ Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1966, p. 97.

Simultanément, l'enfant se rend compte que son entrée dans l'ordre social devrait être conditionnée par un refoulement majeur : celui de la jouissance ressentie dans l'espace imaginaire et idéal maternel. D'après Lacan, ce refoulement du plaisir pré-oedipien de la relation entre la mère et l'enfant constitue le déclenchement de l'inconscient, ce qui hantera le développement ultérieur de l'économie subjective. Or, désirant se différencier et prendre une position dans le langage, l'enfant cède à la construction culturelle du Phallus comme porteur du pouvoir symbolique. Ainsi, le sujet s'introduit dans l'ordre symbolique dominé par la Loi du Père³.

En fait, le miroir représente le corps en tant que *Gestalt*. L'image reflétée est une représentation fictive de la totalité corporelle extérieure et stable anticipée par le sujet. Cette image, en tant qu'anticipée, ne représente pas une cartographie fixe du corps et de la subjectivité. Le développement de la phase du complexe d'Oedipe que nous avons élucidé dans le chapitre antérieur a rendu la plénitude corporelle et psychique précaire. Le moi se trouve donc oscillant, pris dans une mobilité binaire. Son procès suit les traces des états consécutifs dont la polarité le déchire, et en même temps, le conditionne. Ainsi, le moi traverse l'étape imaginaire pour arriver à la phase symbolique par l'intermédiaire de l'inconscient en tant que lieu de refoulement des désirs intérieurs. Ce double mouvement du sujet le mène à des identifications *fantasmatiques* et à de nombreuses transformations qui, pourtant, ne présupposent pas l'unité totale et idéale de son identité, si fort qu'elle soit désirée par le sujet. Bref, la *Gestalt* délimite et trace la trajectoire du sujet à partir de sa « permanence mentale du *je* en même temps qu'elle préfigure sa destination aliénante »⁴.

En plus, la spatialité que représente le miroir est d'importance constitutive pour le sujet. L'image qui s'y reflète dicte au sujet une vision hiérarchisante du monde d'ordre

² Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », 1966, p. 94.

³ Pour une élaboration à propos de la Loi du Père et de la métaphore paternelle, voir Lacan, « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1966, p. 531-581.

⁴ *Ibid.*, p. 95.

symbolique auquel le sujet est supposé entrer. Aussi, d'après Lacan, c'est à travers le territoire aliénant tracé du *je* spéculaire au *je* social que le sujet se trouve pris dans un état paranoïaque. À ce moment, le désir de l'autre intervient pour équilibrer l'émergence des sentiments d'aliénation paranoïaque chez le sujet.

Quant à la possibilité d'une *Gestalt* sexuée, Lacan évite gracieusement dans son texte de distinguer différentes configurations corporelles imaginaires selon l'identité sexuelle de l'enfant qui traverse la phase du miroir. La philosophe féministe Luce Irigaray revisite d'une manière critique le *stade du miroir*⁵. Dans son dialogue intertextuel avec Lacan, Irigaray effectue une déconstruction de l'orientation phallogcentrique de l'ordre symbolique et interroge la relation entre le langage, le désir et le procès du sujet. Aussi, elle questionne tant l'idée réductrice de la destination *a priori* aliénante du sujet que la possibilité de formuler la *différence sexuelle* à travers la théorie d'une *Gestalt* prétendument asexuée :

« De là normer le psychisme selon des lois qui soumettent le sexuel au pouvoir absolu de la forme... Car n'est-ce pas cela qu'il s'agit encore? Et comment, tant que durera cette prérogative, y aura-t-il articulation possible de la différence sexuelle? *Ce qui est en excès par rapport à la forme - ainsi, le sexe féminin - étant nécessairement rejeté en-dessous ou au-dessus du système en vigueur.* »⁶

Il est évident que l'omnipotence de la *Gestalt* se base sur des règles normatives qui, dans leur pouvoir essentiellement restrictif et monolithique, excluent la formulation des instances identitaires et sexuelles multiples, ce qui permettrait au sujet sexué féminin l'émergence fluide de son auto-représentation.

Notre discussion élaborée dans le chapitre précédent sur la position d'Irigaray à l'égard de la jouissance féminine et l'écriture a visé à illuminer l'insuffisance de la théorie psychanalytique au plan des relations de pouvoir entre les sexes. Ainsi, revisitant la formule de spécularisation qui supporte la composition lacanienne du sujet, Irigaray propose, d'abord, que le sujet féminin découvre sa propre *subjectivité spécifique* aussi

⁵ Irigaray, *op. cit.*, p. 103-116.

⁶ Irigaray, *op. cit.*, p. 109.

bien que son *identité sexuelle* et que, par la suite, elle se désaliène du faux désir de l'Autre. À cette fin, la spécificité sexuelle féminine serait articulée au travers de l'échange langagier avec une autre femme. Donc, l'autre femme serait le contre-miroir de son identité féminine et de sa déculpabilisation de son statut antérieur en tant qu'« impassible travestie »⁷.

Bref, la conceptualisation lacanienne de l'avènement du sujet formulée à travers le *stade du miroir* mène à une forclusion des spécificités subjectives et sexuelles. Cette forclusion dévalorise la spécificité féminine, sa sexualité étant strictement conçue dans des limites normatives d'une subjectivité de *Gestalt* absolue. Les parties suivantes sur les théories tant des philosophes et psychanalystes Deleuze et Guattari que de la féministe Grosz illumineront d'un oeil critique la conception d'une aliénation prédestinée pour le sujet préconisée par Lacan.

1.3.3 Corps sans organes et subjectivité chez Deleuze et Guattari

*Il n'y a plus ni homme ni nature, mais uniquement processus qui produit l'un dans l'autre et couple les machines. Partout des machines productrices ou désirantes, les machines schizoéphrènes, toute la vie générique : moi et non-moi, extérieur et intérieur ne veulent plus rien dire*⁸.

Gille Deleuze et Félix Guattari

Dans cette partie nous discuterons la conceptualisation de procès du sujet ainsi que du corps et du désir d'après Deleuze et Guattari. La source principale de référence sera le texte « Les machines désirantes »⁹. Quant au but de notre lecture-survol, il est de jalonner des concepts alternatifs inventés par Deleuze et Guattari à propos de la subjectivité. Donc, la pratique discursive que nous effectuerons suivra les traces d'une rhétorique de *mobilité circulaire*. Ce modèle circulaire de subjectivité conçu par les deux philosophes déstabilise le paradigme psychanalytique « classique » avancé par Freud et Lacan. Il a été déjà montré au cours de cette démarche que ces derniers ont articulé la subjectivité dans

⁷ *Ibid.*, p. 210.

⁸ Gille Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie : l'anti-Oedipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 8.

⁹ *Ibid.*, p. 7-59.

des limites d'un système restreint. De tel système émerge un sujet essentiellement constitué et conditionné par le déchirement dialectique entre le moi et l'Autre, un sujet emprisonné et aliéné par le manque fantasmatique du désir de et pour l'Autre.

S'appuyant sur des reconceptualisations de la subjectivité que formulent Deleuze et Guattari, nous prétendons que le développement téléologique du sujet ainsi que la relation causale entre le biologisme et le psychisme, entre l'extériorité et l'intériorité, s'avèrent instables. Le texte « Les machines désirantes » ouvrira la voie à une reconceptualisation non réductrice et à une orientation multiple et active de la corporalité, du désir et de la subjectivité. Le sujet sera ainsi vu dans son aspect immanent, non idéal et potentiel.

D'abord, il faudrait élucider le concept inventé des *machines désirantes* et son rapport tant à l'avènement du sujet et à l'identité sexuelle qu'à d'autres concepts créés par Deleuze et Guattari, tel le *corps sans organes* et le *devenir-femme*. Existe-t-il une vraie machine qui fabrique du désir? la lectrice hypothétique se demanderait-elle à propos de la validité de ce concept. Il vaudrait mieux accommoder ce texte comme étant simultanément un processus constituant *et* une mosaïque constituée de nouveaux paradigmes que d'y solliciter la vérité. Dans son étude érudite de l'oeuvre de Deleuze et Guattari, Brian Massumi propose à la lectrice virtuelle d'aborder ce texte en lui lançant un grand défi : « The question is not, Is it true? But, does it work? What new thoughts does it make possible to think? What new emotions does it make possible to feel? What new sensations and perceptions does it open in the body? »¹⁰.

En fait, les *machines désirantes* renvoient à d'autres *machines désirantes* qui se couplent au travers d'un processus cyclique de connexion productive binaire. En tant que processus de production et de consommation continues, les *machines désirantes* fonctionnent grâce à l'immanence du désir. Le désir est un élément actif; il machine incessamment des instances subjectives. Aussi, vu son statut non représentatif, une

machine désirante fonctionne, d'après Deleuze et Guattari, comme « distributeur d'agents; mais ces agents ne sont pas des personnes, pas plus que ces relations ne sont intersubjectives. Ce sont des rapports de production comme tels, des agents de production et d'anti-production »¹¹. Le couplage que les *machines désirantes* effectuent - tel la production et l'anti-production - est de la schizophrénie, car il est toujours pris dans l'économie de l'éternel recommencement d'où émerge le *corps sans organes*. On dirait, donc, que le *corps sans organes* est un des agents de production et de l'anti-production créé par les *machines désirantes*.

Avant tout, ce *corps sans organes* n'est pas un corps psychanalytique fragmenté désirant être assemblé dans une unité totalisante finale. Il ne regrette pas de perte de la plénitude maternelle, donc, de perte d'un corps pré-oedipal. Il ne souffre pas de fait qu'il est castré, car il conteste le fait même de castration ainsi que la production triangulaire oedipienne avancée par Freud et Lacan comme modèle idéal généalogique. Au contraire, le *corps sans organes* naît de sa propre totalité impossible, à travers son impossibilité d'être représenté uniquement et, donc, grâce à sa propre auto-production. Il s'agit d'une procédure en tant qu'*agencement machinique*, ce qui rapporte le *corps sans organes* d'un sujet non *molaire* à un désir qui n'est pas vraiment manque. Ce désir, au contraire, se dissocie du sujet et n'existe qu'à travers son principe d'immanence¹². Or, la corporalité que Deleuze et Guattari conçoivent s'inscrit dans une réalité virtuelle qui conteste la construction fixe de la subjectivité.

Mais, comment engendre-t-il le sujet au cours de l'automatisme productif qu'effectuent les *machines désirantes*? Et est-ce que le sujet né de cette procédure du couplage machinique est sexué? D'abord, le sujet émerge du processus de production désirante en tant que produit qui passe par de différents états : l'enregistrement, la production et la

¹⁰ Brian Massumi, *A user's guide to Capitalism and Schizophrenia: deviations from Deleuze and Guattari*, Cambridge (Mass.), Swerve, MIT Press, 1992, p. 8.

¹¹ *Ibid.*, p. 55.

¹² Le texte intitulé « Psychanalyse morte analysez » de Gilles Deleuze et Claire Parnet constitue une source analytique supplémentaire de la reconceptualisation alternative des

consommation. Son parcours à travers ces instances crée un sujet mobile d'identité errante et fluide. Il se situe inscrit dans la périphérie du mouvement circulaire des *machines désirantes*. Ce n'est pas un sujet uniforme mais plutôt un *devenir* de sujet, toujours à être produit, consommé et réécrit. Il s'agit, donc, d'un sujet résiduel : « Il n'est pas lui-même au centre, occupé par la machine, mais sur le bord, sans identité fixe, toujours décentré, *conclu* des états par lesquels il passe »¹³. Son corps n'est jamais un corps plein, il est surtout une mosaïque d'états changeants et matériels, des traces, d'où passe le sujet au cours de la production désirante. Ainsi, ce sujet mobile et non fixe ne souffre pas de manque du désir, car le désir ne lui est pas interne; mais, d'après Deleuze et Guattari, « c'est plutôt le sujet qui manque au désir, ou le désir qui manque du sujet fixe; il n'y a de sujet fixe que par la répression »¹⁴.

En fait, le procès du sujet, donc, la subjectivation conçue par Deleuze et Guattari vise à la pulvérisation d'une assignation idéalisante des catégories. Alors, comment valorisent-ils la différence sexuelle? D'abord, ils dévalorisent la procédure hiérarchisante selon laquelle l'Autre, en tant que deuxième terme de l'opposition, sert à *conditionner* l'évolution ultérieure du moi et à le *dominer*. Ainsi, l'un des deux termes dans cette relation oppositionnelle devrait céder son territoire, se réduire et se soumettre à la position du pouvoir de l'autre, donc, de l'*un* des deux termes. Selon cette conceptualisation psychanalytique freudienne et lacanienne, l'empire de l'Un masculin élimine le potentiel de multiplicité et réduit les différences au Même. Deleuze et Guattari dévalorisent ce procès de subjectivité qu'ils appellent *moltaire*, car, d'après eux, il favorise la catégorisation rigide et dualistique de l'identité. Or, ils proposent l'invention de nouveaux paradigmes théoriques négociables afin de reconcevoir positivement et d'articuler la subjectivité dans sa multiplicité. Ainsi, ils ont inventé la formule *devenir-femme* dans l'intention de défier et, même, d'abolir la hiérarchie *moltaire* linguistique imposée par l'Un masculin. Le *devenir* d'un sujet comprend ses états-coupures en tant qu'*agencements machiniques*. Il est l'éternel recommencement d'un sujet décentré dont

notions psychanalytiques, tels la subjectivité, le désir et le plaisir. Voir Gilles Deleuze et Claire Parnet, *op. cit.*, p. 93-147.

¹³ *Ibid.*, p. 27.

les traces ne sont repérables que dans une *ligne de fuite*. Peu importe si ces traces sont masculines ou féminines.

Alors, sont-ils pour une sexualité neutre? D'abord, il semble que la démarche de Deleuze et Guattari n'ait pas eu l'intention d'établir une autre catégorie d'identité sexuelle. Nous postulons que, par contre, en inventant le terme *devenir-femme*, ils ont voulu articuler *différemment* la subjectivation, d'où la valeur esthétique de leur discours. Aussi, l'invention du terme *devenir-femme* brise la construction linguistique *molaire* des sexes. Le *devenir-femme* est une conception qui nie tant la représentation des traits fixes que la détermination prédestinée d'une économie spécifique sexuelle. Plutôt, un *devenir-femme* avance le statut discontinu, virtuel et toujours potentiel d'un sujet quelconque et de son procès. Le *devenir-femme* ne s'oppose pas au *devenir-homme*, car Deleuze et Guattari ne s'intéressent pas à formuler d'oppositions binaires¹⁵. Au contraire, leur pensée philosophique cherche à démystifier l'idéologie psychanalytique du désir en tant que manque *fantasmatique* et déterminé par le mythe de la castration. Or, le *devenir-femme* est un *agencement machinique* mobilisé par les *machines désirantes*. Deleuze et Guattari présentent leur position à l'égard des catégories sexuelles ainsi :

« C'est cela, les machines désirantes ou le sexe non humain : non pas un ni même deux sexes, mais *n...* sexes. La schizo-analyse est l'analyse variable des *n...* sexes dans un sujet, par-delà la représentation anthropomorphique que la société lui impose et qu'il se donne lui-même de sa propre sexualité. La formule schizo-analytique de la révolution désirante sera d'abord : à chacun ses sexes. »¹⁶

Bref, cette citation énonce la position de Deleuze et Guattari à propos de l'identité sexuelle et de son rapport au désir. Notre objectif suivant sera de scruter l'utilité de cette reconceptualisation du procès du sujet ainsi que de la corporalité et de la sexualité à une

¹⁴ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵ D'après Brian Massumi, le terme *devenir-femme* est une formulation sexiste, bien qu'il soit inventé pour défier la molarité de la catégorie de *gender*. Pour une analyse détaillée de la position de Deleuze et Guattari à l'égard de l'identité et de la différence sexuelle, voir Brian Massumi, *op. cit.*, p. 86-92.

¹⁶ *Ibid.*, p. 352. À propos de l'identité sexuelle chez Deleuze et Guattari, voir aussi les pages 349-350 dans le même texte.

articulation des projets féministes. Étant donné que la théorie sur les *machines désirantes* et le *corps sans organes* a suscité diverses réactions-réponses de la part des philosophes féministes¹⁷, nous nous proposons de suivre les traces de leurs réponses en tant que lectures-fragments, non systématiques et négociatrices. Or, en nous penchant par la suite sur la lecture sélective d'Elizabeth Grosz, notre propre discussion effectuée ci-dessus à propos de nouveaux cadres conceptuels avancés par Deleuze et Guattari se montrera non finale et personnelle dans sa direction précaire.

1.3.4 Vers un corps volatile sexué : le féminisme corporel d'Elizabeth Grosz

*If mind or subjectivity can be adequately and without reduction explained in terms of bodies, bodies understood in their historicocultural specificity, does this mean that sexual specificity - sexual difference - will be finally understood as a necessary (even if not sufficient) condition of our understanding of subjectivity?*¹⁸

Elizabeth Grosz

Dans cette dernière partie du chapitre nous valoriserons une rhétorique féministe de subjectivité et sa relation étroite à la corporalité et à la sexualité féminines. Cette rhétorique de subjectivité développée par Grosz surgit de sa relecture d'orientation affirmative et sélective du texte « Les machines désirantes » ainsi que de divers concepts qui apparaissent généralement dans l'oeuvre de Deleuze et Guattari. La problématique abordée par Grosz dans son discours féministe révèle les *contradictions inhérentes* aussi bien que *la matérialité* d'un tel discours. En fait, il s'agit d'une position féministe théorique qui n'est pas le résultat d'une condition idéologique essentialiste, ce qui aboutirait à une forclusion théorique. Par contre, le discours féministe sur lequel Grosz s'appuie afin de décortiquer les concepts créés par Deleuze et Guattari devient une *hypothèse alternative* de valeur épistémologique. Or, la méthodologie suivie par Grosz

¹⁷ La philosophe féministe Luce Irigaray dénonce le phallocentrisme tant de la métaphore des *machines désirantes* que des formules *corps sans organes* et *devenir-femme*. Elle postule que derrière la neutralité et la multiplicité prônées par Deleuze et Guattari à propos de la conceptualisation machinique du désir et de la sexualité, se cache le fantasme d'une appropriation d'ordre phallocentrique. Ainsi, le *corps sans organes* devient, selon Irigaray, la construction corporelle fluide par excellence qui refoule et emprisonne la spécificité de la jouissance féminine. Elle se propose, donc, de transgresser l'économie subjective du Même en faisant ressurgir cette spécificité sexuelle féminine au travers d'un *advenir-femme* et d'une inscription par et dans le langage. Voir son analyse, *op. cit.*, p. 138-139, 142.

suit la trajectoire d'une *aporie négociatrice* dans le but de soulever des questions sur l'articulation de nouveaux modes de connaissance à propos de la subjectivité sexuée aussi bien que de la corporalité féminine.

Dans un premier temps, nous tracerons la réponse de Grosz aux cadres théoriques conçus par Deleuze et Guattari, tel le *corps sans organes*, les *machines désirantes* et le *devenir-femme*. Aussi, nous ferons émerger les limites fragiles qu'entretient le terme « différence sexuelle ». Deuxièmement, nous interrogerons la validité d'un type de féminisme surnommé par Grosz « deleuzien ». Quant à notre propre discours, il deviendra le « *topos guerrier* » qui accommodera *et* la voix rhétorique de Deleuze et Guattari *et* celle de Grosz en ne favorisant aucune hiérarchie rhétorique. Ainsi, notre discours machinera une négociation, un couplage, pour emprunter la terminologie de Deleuze et Guattari, entre la rhétorique de reconceptualisation de ces deux philosophes et la rhétorique de perspective *féministe* de subjectivité développée par Grosz. Enfin, cette négociation discursive nous servira dans la deuxième partie de notre démarche comme point de départ méthodologique. Dans la partie littéraire qui suivra, notre objectif sera d'élucider l'interaction « problématique » de la pratique discursive surréaliste entre les textes littéraires produits par les hommes et par les femmes.

Illuminons, d'abord, les concepts du *corps sans organes* et des *machines désirantes*. Notre dernier cheminement théorique sur la pensée philosophique de Deleuze et Guattari a énoncé la présomption d'un corps qui ne serait plus signifiant. Ce *corps sans organes* s'affranchit de la nécessité de représenter la réalité. Aussi, il se désaliène de tout processus de signification, ce qui le réduirait à une totalité téléologique et figée. Le *corps sans organes* conteste la structure organique ordonnée, corporelle et psychique. Il défie aussi l'agencement du corps par le désir. En fait, c'est plutôt ce *corps sans organes* qui déclenche des agencements mécaniques désirants. Son existence s'affirme au moment où il machine des productions, des consommations, des segments fluides, des connexions, des intensités. Tout cela produit un corps et un sujet en mobilité et multiple, constitué par

¹⁸ Elizabeth Grosz, *op. cit.*, p. 160.

et dans son *état de mosaïque* ainsi que de sa *prolifération pléthorique*. Bref, le *corps sans organes* est un corps qui existe grâce à sa propre matérialité transparente. Il s'affirme en tant que lieu d'immanence du désir.

Alors, quelle serait la relation entre un tel *corps sans organes* et le *devenir-femme*? Si on accepte que dans les deux cas un processus, un *devenir non téléologique*, s'y entremet, on pourrait très simplement y tracer l'intention de reconceptualiser le corps, le désir et même le sexe dans ses différences et au travers de nouveaux angles épistémologiques. Voici la conception de Grosz de la formule *devenir-femme* :

« For women as much as for men, the processes of becoming-woman involve the *destabilisation* [c'est nous qui soulignons] of molar, or feminine identity [...] Becoming-woman means going *beyond identity and subjectivity* [c'est nous qui soulignons], fragmenting and freeing uplines of flight, "liberating" multiplicities, corporeal and otherwise, that identity subsumes under the one. »¹⁹

Il est, donc, évident que le *devenir-femme* ne désigne pas l'identité du sujet en tant que *sexuelle*, ni l'identité vue dans sa tendance unificatrice et totalisante. C'est le procès, le *devenir*, qui constitue le sujet ainsi que son statut sexué multiple et non pas l'identité sexuellement préétablie qui produit le sujet. En fait, le *devenir-femme* est la multiplicité par excellence des sexes - ce que Deleuze et Guattari appellent « *n... sexes* » - chez un seul sujet. En même temps, il est aussi ce qui permet une certaine « neutralité » sexuelle en faisant éclater les catégories sclérosées des sexes et volatilisant le corps. Ces hypothèses sont fort valorisées par plusieurs théoriciennes féministes de la théorie de Deleuze et Guattari. Aussi, les mêmes hypothèses ont éveillé la méfiance de plusieurs d'entre elles.

Quelle serait, alors, l'utilité d'une telle vision de « dépassement » de l'identité et, de l'autre côté, d'une fragilité identitaire à l'intérêt féministe? Et est-ce que le fait du dégageant des multiplicités corporelles à travers la transgression des limites identitaires et la préconisation de déstabiliser la molarité féminine permettrait l'émergence d'une spécificité dite féminine en tant que multiplicité corporelle? Et, avant tout, jusqu'à quel

¹⁹ *Ibid.*, p. 176.

point pourrait-on croire, sans être plutôt naïf, à la neutralité d'une pensée énoncée par une voix philosophique *masculine* à l'égard des propos philosophiques et épistémologiques *féminins*? Grosz s'en méfie et elle craint l'émergence d'une tendance à *réphalliciser* de la part des théoriciens comme Deleuze et Guattari. Alors, elle se méfie de l'intention masculine d'articuler de nouveaux modes de connaissance non seulement à propos de la corporalité féminine mais aussi à propos de la possibilité d'articulation de la spécificité féminine. Enfin, elle redoute que l'articulation d'un jugement masculin s'approprie la polémique féministe et ses débats politiques et théoriques. Grosz formule ses réserves et son hésitation ainsi :

« First, the metaphor of “becoming-woman” is a male appropriation of women’s politics, struggles, theories, knowledges, insofar as it “borrows” from them while depoliticizing their radicality [...] Second, these metaphors not only neutralize women’s sexual specificity, but, more insidiously, they also neutralize and thereby mask men’s specificities, interests, and perspectives [...] In invoking metaphors of machinic functioning, in utilizing the terminology of the technocratic order, Deleuze and Guattari, like other masculinist philosophers, utilize tropes and terms made possible only through women’s exclusion and denigration [...] »²⁰.

Cependant, la philosophie féministe du corps telle qu'elle est développée par Grosz s'accorde partiellement avec la philosophie de Deleuze et Guattari dans sa proposition d'explorer des possibilités conceptuelles *positives* de la subjectivité dans un cadre qui défierait *et* le dualisme *et* le monisme réducteurs de l'identité. Bien qu'elle se méfie des métaphores d'ordre technocratique utilisées par Deleuze et Guattari, pourtant, elle y recourt paradoxalement afin de formuler sa propre théorie féministe. Ainsi, elle s'appuie sur les techniques conceptuelles de production épistémologique et elle établit son propre *modèle conceptuel alternatif* dans le but d'articuler sa vision du procès du sujet. Ce modèle personnel est l'invention d'une représentation imaginaire de l'émergence du sujet au cours du mouvement du « *Möbius strip* »²¹.

Il s'agit d'un mouvement de réversibilité ou de *torsion double* qui vise à mettre en question les aspects jadis définitifs de l'*intérieurité-esprit* et de l'*extérieurité-corps*. Ce

²⁰ *Ibid.*, p. 163-164.

²¹ Pour une élaboration de « *Möbius strip* », voir Grosz, *op. cit.*, p. xii, xiii, 189, 209-210.

processus réversible déclenche le surgissement du sujet. Le modèle conçu par Grosz favorise la représentation *irréductible* de la subjectivité car il valorise l'inscription de la fluidité, de la différence, ainsi que celle de la transformation incessante et de la flexibilité corporelles. Aussi, en transgressant l'idéalisation des identités fixes, il permet *l'interaction et l'interpénétration* des traces physiques et psychiques sous l'influence de la matérialité subjective. Le cheminement que trace le « *Möbius strip* » ressemble à celui d'une *machine désirante*. Les deux effectuent des couplages et des connexions, ce qui fait ressortir des corps en tant que *surfaces d'inscription* de stases et d'éternels recommencements²². Enfin, on dirait que la méthodologie de Grosz suit les traces de la méthodologie de Deleuze et Guattari de laquelle elle prétend se dissocier simultanément. Elle vise à la construction des paradigmes et des dispositifs de valeur épistémologique en créant des possibilités d'autres modèles alternatifs afin de reconceptualiser et d'articuler *positivement* la subjectivité.

Notre dernier point abordera non seulement la validité mais aussi la contradiction inhérente du terme « féminisme deleuzien » inventé par Grosz. Nous avons déjà énoncé les affinités aussi bien que la relation problématique entre le cadre philosophique de Deleuze et Guattari et les propositions d'une théorie féministe à propos de la reconceptualisation du corps et de la subjectivité. Grosz a proposé une approche sélective d'orientation positive à la méthodologie et aux questions avancées par Deleuze et Guattari. Bref, la démarche de Grosz s'avère circonspecte mais aussi négociatrice dans son adoption des hypothèses formulées par les deux philosophes. Récapitulons, alors, à travers une lecture sélective les raisons pour lesquelles, d'après Grosz, la théorie de Deleuze et Guattari serait avantageuse à une position féministe aussi bien que les raisons pour lesquelles les luttes féministes ne pourraient pas en faire leur profit sans précaution.

²² Nous prétendons que les conjectures de Grosz et de Deleuze et Guattari convergent à l'égard de l'inscription corporelle. Tant Grosz que Deleuze et Guattari conçoivent le corps comme surface où s'inscrivent les forces, les procédures et les *devenirs* en faisant ainsi émerger l'aspect actif du corps. Le corps n'est plus un espace passif, un signe qui devrait être déchiffré. Il n'est pas non plus le symptôme d'une idéologie quelconque. À propos de l'inscription corporelle, voir Grosz, *op. cit.*, p. 120-121.

D'abord, le changement effectué par Deleuze et Guattari de l'optique sémiotico-psychanalytique vers la reconceptualisation de la corporalité et de la subjectivité sexuée en tant que surfaces d'inscription constitue un point de départ positif pour l'articulation des débats féministes. De plus, la notion d'éclatement d'une conceptualisation *binnaire* du monde est aussi valorisée par des théoriciennes féministes. D'après Deleuze et Guattari, la relation d'une duplicité causale entre le social et le psychique est remise en question par une revalorisation des règles de l'interaction. Ainsi donc, le sujet et la culture se rapportent *directement*, sans qu'une idéologie ou la nécessité de représentation ne s'y entremettent. Cela dit, la subjectivité ne constitue pas le résultat, le symptôme ou la condition nécessaire des règles sociales. Plutôt, la subjectivité s'affirme à travers son statut intense et mobile. Ainsi, la dévalorisation de la catégorisation dualistique du monde - y compris le sexe et les classes - et des rapports d'une causalité signifiante, mimétique et représentative entre des sujets et l'ordre social trace le lieu imaginaire où se rejoignent la voie de Deleuze et Guattari avec la perspective féministe. Nous nous sommes déjà référés à la revendication féministe de Luce Irigaray à l'égard de la nécessité de déconstruire l'unicité sexuelle et corporelle, ce qui emprisonne l'Autre (femme), le réduisant dans l'économie non différentielle du Même (homme).

De plus, la transgression de la tendance psychanalytique d'expliquer la corporalité et la sexualité en termes paradigmatiques singuliers et réducteurs est embrassée tant par Deleuze et Guattari que par la philosophie corporelle féministe. Étant donné que le corps n'est plus considéré comme symptôme d'un processus de représentation ou d'une idéologie, il est désormais valorisé dans son statut *actif* et au travers des connexions qu'il accomplit. Or, tant la subjectivité et la corporalité que le désir féminins sont revisités d'un oeil critique alternatif. La théorie de Deleuze et Guattari et celle du féminisme corporel de Grosz à laquelle nous avons recouru dans cette partie convergent dans leur objectif de dépasser les modèles conceptuels réducteurs de la corporalité et de la subjectivité féminines. Les deux cheminements s'entrecroisent dans leur recherche de cadres alternatifs qui aborderaient la féminité hors des limites restrictives psychanalytiques du manque.

Mais malgré ces lieux d'intersection théorique, il y a aussi certains aspects de la théorie de Deleuze et Guattari qui seraient défavorables à la formulation des projets et des revendications féministes. En premier lieu, les formules inventées *devenir-femme*, *corps sans organes* et *machines désirantes* masquent la spécificité corporelle et sexuelle féminine. En plus, d'après Grosz, la position théorique de Deleuze et Guattari emprisonne tant la particularité que le désir féminins. Ainsi donc, Grosz prétend que « in rendering desire a positivity, women are still the vehicles, the receptacles of men's becomings, their machinic condition »²³. Enfin, la conceptualisation de la subjectivité matérielle en tant que *devenir* aboutit à dissimuler les spécificités corporelles et leurs intensités multiples tant chez les femmes que chez les hommes. Bref, en nous accordant avec Grosz, nous prétendons que l'articulation même des modèles alternatifs visant à reconcevoir la subjectivité et le corps sexué devrait être menée prudemment et avec précaution : « There is no "singular" solution, a once-and-for-all time settlement with dichotomous thought, for even the idea of going beyond dichotomies creates and relies on a dichotomy (in this case, the dichotomy between dichotomous and nondichotomous thought!). »²⁴

Pour conclure, la conjecture prononcée par Grosz n'est pas le résultat d'une reproduction *mimétique* du cheminement suivi par Deleuze et Guattari à l'égard de la subjectivité sexuée, de la corporalité et de la spécificité sexuelle. Sa version rhétorique de la subjectivité a une double visée dans son *orientation négociatrice*. Elle a, d'abord, l'intention de *déstabiliser* le présupposé psychanalytique d'interaction réductrice entre la subjectivité et la spécificité sexuelle aussi bien que la dévalorisation exclusive de la sexualité féminine. Deuxièmement, sa rhétorique s'éloigne de la rhétorique lacanienne qui a préconisé l'exclusivité corporelle comme étant à la base de la différence sexuelle. Aussi, elle se diffère de la rhétorique philosophique de Deleuze et Guattari qui ont conçu la différence sexuelle positivement dans sa neutralité multiple. Or, cette version de la rhétorique de la subjectivité énoncée par Grosz propose une dialectique de la conceptualisation de la différence sexuelle, cette dernière n'étant pas seulement la

²³ *Ibid.*, p. 182.

condition nécessaire de la subjectivité mais aussi son propre produit. Bref, son discours conjectural rend volatile la différence sexuelle et son essence téléologique. En se volatilissant, la différence sexuelle fait émerger tant la matérialité propre de la subjectivité que toute tentative d'articulation négative, finale et totalisante de cette subjectivité matérielle.

1.3.5 Conclusion

L'objectif de ce dernier chapitre théorique a été de faire émerger une multiplicité de rhétoriques de la subjectivité. À cette fin, nous avons suivi ce *continuum* de « versions » rhétoriques en en faisant une lecture sélective dans le but d'ouvrir une voie négociatrice où s'entrecroiseraient ces diversités rhétoriques. Ainsi, à travers cette multiplicité, nous avons mis en lumière la valeur immanente et le statut non téléologique tant du procès du sujet que de sa propre articulation discursive. Bref, cette trajectoire multiple de la rhétorique de la subjectivité a eu une double visée. D'abord, elle a démontré la discontinuité inhérente à toute démarche rhétorique. Deuxièmement, elle a fait ressortir l'immanence de l'avènement du sujet.

Récapitulons, donc, sur les trois versions rhétoriques que nous avons examinées à propos de la conceptualisation de l'avènement du sujet et de la corporalité. D'après Lacan, le sujet s'inscrit par et dans le langage. Il établit une économie subjective imaginaire ayant comme point de départ la conceptualisation du corps comme *Gestalt*, c'est-à-dire comme une construction créée *a priori* et qui recherche à être déchiffrée. Il s'agit d'une inscription *inconsciente* effectuée au cours du *stade du miroir*. L'image reflétée dans le miroir constitue sa première inscription. Le sujet jouit de cette image spéculaire de lui-même. Dès lors, le sujet et son corps partent en quête de l'inscription d'une totalité finale. La rhétorique de la subjectivité énoncée par Lacan suit la traversée d'une forclusion et d'une duplicité : de l'intériorité d'un corps imaginaire à l'entrée du sujet dans l'ordre symbolique extérieur.

²⁴ *Ibid.*, p. 183.

Pour Deleuze et Guattari, de même que pour Lacan, le sujet recherche à être inscrit. Pourtant, d'après Deleuze et Guattari, il s'agit d'une inscription *résiduelle* du sujet, étant donné que le corps n'est plus conditionné par l'existence d'un sujet total. À la *Gestalt* lacanienne Deleuze et Guattari proposent le *corps sans organes*. C'est la mobilité et le mouvement d'éternels recommencements qui déterminent l'avènement du sujet *résiduel*. Se différenciant d'une corporalité prédéterminée par la *Gestalt*, le *corps sans organes* deleuzien surgit comme la possibilité d'articulation non finale et positive de la subjectivation et de la corporalité. Se décentralisant, le sujet s'inscrit à la surface de la production effectuée par les *machines désirantes*. Il devient *et* le produit *et* l'agent de sa propre consommation. La rhétorique de la subjectivité de Deleuze et Guattari acquiert sa valeur esthétique par son propre cheminement *régressif* et *inventif*: le sujet et la corporalité sont déterminés par et dans leur processus machinique désirant.

Enfin, la troisième alternative rhétorique de la subjectivité que nous avons étudiée, celle de Grosz, avance la perspective féministe d'une économie subjective *différentielle*. Nous sommes passés de l'articulation d'une neutralité machinique corporelle et sexuelle prononcée par Deleuze et Guattari à l'agencement d'une *spécificité sexuelle différentielle* formulée par Grosz. Son orientation féministe surpasse la notion d'un corps sexuellement *neutre* et *multiple* en y ajoutant la perspective d'un corps sexué *et* spécifique *et* multiple. Bref, par sa rhétorique *négociatrice*, Grosz vise à *volatiliser* le corps sexué et à rendre le sujet *et* le produit *et* la condition de sa différence sexuelle.

Chapitre 2

2.1 Introduction

Dans ce chapitre littéraire qui suit notre démarche théorique nous élaborerons une analyse critique de deux oeuvres surréalistes. Il s'agira de *Nadja* d'André Breton et de *The Hearing Trumpet* de Leonora Carrington. De courtes références seront aussi faites à d'autres textes des mêmes auteurs. Le choix de ces oeuvres n'a pas été fait par hasard. En s'y référant on a plutôt visé à créer un espace fluide d'interaction négociatrice et problématologique entre la création littéraire masculine et féminine surréaliste. Notre objectif au cours de ce chapitre sera d'étudier cet espace masculin et féminin surréaliste comme l'incarnation par excellence ou bien l'épitomé revalorisé d'un *devenir* surréaliste discursif. La matérialité inhérente au projet surréaliste que nous avons avancée dans notre chapitre « Perspectives rhétoriques » exige que ce projet soit conçu comme *déclat* plutôt que finalité discursive. Ainsi, notre problématique avancera l'hypothèse d'une multiplicité des versions et des révisions de la démarche manifeste surréaliste aussi bien que la conceptualisation rhizomatique de son expression littéraire.

Notre grille d'analyse littéraire fera ressortir l'interaction irréductible des deux concepts « surréaliste » et « féminin » ainsi que la matérialité dans la représentation tant de l'espace féminin dans *Nadja* que la surréalité dans *The Hearing Trumpet*. Ainsi, l'un ne présuppose ni n'exclut définitivement l'autre, car ni la surréalité ni la féminité ne sont posées dans notre démarche comme des *a priori* ou comme des buts ultimes. Plutôt, elles se définissent simultanément, inaugurant un espace fluide d'interaction tel le « *topos* guerrier » barthésien. Les traces du surréaliste et du féminin seront repérées dans nos textes littéraires en termes d'un *continuum* non oppositionnel, ce qui fera émerger leurs éléments différentiels et spécifiques. Or, on montrera que l'unicité rhétorique dite surréaliste aussi bien que la problématique différentielle de la rhétorique surréaliste consiste en la rencontre non oppositionnelle et en l'échange littéraire *du* surréaliste avec *le* féminin.

De plus, notre lecture de ces deux textes littéraires aura une double orientation. Dans un premier temps, elle puisera dans la théorie sémiotico-psychanalytique et néo-rhétorique et la philosophie corporelle féministe élaborées dans notre partie théorique. Ainsi, l'écrivain Breton sera conçu dans sa tendance double, oscillant entre son rôle de maître du surréalisme et son désaveu de la paternité textuelle et des contraintes rhétoriques. Notre conjecture avancera que le corpus bretonien crée de l'espace au sujet féminin pour qu'il énonce sa voix féminine. Aussi, ce corpus favorisera une négociation *et* de la construction figée des sujets-objets *et* de la mise en affirmation des sujets de *procès* ou de *devenir*. Aussi, on proposera qu'un procès double ou simultané de subjectivité, celui de l'écrivain et celui de son personnage Nadja, sollicite l'affirmation et l'autoreprésentation. Notre analyse de *The Hearing Trumpet* avancera que Carrington effectue une déconstruction de l'altérité féminine et que l'auteure favorise l'émergence de nouveaux paradigmes du savoir corporel, sexuel et subjectif. Or, notre propre lecture-critique de ces deux textes énoncera qu'ils proposent, bien que d'une manière individuelle, une revalorisation des questions épistémologiques corporelles et subjectives.

Ensuite, on discutera la critique littéraire de Susan Rubin Suleiman ainsi que celle de Madeleine Cottenet-Hage sur *Nadja* et *The Hearing Trumpet*. Notre discussion critique s'alignera avec la proposition de Rubin Suleiman à propos de la tendance de « *double allegiance* » ou « *double voicedness* » soulevée par les textes surréalistes masculins *et* féminins. Aussi, on épousera la conceptualisation des « modalités possibles », telles l'assimilation et la différence, comme déterminant le procédé surréaliste tant pour les hommes que pour les femmes écrivains. Enfin, s'appuyant sur les propositions de Rubin Suleiman et de Cottenet-Hage que la production littéraire des femmes surréalistes soit traversée autant d'*assimilation* et, ainsi, d'une attitude « servile » que de *diversité* et de *divergence* du canon masculin, on avancera l'hypothèse d'une déconstruction même de ce canon. De plus, Rubin Suleiman et Cottenet-Hage favoriseront une position *négociatrice* de l'énonciation de nouveaux concepts émergents à propos du désir, du corps et de la subjectivité. Or, notre présomption sera que les femmes surréalistes ont réussi à se

détacher de la norme masculine surréaliste et à innover en articulant leur propre créativité et spécificité corporelle et subjective.

Enfin, le corps-corpus surréaliste, au masculin *et* au féminin, sera revisité en tant qu'espace rhétorique mutant, fragile et rhizomatique. On l'approchera dans sa dimension de *ligne de fuite* deleuzienne. Il sera aussi une cartographie d'interactions et de retraversées conceptuelles. Ainsi, la surréalité ne constituera pas notre point d'ancrage, car notre discours ne visera pas à soulever ce point, et, donc, à s'enraciner dans une vérité quintessentielle surréaliste. À cet égard, on jalonnara la trajectoire et le croisement des multiples voix/voies dites surréalistes, telle la « masculine » et la « féminine ». Or, les représentations féminines dans *Nadja* et *The Hearing Trumpet* feront ressortir deux variantes ou versions du féminin et du surréaliste. Il s'agira plutôt d'une retraversée *caricaturelle* de l'imaginaire féminin établie par les hommes surréalistes et d'une *imitation consciente* de la part des femmes. La trajectoire féministe suivie au cours de ce chapitre cernera les voyages des personnages féminins : d'abord, celui de Nadja, à la fois en tant que femme *regardée* (spectacle) et au seuil d'une autoaffirmation; par la suite, celui de Marian, vue dans son *autoreprésentation consciente* et *parodique* de son état de décadence sénile.

2.2 *Nadja* : problématique, plaisir textuel et agencement subjective

Qui suis-je? Si par exception je m'en rapportais à un adage : en effet pourquoi tout ne reviendrait-il à savoir qui je « hante »? [...] « André? André?... Tu écriras un roman sur moi. Je t'assure. » [...] Qui est la vraie Nadja, de celle qui m'assure avoir erré toute une nuit [...] Qui vive? Est-ce vous Nadja? [...] Est-ce moi seul? Est-ce moi-même? Puisque tu existes, comme toi seule sais exister, il n'était peut-être pas très nécessaire que ce livre existât [...] Cette conclusion ne prend même son vrai sens et toute sa force qu'à travers toi¹.

André Breton, *Nadja*

¹André Breton, *Nadja*, Paris, Le Livre de Poche, Éditions Gallimard, 1964, p. 9, 115, 131, 169, 184.

Initialement publié en 1928 et révisé par l'auteur en 1964, *Nadja* a suscité dès lors multiples réactions de la part des critiques littéraires et féministes. Bien que diverses et contradictoires, ces positions critiques² vis-à-vis de *Nadja* ont, pourtant, délivré des points de convergence autour de l'ambivalence de l'écriture dans cette oeuvre bretonienne. Notre propre lecture de *Nadja* avancera un croisement de la position de Susan Rubin Suleiman avec le cadre de réflexion théorique sur la rhétorique et la subjectivité développé au cours de la première partie de cette démarche. Notre problématique s'aventure dans un terrain glissant. Il s'agira du questionnement de la possibilité d'une représentation littéraire dite « innocente » du *devenir* féminin par un sujet masculin, étant donné que la position bretonienne à l'égard de la féminité et la créativité féminine a été équivoque. Dans un deuxième lieu de réflexion, notre problématique tracera les frontières floues de la subjectivité multiple du narrateur. Enfin, on illuminera les implications textuelles de la fluidité identitaire qui traverse le narrateur et ses personnages dans *Nadja*. On jalonnera l'oscillation de la position de Breton à propos de la féminité.

D'abord, faisons un survol de la position de Breton à ce propos. Dans *Arcane 17* Breton énonce un manifeste de type féministe et revendique l'assertion féminine :

« Et tout d'abord il faut que la femme se retrouve elle-même, qu'elle apprenne à se reconnaître à travers ces enfers auxquels la voue sans son secours plus que problématique la vue de l'homme, en général, porte sur elle [...] Le temps serait venu de faire valoir les idées de la femme aux dépens de celles de l'homme, dont la faillite se consomme assez tumultueusement aujourd'hui. C'est à l'artiste, en particulier, qu'il appartient, ne serait-ce qu'en protestation contre ce scandaleux état de choses, de faire prédominer au maximum tout ce qui ressortit au système

² Notamment parmi les études publiées sur l'oeuvre de Breton et en particulier sur *Nadja* nous avons distingué comme étant les plus proches de notre intérêt les suivantes : Xavière Gauthier, *Surréalisme et Sexualité*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971; Maryse Laffitte, « L'image de la femme chez Breton : contradictions et virtualités », *Revue Romane*, vol. XI, n° 2 (1976), p. 286-305; Bethany Ladimer, « Madness and the irrational in the work of André Breton : a feminist perspective », *Feminist Studies*, vol. 6, n° 1 (Spring 1980), p. 175-195; Serge Gavronsky, « Poétique du freinage : l'ambigu surréalisme », *Revue des Lettres Modernes*, n° 715-738 (1985), p. 21-38; Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge, Harvard University Press, 1990; Katharine Conley, *Automatic Woman: The Representation of Woman in Surrealism*, Lincoln, Nebraska University Press, 1996; Simon Harel, *Le récit de soi*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et Littérature », 1997.

féminin du monde par opposition au système masculin, de faire fonds exclusivement sur les facultés de la femme, d'exalter, mieux même, de s'approprier jusqu'à le faire jalousement sien tout ce qui la distingue de l'homme sous le rapport des modes d'appréciation et de volition. »³

Cette parole apparaît être d'intérêt féministe. Breton réclame la nécessité de l'inscription de la différence diamétralement oppositionnelle du « système féminin » au « système masculin ». En fait, une telle écriture-manifeste constitue une résonance de variante masculine du manifeste féministe « Le rire de la méduse »⁴ d'Hélène Cixous. Dans ce texte de Cixous la femme est incitée à écrire son corps afin d'innover et d'articuler sa propre voix différentielle à celle de l'homme et sa spécificité. Tant dans l'extrait d'*Arcane 17* que chez Cixous le rôle primordial de l'artiste, et surtout celui du poète comme porteur par excellence d'énonciation des valeurs féminines, est explicite. Le malaise que la lectrice potentielle ressent envers l'incitation bretonienne et la proposition de Cixous proviendrait de leur tentative plutôt essentialiste de mettre en discours ou de mystifier des positions polaires à propos des identités sexuelles.

La plupart des critiques de l'oeuvre bretonienne d'orientation féministe n'ont tracé dans *Nadja* qu'une prédisposition freudienne à s'approcher de la féminité en termes dualistiques et idéalisants. Ainsi, aux antipodes du système surnommé « féminin » se trouverait toujours la masculinité, ce qui réduirait la conceptualisation du corps, du désir et de la subjectivité à des limites épistémologiques du naturel et de l'oppositional⁵. En fait, la proposition ci-dessus énoncée sous forme d'une déclaration féministe suit

³ André Breton, *Arcane 17*, Le Livre de Poche « biblio », Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1971, p. 64, 66.

⁴ Hélène Cixous, « Le rire de la méduse », *L'Arc*, n° 61 (1975), p. 39-54. À propos de la relation stylistique entre les manifestes surréalistes et l'aspect manifeste de l'écriture féminine de Cixous, voir Susan Rubin Suleiman, *op. cit.*, p. 17-18.

⁵ Notre référence aux critiques féministes de l'oeuvre bretonienne s'oriente surtout vers la première lecture complète féministe, celle de Xavière Gauthier. Elle y a abordé le phénomène surréaliste vu dans sa largeur et, aussi, sa relation systématique avec ses voix/réalisations particulières. L'approche de Gauthier à l'égard de la représentation féminine effectuée par les hommes surréalistes suit un cheminement réducteur. Elle affirme la même tendance rhétorique qu'elle conteste. Ainsi, soit comme enfant-miracle ou comme femme-muse inspirant les hommes surréalistes, la femme, d'après Gauthier, n'est que subjuguée à l'univers idéaliste surréel. Elle n'est qu'aliénée de sa propre spécificité incarnant et affirmant la virilité, le désir et l'avenir révolutionnaire de domination masculine. Voir surtout chez Gauthier, *op. cit.*, p. 98-158.

strictement la psychanalyse freudienne aussi bien que celle de Lacan. Favorisant une mobilité binaire et une forclusion dans la conceptualisation de la spécificité féminine déjà conçue dans son état d'aliénation, l'incitation énoncée par Breton dans *Arcane 17* serait très peu d'intérêt féministe, du moins de la manière dont on l'envisage dans notre démarche. Néanmoins, cette incitation n'exprimerait non plus la position quintessentielle bretonienne, étant donné la position ambivalente du surréalisme lui-même, initialement exprimée par Breton dans *Manifestes du surréalisme*⁶.

Afin de reprendre le fil de notre problématique initiale, il serait opportun de se poser les questions suivantes. *Nadja* reste-t-elle objet représenté appartenant à un imaginaire féminin soigneusement construit dans des limites restreintes des métaphores figées? Est-ce que l'oeuvre livre de nouveaux paradigmes épistémologiques à propos du savoir féminin ou est-ce que ce dernier est réduit à des représentations stéréotypées? Est-ce que Breton a désiré satisfaire sa prédisposition de voyeur en nous offrant de connaître un personnage aliéné et pris dans son altérité essentiellement construite et réduite? On soutiendra, d'abord, que le texte de *Nadja* a le *potentiel* de permettre au sujet féminin de se démarginaliser et de dégager son propre espace spécifique. Deuxièmement, suivant l'argument de Rubin Suleiman à propos de l'*enchevêtrement* comme élément principal du récit dans *Nadja*, on montrera l'interaction dynamique entre la rencontre, la subjectivité et la rhétorique. À cet égard, à la suite du processus de l'enchevêtrement, l'auteur/narrateur et son autorité textuelle s'avèreront impuissants dans leur matérialité irréductible, faisant donc ressortir à travers le texte la *problématologie différentielle*.

Si *Nadja* a suscité autant de débat et s'il a été la cible de plusieurs critiques, c'est parce que l'oeuvre ne livre que des positions contradictoires et qu'elle continue ainsi à rester « révolutionnaire » dans son énigmacité. Cette énigmacité la traverse, d'abord, au

⁶ On a déjà élucidé au cours du chapitre « Perspectives rhétoriques » la matérialité du projet-manifeste et de l'automatisme surréaliste telle qu'articulée surtout dans *Manifestes du surréalisme*. Il serait opportun de noter aussi la matérialité de la conceptualisation même des oppositions : « Tout porte à croire qu'il existe un certain point d'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et

niveau structural et esthétique. Des critiques ont interrogé son statut romanesque. Son genre a été mis en question. S'agit-il d'une oeuvre de fiction, d'une autobiographie, d'un journal intime, d'un documentaire psychographique, d'une collection photographique ou, même, d'un manifeste où se déploient des réflexions existentielles et philosophiques? Effectivement, le récit promeut une esthétique de discontinuité et de collage surréaliste. L'écriture favorise la rupture, la non-linéarité et l'hybridité. De plus, elle est traversée par un aspect documentaire fortifié par le discours intime et l'interférence des diverses photos et dessins de Nadja. Or, ce mélange de styles et de genres ébranle et relativise la domination restrictive d'une rhétorique uniforme. Aussi, il interroge l'autorité paternelle jadis incontestable, rendant le texte un « *topos* guerrier » barthésien d'échanges stylistiques et promouvant, ainsi, l'interaction des voix. En fait, le discours bretonien met en jeu deux voix discursives, celle de l'auteur et celle de Nadja.

La question posée à cet égard par plusieurs critiques féministes concerne l'intention de Breton de s'appropriier le pouvoir artistique qu'avait Nadja. Aussi, elle touche au potentiel même d'énoncer sans plutôt *rephalliciser*, comme l'a proposé Grosz⁷, la spécificité féminine en tant que multiplicité corporelle irréductible. Donc, on se demanderait si la rhétorique d'une stylistique mobile et complexe et d'une esthétique de discontinuité et d'hybridité présupposerait simultanément un contenu dévalorisant de la représentation des modèles essentialistes et idéalisants à propos de la subjectivité et de la sexualité. Il faudrait, donc, tracer l'imaginaire féminin dans *Nadja*.

Suivons la trajectoire de l'imaginaire féminin dans notre texte sans, pourtant, réduire la démarche à une lecture systématique. Nous prétendons que la conceptualisation féminine bretonienne avance l'image de la femme-objet en tant que création de l'auteur *en même temps* qu'elle fait ressortir la femme-sujet d'énonciation de son propre désir et de sa subjectivité. Initialement, Breton nous présente Blanche Nerval, une femme-actrice qui sort sur scène. Elle apparaît masquée et elle subit le regard de l'auteur. Simultanément

le bas cessent d'être perçus *contradictoirement* [c'est nous qui soulignons]. », *op. cit.*, p. 76-77.

⁷ *Op. cit.*, p. 163-165.

elle s'expose consciemment, répondant donc au regard masculin omnipotent. La brusque apparition de Nadja sur la scène la transforme en dédoublement ou en extension du personnage de Blanche. Le récit baroque mène à voiler l'entrée séparée de ces deux personnages. Nadja nous est présentée comme « l'âme errante »⁸; elle est aussi « ce véritable sphinx sous les traits d'une charmante jeune femme allant d'un trottoir à l'autre interroger les passants »⁹. L'univers construit de *et* par Nadja la représente dans une dimension mentale hallucinatoire. En interrogeant tant sa propre subjectivité que celle de Breton, elle finit par s'affirmer dans son état précaire et fluide : « “Qui étais-je? Il y a des siècles. Et toi, alors, qui étais-tu?” [...] Elle se demande qui elle a pu être, dans l'entourage de Marie-Antoinette [...] Nadja ne cesse d'être distraite [...] “Tu me crois très malade, n'est-ce pas? Je ne suis pas malade. ” »¹⁰ L'auteur apparaît osciller entre la représentation stéréotypée d'un savoir restreint et des modèles idéalisants et essentialistes de la subjectivité féminine *et* la conceptualisation positive de la spécificité féminine. Nadja se montre initialement perdue dans ses hallucinations. Mais, même si son « maître » Breton avait bien voulu figer sa corporalité et la spécificité d'un sphinx, pourtant elle se définit en tant que sujet et corps errant, ahistorique et en procès.

À ce point, on pourrait retourner à la citation initiale de cette partie sur *Nadja* afin de tenter de montrer l'interaction réciproque entre le procès de l'écriture et celui de la subjectivité d'un personnage « fictif ». Notons que Nadja n'a pas été un personnage strictement créé par Breton, car elle a fait partie de son entourage et il avait même établi une relation amoureuse avec elle. Il faudrait, donc, se poser la question suivante : qui construit qui? Est-ce que l'oeuvre est l'instigatrice des personnages, leur présupposant l'existence, ou est-ce que ce sont ces personnages mêmes qui conditionnent l'affirmation de la subjectivité de l'auteur? Prétendre qu'il s'agit d'un *continuum* des procès des subjectivités constituerait une énonciation simpliste de notre part. Dans le cas de notre texte de *Nadja*, il est question de la fragilité et de la précarité tant du statut identitaire de Nadja que de l'auteur/narrateur lui-même. Une fois éclatée la perception d'une relation

⁸ André Breton, *Nadja*, p. 81.

⁹ *Ibid.*, p. 88.

¹⁰ *Ibid.*, p. 96-97.

idéologique entre dominant et dominé, Breton et Nadja deviennent conscients de la légèreté de leur état fantasmatique et précaire. La *Gestalt* lacanienne est revisitée de manière critique dans le texte de *Nadja*. Ainsi, la prédestination corporelle aliénante à la suite du processus d'une identification symbolique est remise en question. Tant l'auteur que son personnage apparaissent démystifier ce processus d'aliénation prédéterminée. Or, le stade du miroir ne serait pas achevé dans *Nadja*, puisque l'autorité symbolique est dévalorisée et la nécessité d'une identification réductrice ultérieure est remise en question.

On avance, donc, l'hypothèse d'une interaction matérielle de la procédure de subjectivation que subissent l'auteur/narrateur et son personnage. Suivons les traces des frontières floues de la subjectivation chez les caractères principaux de *Nadja*. D'abord, il faudrait mettre en question l'identification même du narrateur avec l'auteur. Breton ne serait pas nécessairement le narrateur de l'oeuvre et vice versa. De la même façon que Nadja ne serait pas conçue en tant que personnage définitivement créé ou réel. En fait, l'entrecroisement des procès de subjectivation relativise et déprécie la voix autoritaire paternelle, en plus de pulvériser la conceptualisation corporelle figée et naturalisante de Nadja. Il semble qu'en déconstruisant l'état strictement représentatif canonique de son discours, Breton cherche à faire éclater la *doxa* de sa fiction et à établir un lieu guerrier à l'intérieur de son texte. Ce lieu guerrier ressort de l'interférence des photos qui traverse son texte ainsi que des dessins de Nadja dans la deuxième partie.

Comme nous l'avons montré dans notre analyse du texte de Roland Barthes *Le plaisir du texte*, c'est l'« état très subtil, presque intenable, du discours »¹¹ que vise l'auteur, qui lui apporte de la jouissance. Le sentiment de perte et de jouissance fait ressortir un langage mobile, vide, subversif. Et ne s'agit-il pas d'une certaine perte ou, même, d'une responsabilité consciemment ratée de la part de Breton, étant donné sa tendance d'abord à revisiter consciemment plusieurs de ses textes¹² y compris celui de *Nadja* et par la suite à

¹¹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 18.

¹² Le texte de *Nadja* a été révisé en 1964. Dans cette deuxième édition Breton a ajouté des notes explicatives. La même matérialité et volatilité rhétorique surréaliste s'est affirmée à

volatiliser son autorité? En termes deleuziens, la prédisposition rhétorique de Breton de réviser ses anciens textes en contestant leur uniformité finale et dominante serait un éclatement du sujet unique d'énonciation et un agencement rhizomatique du fait et du corpus surréalistes. Or, une fois que le sujet unique surréaliste éclate, des « agencements collectifs » s'insurgeront, permettant des échanges violents surréalistes : « [...] il n'y a pas de sujet, mais des agencements collectifs d'énonciation; il n'y a pas de spécificités, mais des populations, musique-écriture-sciences-audiovisuel, avec leurs relais, leurs échos, leurs interférences de travail. »¹³ L'interférence des dessins de Nadja sera conçue plus loin dans notre analyse dans son orientation d'échange violent. Aussi, elle promouvra l'inauguration d'une *variante/voix* rhétorique surréaliste articulée à l'intérieur de la démarche masculine surréaliste.

Nadja est structurellement divisé en trois parties. Au cours de la première partie des réflexions philosophiques de l'auteur sont énoncées. L'auteur bavarde avec une complaisance évidente sur sa crise d'identité en tant qu'auteur, sur sa « différence » et son état de fantôme. Aussi, il fait un bilan de ses promenades comme sujet égaré, il explicite ses rencontres avec d'autres auteurs surréalistes et se délecte de ses liaisons avec plusieurs femmes. Rappelons-nous ici la position favorite et bien connue du surréalisme vers l'amour hétérosexuel. Ce monologue intérieur de Breton est interrompu par la description de la pièce *Les Détraquées* présentée au « Théâtre des Deux-Masques ». Au cours de cette « digression » de neuf pages, Breton « réécrit » la pièce théâtrale de P.-L. Palau. Cette réécriture lui permet d'articuler la cruauté *au féminin*, la violence et le lesbianisme qui dominent un asile de jeunes filles. L'histoire concerne, d'abord, la violence envers une enfant et l'aboutissement à son meurtre exécuté par la directrice de l'institution. Il s'agit aussi de la description rapide de l'amour que partagent la directrice et Solange :

« L'action a pour cadre une institution de jeunes filles : le rideau se lève sur le cabinet de la directrice. Cette personne, blonde, d'une quarantaine d'années, d'allure imposante, est seule et manifeste une grande nervosité [...] Tout à coup,

travers la multiplicité des manifestes surréalistes aussi bien qu'à travers le remaniement des poèmes.

¹³ Deleuze et Parnet, *op. cit.*, p. 36.

elle [Solange] s'interrompt, on la voit à peine ouvrir son sac et, découvrant une cuisse merveilleuse, là un peu plus haut que la jarretière sombre [...] comme ranimée, Solange, à son tour, s'informe : "Et toi... chez toi? Dis" [...] Passage de Solange qui traverse la scène. Elle ne semble pas participer à l'émoi général, elle va droit devant comme un *automate* [c'est nous qui soulignons]. »¹⁴

En fait, on nous présente un bilan qui revisite la féminité d'une manière ambivalente : elle y émerge en tant qu'altérité étrange et obscure à être déchiffrée en même temps qu'elle se montre conceptualisation positive et émergente. Aussi, on soutient que ce bilan aborde *et* la représentation de l'image féminine idéaliste et essentialiste mise au point souvent dans l'oeuvre bretonienne *et* l'intention subversive d'une telle représentation figée et essentiellement construite. Breton se montre voyeur d'abord du corps et des vêtements voluptueux de Solange et par la suite de l'attitude *automatique*¹⁵ et du sang-froid que déploie Solange. Il se délecte à l'expression latente de l'amour entre les deux femmes dans l'asile. Aussi, en s'y mêlant consciemment, il anticipe cette particularité *au féminin*. Effectivement, en faisant ressortir cette « altérité » féminine, Breton lui-même semble subir une déstabilisation identitaire. Il est évident que le narrateur ressent un malaise envers l'altérité de son personnage. Préconiser qu'en l'exposant il en puise du plaisir, serait une conjecture assez simpliste. On avancera l'hypothèse plus loin dans cette analyse que cette altérité féminine se rapporte directement à des motivations identitaires personnelles de Breton. L'entrée en scène de Nadja marque la fin violente de la première partie. Alors, est-elle un personnage fictif et construit ou existe-t-elle vraiment dans la vie personnelle de Breton? La lectrice potentielle ressent l'incertitude et la jouissance que ce discours intenable barthésien comme lieu de contestation apporte.

¹⁴ André Breton, *op. cit.* p. 46, 49, 52.

¹⁵ À propos de la relation entre l'*écriture automatique* et la *femme automatique*, voir l'analyse effectuée par Katharine Conley, *op. cit.*, p. 1-26. D'après cette étude, la production féminine surréaliste constitue le carrefour où se rencontrent et se négocient l'*écriture automatique* et l'*écriture féminine*. Conley conçoit la *femme automatique* plutôt dans l'effet mécanique qu'elle exerce sur le poète surréaliste, que sa nature automatique. À cet égard, elle souligne aussi l'aspect mobile et subversif de la beauté convulsive mis au point dans l'oeuvre entière bretonienne et plus particulièrement dans *Nadja*, *L'amour fou* et *Arcane 17*.

La deuxième partie est la plus longue de l'oeuvre et se déroule d'après le style d'un journal intime où sont racontées les rencontres de l'auteur avec Nadja. Aussi, l'esthétique hybride de Breton émerge à travers le développement de la spécificité et de la créativité artistique de Nadja. Il s'agit de l'interférence des dessins de Nadja suivis d'un commentaire par Breton dans la page adjacente ou précédente. L'étude critique de ces dessins exigerait une approche basée sur des données psychanalytiques, ce qui d'après nous, réduirait l'analyse à une orientation totalisante et arborescente. Ainsi, nous favorisons une telle approche critique des dessins qu'elle fera émerger simultanément l'interaction avec *et* la subversion d'une uniformité textuelle. Nadja dessine pour dégager sa voix spécifique artistique. Souvent elle demande à son « maître » d'évaluer ses dessins, comme cela a été le cas avec plusieurs femmes artistes surréalistes qui se sont engagées dans des relations amoureuses avec des hommes surréalistes¹⁶. Breton s'étonne du génie artistique *au féminin*. Mais est-ce que les capacités artistiques de Nadja sont exhibées par Breton dans le but d'être dévalorisées et, même, appropriées? Lisons comment l'auteur est fasciné par la créativité de sa « disciple » :

« J'ai pris, du premier au dernier jour, Nadja pour un génie *libre* [c'est nous qui soulignons], quelque chose comme un de ces esprits de l'air que certaines pratiques de magie permettent momentanément de s'attacher, mais qu'il ne saurait être question de se soumettre [...] J'ai revu Nadja bien des fois, pour moi sa pensée s'est éclaircie encore, et son expression a gagné en légèreté, en originalité, en profondeur [...] "Avec la fin de mon [de Nadja] souffle, qui est le commencement du vôtre [de Breton]. Si vous vouliez, pour vous, je ne serais rien, ou qu'une trace." [...] "Tu es mon *maître* [c'est nous qui soulignons]. Je ne suis qu'un atome qui respire au coin de tes lèvres ou qui expire [...]" Je [Breton] crois aveuglément à ton génie [...] Mais je veux alors le bannir tout à fait. Le génie... [...] Tu n'es pas une énigme pour moi. Je dis que tu me détournes pour toujours de l'énigme. »¹⁷

Lue en conjonction avec la citation d'ouverture de cette partie, la citation ci-dessus nous permet d'élaborer notre conjecture à propos de l'interaction des subjectivités de Breton et de Nadja. Initialement, le génie de Nadja apparaît être étouffé et approprié par son maître.

¹⁶ L'analyse érudite de Renée Riese Hubert, *Magnifying Mirrors. Women, Surrealism, and Partnership*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1994, illumine les dimensions les plus obscures sur ce sujet.

Il semble que la légèreté de Nadja convienne à Breton, qu'elle soit son objet de désir. Alors, qu'est-ce que recherche Breton chez Nadja? Veut-il qu'elle soit pour lui une source d'inspiration, une muse ou une existence fragile et à la limite, comme on avait envisagé très souvent la femme chez le surréalisme, et qu'il pourrait reconstruire en se l'appropriant? On avance l'hypothèse que Breton désire *démarginaliser consciemment* la femme-artiste Nadja *en même temps* qu'il désire *se décentrer* en tant qu'auteur. Il faudrait, donc, examiner les implications de cette double voie de subjectivation que suivent tant Nadja que Breton.

Effectivement, Breton apparaît être émerveillé par la particularité de Nadja et fasciné par sa « liberté d'esprit ». Il voudrait, donc, la *représenter*, *l'inscrire*. À propos de cette inscription *au masculin* de la particularité féminine, deux questions se posent : d'abord, est-ce que la mise en discours du talent et du génie dit original et profond de Nadja dégage le potentiel d'un *réinvestissement positif* de la spécificité féminine sans plutôt infirmer son génie; deuxièmement, est-ce que le sujet écrivant masculin a besoin, pour sa propre subjectivation, d'exhiber la spécificité différentielle féminine et, par la suite, la *désavouer*? Ayant comme point de départ le souci féministe, on a élaboré dans le chapitre sur la rhétorique de la subjectivité la problématique de l'articulation *innocente* de la part des auteurs ou des artistes masculins de la voix féminine. Des risques en ont découlé, tel la dépréciation ou le désaveu de cette créativité originale féminine¹⁸.

Est-ce que l'interférence même des dessins de Nadja avance et favorise une interaction non dualistique identitaire et un échange non réductible d'une multiplicité des sujets en procès? L'articulation de la conceptualisation féminine dans les dessins de Nadja s'avère piste glissante. Cette articulation ne peut qu'être examinée en rapport avec le processus

¹⁷ André Breton, *op. cit.*, p. 128, 134-136, 183.

¹⁸ Notre discussion de la position critique féministe d'Elizabeth Grosz dans notre chapitre sur la rhétorique de la subjectivité s'est acheminée vers la méfiance de l'intention masculine d'énoncer de nouveaux modes de connaissance à propos de la corporalité et de la spécificité féminines. Plus particulièrement, on a démontré que la formule *devenir-femme* inventée par Deleuze et Guattari ne ferait que s'approprier le débat politique féministe au lieu de proposer de vraies solutions qui dépasseraient l'idéalisation des identités fixes. Voir Grosz, *op. cit.*, p. 163-164.

de subjectivation de Breton lui-même. On prétend que les dessins de Nadja déploient une vision artistique surréaliste uniformisée, à l'intérieur de laquelle se soulève la possibilité d'un croisement irréductible des subjectivations multiples. Cela dit, la conceptualisation masculine du féminin s'entremêlerait avec l'articulation alternative féminine de sa propre spécificité. Pourtant, cette conjecture n'aboutirait qu'à une forclusion de l'orientation identitaire de Breton et de Nadja. On a déjà fait référence à l'écroulement de la paternité de l'auteur et au processus de réinvestissement de son désir et de son identité. On a également mentionné les implications qui relèvent de l'interaction potentielle entre l'*écriture automatique* et la *femme automatique*¹⁹.

La fin de la deuxième partie de l'oeuvre est marquée par la rupture de la liaison de Breton avec Nadja. La longue digression sur l'internement de Nadja à l'asile de Vaucluse et sur la science de la psychiatrie déstabilise de nouveau la structure déjà discontinuée de l'oeuvre en même temps qu'elle affirme son orientation hybride. On dirait que l'ambivalence de *Nadja* émerge surtout de la procédure rhétorique des *mises en abyme* incessantes incorporées par Breton dans son oeuvre. La critique qu'il effectue par la suite des conditions de séjour en asile et du comportement des psychiatres constitue une démarche documentaire scientifique emboîtée à l'intérieur de l'histoire intégrée dans le corpus majeur discursif composé par le bilan simultané de la vie de Nadja et de l'auteur. De même que la partie consacrée aux dessins de Nadja aussi bien que celle de la pièce *Les Détraquées* forment des *mises en abyme*, c'est-à-dire, des digressions intégrées à l'intérieur d'autres grands récits. Notre analyse de *The Hearing Trumpet* illuminera les voies dites parallèles de ces deux textes « surréalistes », non seulement à l'égard de leur côté esthétique et de la pratique discursive des *mises en abyme*, mais aussi à propos du contenu.

¹⁹ D'après Katharine Conley, Nadja n'a été qu'une femme *automatique* idéalisée et victimisée selon l'imaginaire masculin surréaliste. Elle soutient que « Nadja was more or less appropriated, albeit willingly, by Breton. Nadja has a voice only through Breton », *op. cit.*, p. 56-57. Notre propre argument sur la représentation du féminin et le rôle de l'auteur oscille entre une représentation strictement essentialiste de l'identité sexuelle féminine et le

Vu l'importance de la digression sur l'internement et sur la science psychiatrique, on tentera de voir la procédure de la dissolution de la liaison entre l'auteur et son amante. La rupture s'accomplit peu avant l'internement de Nadja. Breton avait déjà ressenti de l'aliénation envers son personnage jadis inspirant : « J'avais, depuis assez longtemps, cessé de m'entendre avec Nadja. À vrai dire, peut-être ne nous sommes-nous jamais entendus, tout au moins sur la manière d'envisager les choses simples d'existence. »²⁰ Cette aliénation a coïncidé avec le diagnostic de la folie de Nadja et son envoi à l'asile. Il semble que le délire qui avait envahi la pensée de Nadja ainsi que la folie et les «excentricités»²¹ de son comportement aient déterminé la relation de Breton avec Nadja. Ainsi donc, ce génie qui l'avait tant exalté s'est évanoui. Étant devenue une altérité obscure, Nadja se retire tant du texte que de la vie de Breton.

La représentation féminine effectuée par Breton s'achemine par des détours. Ayant reconnu la spécificité de la subjectivité féminine au début de sa démarche, il a désiré l'identifier en tant qu'Autre et la libérer. Elle est devenue un défi auquel il a voulu répondre. Et émerveillé par sa particularité étrange, il se sent prêt à faire partie de cet Autre, de l'inconnu, de la folie, et il a glissé dans cette aventure. On pourrait préconiser que Breton a même voulu s'approprier cette folie à son compte, jusqu'à ce qu'elle soit devenue menaçante pour sa propre subjectivité. Nadja aussi apparaît lui avoir correspondu de bon gré. En fait, notre conjecture vise la perspective des procédures psychologiques de *projection* et d'*introjection*. On soutient que la subjectivation ou, donc, le procès des sujets de Breton et de Nadja, suit une double voie d'interaction. Avant d'arriver à une conclusion prématurée et réductrice à l'égard du cheminement psychologique de l'héroïne, il vaudrait mieux tracer la motivation du narrateur Breton.

D'abord, il faudrait interroger la subjectivité du narrateur et, par la suite, l'interposer à la subjectivation de Nadja. Qui est le narrateur? S'identifie-t-il décidément à son rôle en tant que narrateur? La citation initiale de ce chapitre démontre l'incertitude que ressent le

processus conscient d'une déstabilisation de subjectivité bretonienne effectuée par l'auteur lui-même.

²⁰ Breton, *op. cit.*, p. 155.

narrateur vis-à-vis de son état psychologique et identitaire. Cette incertitude identitaire se déploie au cours de la première partie parallèlement à la présentation d'une identité féminine vague. À la suite des premières traces de l'instabilité psychologique «féminine» déjà étalées au cours de la description de la pièce *Les Détraquées*, Breton ressent de l'exaltation en affrontant l'énigmaticité féminine de l'Autre. La subjectivation de Breton et de Nadja oscille entre les procédures psychologiques de la *projection* et de l'*introjection*.

Il est possible que l'image d'une femme détraquée puisse être projetée par le narrateur afin de libérer et d'affronter sa propre instabilité mentale. D'après la conceptualisation lacanienne de la formation du sujet, le *stade du miroir* définit l'entrée du sujet dans l'*ordre symbolique*, ce qui prédétermine déjà sa croissance ultérieure. Nadja servirait de miroir au narrateur et d'intermédiaire afin de lui dégager ses spécificités. Il se peut qu'en l'affrontant Breton s'y délecte et s'identifie avec ce qui la caractérise : féminité, folie, génie original. Estimer *stricto sensu* qu'il s'adresse à Nadja en tant qu'Autre dans le but de l'exposer et de la dévaloriser ou de se l'approprier, serait une proposition arbitraire. Or, la voie créatrice et artistique de Nadja pourrait bien être la voix féminine qu'il désire reconnaître et affirmer chez lui. Ainsi dire, la folie et la féminité, qualités projetés chez Nadja, pourraient aussi bien traverser la subjectivité bretonienne. Elles seraient, donc, saisies positivement en tant qu'attributs volatils chez différents sujets.

Élucidons maintenant la procédure d'*introjection* en tant que mécanisme psychologique alternatif qui s'exerce chez les sujets Breton et Nadja parallèlement à celui de la *projection*. On pourrait formuler l'hypothèse que non seulement Breton a projeté ses particularités à Nadja en nous la présentant dans son altérité, mais aussi qu'il a transposé les qualités inhérentes de Nadja dans son propre développement psychique. Ainsi, notre conjecture démontre qu'initialement le narrateur a désiré absorber et intérioriser des aspects de la folie et de la féminité de Nadja. Cela dit, il serait opportun de faire allusion à l'*écriture féminine* telle qu'elle est définie par Hélène Cixous²². Son argument d'une

²¹ *Ibid.*

²² Voir la définition de l'*écriture féminine* proposée par Cixous dans son essai « Le rire de la méduse », *op. cit.*, p. 46 et 49.

écriture bisexuelle, c'est-à-dire, d'une écriture où s'écrivent *deux* voix et sexes en une instance discursive, s'alignerait avec notre hypothèse de l'interaction parallèle de la *projection* et de l'*introjection* du déploiement psychologique.

La schématisation psychanalytique cernée dans ce chapitre a plutôt abordé une dialectique réductrice aboutissant au déchirement ultérieur et aliénant du sujet. Cependant, on s'est aussi acheminé vers l'énonciation d'une *reconceptualisation positive* et *non oppositionnelle* du procès que traversent les deux sujets principaux dans *Nadja*. Le parcours de subjectivation oscillant entre la *projection* et l'*introjection* délimite la trajectoire d'un cercle vicieux. On voudrait relier ce mouvement circulaire de subjectivation d'abord à la schématisation identitaire et sexuelle de « *Möbius strip* » avancé par Elizabeth Grosz. Dans un deuxième temps, on fera référence au mécanisme conceptuel des *machines désirantes* de Deleuze et Guattari. Déjà étudiés dans la partie sur la rhétorique de la subjectivité, ces deux *modèles conceptuels alternatifs* promeuvent la matérialité subjective et l'inscription irréductible de la subjectivité et de l'identité sexuelle. Notre hypothèse sera que ces deux paradigmes interagissent chez *Nadja*, faisant ressortir des *sujets en procès* en même temps que les *devenirs* de ces sujets créent ces nouveaux mécanismes conceptuels.

Le modèle de « *Möbius strip* » accomplit le mouvement de réversibilité ou de *torsion double*. Il s'agit d'une mobilité qui pulvérise la conceptualisation d'une identité fixe. Aussi, il permet au sujet d'inscrire sa fluidité et de mettre en discours l'interpénétration des éléments physiques et psychiques. Ainsi, on soutiendrait que *Nadja*, cette « âme errante », parcourt le texte de Breton en échappant astucieusement à la tendance intermittente réductrice que démontre le texte surréaliste. De la même manière, en devenant « âme errante », Breton s'insère dans un état subjectif précaire. La lectrice de ce texte ressent ce mouvement circulaire, c'est-à-dire cette *double torsion* avancée par Grosz des coupures et des recommencements qui traversent l'oeuvre et les sujets. Or, ce ne sont pas des règles formelles préétablies qui dictent et anticipent la conception de l'oeuvre, mais c'est plutôt la volatilité même du texte qui y prescrit la précarité subjective. Le

cheminement tracé par la subjectivité bretonienne ressemble au processus de « *Möbius strip* » suivi par Nadja. Ce mécanisme conceptuel identitaire fait émerger l'interaction non réductrice entre Breton et Nadja. On conçoit la subjectivation de Breton et de Nadja hors des duplicités causales qui réduiraient la relation du social avec le psychique et le physique. Ainsi, on se propose de ne pas visiter la précarité ni l'état fantasmatique qu'éprouvent les deux sujets comme des *a priori* ou des symptômes. Ces résultats symptomatiques identitaires affirmeraient l'économie psychanalytique freudienne et lacanienne de l'unicité masculine dominante comme aboutissement ultime. D'ailleurs, notre direction théorique développée dans la première partie de ce travail a visé à ébranler et à déconstruire la conceptualisation psychanalytique de l'économie subjective oppositionnelle du Même (Homme) et de l'Autre (femme).

La deuxième instance de subjectivation que nous avons proposé d'examiner concerne la vision deleuzienne du procès du *devenir* en tant que *surface d'inscription du sujet*. On prétendra que la subjectivation de Nadja et de Breton forment des stases et d'éternels recommencements. Les états de *devenir-femme* et de *n...sexes* s'articulent à travers la déstabilisation chez Breton et chez Nadja. De par ces états émergent des frontières subjectives floues en même temps que se volatilise l'uniformité sclérosée sexuelle et identitaire. Une fois pulvérisée la molarité identitaire bretonienne ainsi que celle de Nadja, l'énonciation de leurs rencontres cerne un *corps sans organes*. Ce *corps sans organes* qui se déploie chez Nadja se libère de la nécessité restrictive de représenter la réalité, puisque ce corps ne fait que délivrer des *agencements machiniques désirants*. Ainsi donc, ses dessins devraient être plutôt étudiés en tant que traces surréalistes «féminines» qui machinent des couplages avec des instances artistiques « masculines », telles les photos interférées dans le texte de *Nadja* et les parties autobiographiques et de journal intime. On se propose de lire *Nadja* d'abord dans son orientation de *ligne de fuite* mais aussi dans son état de mosaïque des fragments corporels et psychiques. Il inaugure l'espace où s'échangent multiples voix sexuelles et rhétoriques. De la même manière, le corpus molaire de Breton favorisent plutôt des *agencements corporels et subjectifs* que des représentations restreintes et aliénantes. Enfin, révélant la matérialité de la

subjectivité, ces instances se produisent, se consomment et se connectent. Ainsi, le corps-corpus ne serait pas du tout signifiant mais conçu dans son potentiel irréductible d'une *machine désirante*.

En définitive, la troisième partie de *Nadja* constitue un espace d'« autoévaluation » de la part de Breton. D'abord, il y élabore des réflexions sur son récit et sur l'avenir de son écriture. Aussi, il s'adresse au lecteur et à Nadja. Il demeure toujours indéterminé qu'elle soit personnage fictif ou réel ou qu'elle ait été construite pour satisfaire le voyeurisme de Breton ou même pour devenir la source d'inspiration pour le génie masculin surréaliste. Rappelons-nous la similitude qu'exhibent les oeuvres bretoniennes à l'égard du statut précaire, éphémère et matériel tant de l'écrivain que des figures féminines. *L'amour fou*²³ ressemble à *Nadja* au niveau esthétique et structural mais aussi au niveau du contenu. Sa voie rhétorique déploie un mélange de genres, technique favorite du style bretonien. Les chapitres abordent divers sujets, tels l'écriture automatique et l'image féminine en tant que « beauté convulsive »²⁴, la réalité matérielle et la révision des poèmes dits surréalistes, l'interférence des photos, des dessins et des éléments autobiographiques. Enfin, l'amour hétérosexuel et idéalisant favorisé par les surréalistes figure dans ces deux oeuvres, à l'exception de l'incident de la relation homosexuelle qu'éprouvent les deux femmes dans la pièce *Les Détraquées*. Enfin, on se proposerait de lire les textes bretoniens en tant que mosaïque rhétorique matérielle où émergent des *agencements subjectifs et désirants*. Dans ce corpus riche de la production surréaliste de Breton il ne s'agit *ni* d'automatisme *ni* d'idéalisation sexuelle. Il s'agit plutôt *et* du féminin *et* du surréaliste.

²³ André Breton, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1937.

²⁴ *Ibid.*, p. 26. L'élément intertextuel traverse la rhétorique surréaliste étant donné la prédisposition des auteurs surréalistes à nier l'originalité ainsi que la finalité de leur production littéraire et philosophique. On a déjà fait référence aux multiples révisions et réécritures qu'ils ont effectuées de leurs textes. À propos de *Nadja*, il serait intéressant de recourir aussi à la référence à *Nadja* dans la partie surnommée « Avertissement pour la réédition du second manifeste » dans *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 72. En fait, Breton y cite cinq pages de la partie du journal *Annales médico-psychologiques* où une discussion critique est faite du style de *Nadja* et de la situation mentale du personnage féminin central.

Après avoir accompli notre lecture de *Nadja*, il serait maintenant opportun de discuter l'analyse de la même oeuvre proposée par Susan Rubin Suleiman, féministe et spécialiste de l'écriture avant-gardiste et surréaliste. S'appuyant sur son essai intitulé « Love Stories: Women, Madness, and Narrative »²⁵ et surtout sur sa partie « Breton, Charcot, and the Spectacle of Female Otherness », on tracera une trajectoire simultanée ayant comme point de départ l'idée de l'« enchevêtrement » en tant que concept central dans *Nadja*. Dans son essai, comme le démontre le titre, elle aborde des textes surréalistes sous un angle théorique tripartite et interdisciplinaire. Elle examine l'identité sexuelle et en particulier la féminité, la subjectivité et la psychanalyse, ainsi que la rhétorique ou l'esthétique surréaliste. Or, son texte constitue un lieu multidisciplinaire où s'entrecroisent des concepts multiples. *Nadja* y est visité comme appartenant au genre littéraire de « love stories ». Ce genre est traversé, en principe, par l'échange désordonné et même violent entre des personnages, des discours, des textes. Lisons comment Rubin Suleiman nous amène à son essai :

« This essay is about entanglements - what Lacan would have called knots. Entanglements among persons, characters, texts, discourses, commentaries and cross-commentaries, glosses and footnotes and further footnotes to stories real and imagined, scenes seen and recounted, reconstructed, revised, denied; knots between desire and frustration, mastery and loss, madness and reason, illness and cure, men and women. In a word, love. Which some have called transference. Which some have called reading [...] Which some have called the unconscious. Which some have called the discourse of the Other. »²⁶

Or, le cadre de réflexion théorique de l'étude de Rubin Suleiman concorde *grosso modo* avec le cheminement interdisciplinaire de notre propre lecture énoncée au début de ce chapitre. Cela dit, concernant les questions de la subjectivité féminine et de l'altérité ainsi que de l'autorité textuelle et de la déconstruction rhétorique, la lecture de *Nadja* proposée par Rubin Suleiman constitue une alternative importante non réductrice d'orientation féministe.

²⁵ Susan Rubin Suleiman, *op. cit.*, p. 88-110.

²⁶ *Ibid.*, p. 88.

Le sous-chapitre « Breton, Charcot, and the Spectacle of Female Otherness » se propose de jalonner dans l'oeuvre bretonienne la perspective de l'enchevêtrement examinée comme « acceptance or refusal of genuine entanglement, on the part of the male narrating subject, with the woman and her madness. The implications of this acceptance or refusal - in the realm of gender as in that of narrative - are precisely what must be explored »²⁷. Cette position apparaît considérer la folie féminine comme un *a priori* et un aboutissement final du procès du sujet féminin. De plus, elle attribue plutôt arbitrairement la voix narratrice du texte au sujet masculin. La folie féminine ainsi conçue prédétermine le développement de la subjectivité du sujet masculin ainsi que l'inscription textuelle de son désir. En fait, le sujet féminin est pris dans son état d'altérité réductrice aliénante. Et c'est à partir de cette altérité saisie comme force menaçante de son propre désir que l'auteur-narrateur recherche à puiser son inspiration.

D'après la lecture que propose Rubin Suleiman, la trame du récit de *Nadja* se veut conditionnée par le déroulement d'une interaction réductrice de la subjectivation et d'une appropriation du désir. Il s'agit de la relation entre le narrateur et une femme qui s'avère psychiquement instable vers la fin de l'oeuvre. De plus, l'état de folie que traverse Nadja et l'engagement *conscient et entier* de la part du narrateur dans cette liaison entraînent des conséquences à l'égard de sa propre subjectivité et de son autorité textuelle paternelle. Il vaudrait mieux examiner cette hypothèse avancée par Rubin Suleiman en conjonction avec notre propre présomption à l'égard de la perspective de *projection* et d'*introjection* élaborée plus haut dans notre analyse. Bien que cette interaction ait initialement été mise au point avec des effets textuels entre le corpus fragmenté bretonien et le corps discontinu de Nadja, Rubin Suleiman prétend pourtant que « the usually fragmented text does not allow itself, here, to be "contaminated" by the madness it reports; it is fascinated but keeps its distance »²⁸. Cette conclusion prévoit donc l'articulation du désir du sujet écrivain et celui de son personnage comme formant un espace intermédiaire qui les divise. Or, l'un n'existerait que comme spectacle ou comme reflet pour l'autre. Dans cette optique, la présentation des dessins de Nadja n'aurait pas visé à permettre à l'artiste-

²⁷ *Ibid.*, p. 100.

disciple féminine de créer son propre lieu. Dans le même cas, on aurait aussi douté de concevoir les capacités artistiques de Nadja comme appartenant à son cadre personnel de réflexion.

Après avoir élaboré la lecture effectuée par Rubin Suleiman de *Nadja*, on tentera de voir si les lignes principales de cette lecture se mettraient d'accord avec notre propre analyse de la même oeuvre. D'abord, l'analyse de la critique littéraire a comme point d'ancrage rhétorique la conceptualisation lacanienne de l'avènement du sujet. Cela dit, la subjectivité et la corporalité sont conçues dans leur orientation aliénante. De plus, elles sont soumises au processus réducteur de *spécularisation*, étudié dans notre chapitre sur la rhétorique de la subjectivité. Comme on l'avait montré, le moment du *stade du miroir* affirme l'insuffisance identitaire et introduit le sujet dans une configuration *imaginaire* de son état corporel. Une fois délimité l'espace corporel et subjectif, il détermine chez le sujet son anticipation d'une identification fantasmatique et aliénante.

Effectivement, la direction théorique de l'essai de Rubin Suleiman à l'égard de la subjectivation chez *Nadja* relève de la psychanalyse freudienne et lacanienne. Comme l'affirme le titre de son essai, il s'agit d'un « spectacle of female otherness ». Pour ce qui est de notre propre étude de *Nadja*, on a plutôt visé à *déconstruire* cette conceptualisation psychanalytique arborescente de l'avènement du sujet. À cette fin, on a proposé l'ébranlement de la dichotomie dominante qui séparerait le sujet omnipotent masculin (Breton) de l'altérité de l'objet représenté féminin (Nadja). Or, on s'éloigne de la proposition de Rubin Suleiman d'explorer dans *Nadja* la féminité en tant qu'altérité obscure que le narrateur s'approprierait à son gré. Au contraire, on avancerait, dans un premier temps, que cette altérité ne devrait plus être saisie comme menace au désir du sujet écrivain. Deuxièmement, ni l'auteur/narrateur ni les héroïnes ne sont des miroirs l'un pour l'autre, car ils ne sont pas représentés mais, plutôt, *ils se représentent* à travers le *devenir* discontinu fluide surréaliste.

²⁸ *Ibid.*, p. 108.

Le deuxième point que soulève l'essai de Rubin Suleiman touche à l'automatisme psychique qu'éprouvent tant l'auteur/narrateur que les personnages féminins dans *Nadja*. S'éloignant de sa proposition, on prétend que le texte a plutôt échoué à figer et à paralyser la représentation artificielle et automatique du corps et du désir *et* au féminin *et* au masculin. Ainsi, l'automatisme que démontre la subjectivation de Nadja devrait plutôt être saisi *positivement*. Or, la discontinuité automatique de subjectivation tant chez Nadja que chez Breton ne serait plus considérée, d'après nous, comme but ultime ni finalité causale et symptomatique pour le sujet. Alors l'automatisme psychique tant favorisé par les surréalistes nous servirait comme présupposé ou bien comme *déclat* pour que des couplages désirants s'effectuent entre des personnages, des fragments de texte, des dessins. Enfin, il serait de peu d'intérêt de soulever l'hypothèse d'une « contamination » textuelle, car, d'après nous, le texte est avant tout considéré comme « machine désirante » deleuzienne.

2.3 *The Hearing Trumpet* : désaliénation et coproralité mutante

My diction is not quite as good as it used to be because of having no teeth [...] My long dark hair is soft like the cat's fur, I am beautiful [...] So you remember me as a pink linen dress with no sleeves and my face is confused with dozens of other faces, I have no name either. So why so much fuss about individuality? [...] Holding the mirror at arm's length I seemed to see a three-faced female whose eyes winked alternatively. One of the faces was black, one red, one white, and they belonged to the Abbess, the Queen Bee and myself. This of course might have been an optical illusion¹.

Leonora Carrington, *The Hearing Trumpet*

Dans cette deuxième partie littéraire on visera une lecture féministe d'orientation négociatrice du roman de Leonora Carrington *The Hearing Trumpet*. Le cheminement de notre lecture suivra, dans un premier temps, la trajectoire d'une approche théorique néo-rhétorique et féministe en recourant sélectivement à des points théoriques développés dans le premier chapitre. Deuxièmement, on abordera les problématiques avancées par Madeleine Cottenet-Hage² et par Susan Rubin Suleiman³ à l'égard de *The Hearing Trumpet*. Or, notre lecture non essentialiste et négociatrice dégagera la désaliénation du désir féminin ainsi que la multiplicité et la volatilité corporelles féminines. De plus, elle promouvra l'émergence et l'affirmation non oppositionnelle de la voix rhétorique féminine.

The Hearing Trumpet ressortira comme version alternative surréaliste. Il sera étudié, d'abord, en tant qu'espace fluide d'interactions esthétiques et subjectives. Il sera aussi visité dans son orientation spatiale *discontinue* qui subvertit les modèles essentialistes et idéalisants de la subjectivité, de la corporalité et de la sexualité. Le texte de Carrington nous incitera à une lecture *non symptomatique*. Ce texte deviendra l'espace guerrier où s'effectuera un double procès. Premièrement, le procès de la *reconstruction* désaliénante de la « nature » féminine favorisera l'articulation des possibilités infinies de la subjectivité et du désir. En plus de cette *reconstruction* non représentative de la féminité, la *dissolution* et le *démantèlement* d'une identité jadis stable et unique surgira à travers les multiples processus de *devenir-femme*, de *devenir-animal* et de *n...sexes*. Ce corps-

¹ Leonora Carrington, *The Hearing Trumpet*, New York, St. Martin's Press, 1976, p. 7, 15, 18, 138.

² Madeleine Cottenet-Hage, *op. cit.*, p. 76-95.

corpus démantelé dégagera donc l'instance deleuzienne d'une « altérité radicale », la mettant simultanément en position de négociation avec les points théoriques de Luce Irigaray et d'Elizabeth Grosz.

Alors de quoi s'agit-il dans ce roman? Il s'agit d'une multiplicité d'événements dont l'épicentre rhétorique se transporte respectivement. D'après Gilles Deleuze et Claire Parnet, il serait question dans *The Hearing Trumpet* d'un *agencement*, car « ce qui définit un agencement machinique, c'est le déplacement d'un centre de gravité sur une ligne abstraite »⁴. Le cornet acoustique en tant que moyen par excellence de puisement des connaissances pulvérise l'uniformité philosophique d'un mécanisme cohérent d'orientation épistémologique. Initialement, il est question de l'internement de Marian Leatherby dans un asile des personnes âgées. Aussi, cette oeuvre énonce *positivement* l'évolution corporelle décadente et sénile et promeut la solidarité féminine qu'éprouvent neuf vieilles femmes « détraquées ». Enfin, il est aussi question de la réécriture subversive des mythes chrétiens et celtes revisités sous un angle transgressif. Ainsi, Carrington procède à un renversement et à un révisionnisme humoristique des images conventionnelles féminines et des métaphores stéréotypées maternelles et mythologiques.

Élaborons ces cassures-instances rhétoriques dans *The Hearing Trumpet*. Dès le début la narratrice avoue son intention de développer son texte par des digressions :

« England would be a matter of a few weeks, then I would join my lifelong dream of going to Lapland [...] All this is a digression and I do not wish anyone to think my mind wanders far, it wanders but never further than I want [...] How my mind runs on or rather backwards, I shall never get on with my narrative if I can't control those memories, there are too many of them. »⁵

Ce n'est pas par hasard que dans la dernière page du roman on se trouve en Laponie, l'endroit si désiré par Marian à l'ouverture du roman : « According to Carmella's planisphere we are now somewhere in the region where Lapland used to be and this makes me smile [...] If the old woman can't go to Lapland, then Lapland must come to

³ Rubin Suleiman, *op. cit.*, p. 169-179.

⁴ Deleuze et Parnet, *op. cit.*, p. 126.

⁵ Leonora Carrington, *op. cit.*, p. 3, 66.

the Old Woman. »⁶ La lectrice potentielle s'aperçoit des résonances humoristiques du fameux proverbe anglais réécrit et approprié par Marian. La parodie, l'auto-dérision et l'auto-réflexivité parcourent *The Hearing Trumpet*. On se mettrait d'accord avec la proposition de Susan Rubin Suleiman selon laquelle le mérite de *The Hearing Trumpet* provient de l'instance discursive où « Marian's sharp wit counteracts her "decomposing flesh", and her dependent status is belied by her narrative mastery »⁷.

Ainsi, les premières vingt-trois pages du roman nous situent en Angleterre dans la maison où habitent Marian Leatherby, l'héroïne principale de quatre-vingt-douze ans et narratrice du roman, avec son fils et sa famille. Marian Leatherby expose d'une manière dérisoire et satirique son état corporel décadent : « The fact that I have no teeth and never could wear dentures does not in any way discomfort me [...] Indeed I do have a short grey beard which conventional people would find repulsive. Personally I find it rather gallant. »⁸ Bien que sa décadence mentale et physique soit la cause de son internement dans l'asile surnommé « Well of Light Brotherhood », pourtant, sa subjectivité et corporalité « non conventionnelles » s'avèreront la force constituante et inhérente ultérieure de Marian.

La fin de cette première partie est marquée par l'internement de Marian dans « Well of Light Brotherhood ». Le nom de cette institution comporte plutôt des résonances ironiques de la légèreté qui y règne. Ainsi, la fraternité supérieure qui la domine prétendument est transformée en sororité à la fin du roman. L'enseignement moral qui prédomine dans cet asile valorise la vie puritaine. Les pensionnaires, choisies sélectivement, sont supposées poursuivre la recherche sévère d'une vérité de soi et d'une conscience inhérente. Aussi, l'instruction morale de l'institution préconise l'amélioration de la personnalité à travers la pratique restrictive d'auto-observation et d'élimination des vices. Cette autorité représentée par la figure paternelle toute-puissante de D^r Gambit sera mise en question et déconstruite graduellement jusqu'à la fin du roman : « What is the "Well of Light Brotherhood" that sounds more terrifying than death itself, a Brotherhood

⁶ *Ibid.*, p. 158.

⁷ Rubin Suleiman, *op. cit.*, p. 170.

⁸ *Ibid.*, p. 1, 3.

with the grim knowledge of what is better for other people and the iron determination to better them whether they like it or not. »⁹ L'apparence physique de D^r Gambit est parodiée par les pensionnaires. Ainsi, la Loi paternelle jadis conditionnant l'ordre symbolique s'avère maintenant insuffisante. La révolution que les pensionnaires mènent à travers leur grève de la faim aboutit au limogeage de D^r Gambit. En fait, l'attitude subversive de ces neuf femmes « détraquées » et séniles renversera d'abord la moindre instance d'un ordre fraternel annoncé initialement comme principe dominant et comme «source» incontestable épistémologique. Deuxièmement, cette position transgressive de la part des pensionnaires mettra en question l'idée même de l'institutionnalisation féminine. Cet asile deviendra plutôt l'endroit par excellence dans lequel neuf vieilles femmes échangeront solidairement et de manière individuelle et subversive leurs connaissances et leurs expériences. Malgré leurs milieux familiaux différents et leurs talents et capacités diverses, elles réussiront à partir en voyage afin de récupérer le Saint-Graal d'après la mythologie celte et, donc, d'établir un nouvel ordre cosmogonique hybride.

Dès son entrée dans cette institution, Marian s'aperçoit de l'étrangeté de l'ambiance. Voici comment elle décrit cette atmosphère insolite : « Houses are really bodies. We connect ourselves with walls, roofs, and objects just as we hang on to our livers, skeletons, flesh and blood stream. I am no beauty, no mirror is necessary to assure me of this absolute fact. »¹⁰ À la suite de la citation initiale de cette partie, celle-ci aussi démystifie l'orientation fantasmatique et anticipatoire de l'acte de *spécularisation*. Il nous semble maintenant pertinent de s'appuyer sur le corpus néorhétorique et philosophique deleuzien afin d'approcher le texte de Carrington. La citation ci-dessus énonce la connexion directe et l'interpénétration fluide des corps vivants séniles et de ses organes, c'est-à-dire de l'intériorité corporelle, avec l'extériorité non physique des objets inanimés, tels le mur et les bâtiments de l'asile. De plus, cette citation avance l'ébranlement des limites restrictives et spatiales aussi bien que la conceptualisation hiérarchisante de l'organisation du monde et de la subjectivation.

⁹ *Ibid.*, p. 12.

On a déjà déconstruit l'optique psychanalytique lacanienne du *stade du miroir* à propos de l'avènement du sujet dans le premier chapitre de notre démarche. On a aussi mis en évidence l'insuffisance de cette procédure de subjectivation. La nécessité anticipatoire d'une *Gestalt* corporelle est imposée au sujet. Bien que fictive et réductrice pour son développement, cette anticipation imposée par le processus de spécularisation à travers *le stade du miroir* conditionne l'entrée du sujet désormais aliéné dans l'ordre symbolique. Ainsi, le sujet souffrant et déchiré par le reflet de son *je* spéculaire initialement en tant qu'*intérieurité* et ensuite de la nécessité d'atteindre au *je* social en tant qu'*extériorité* finit par reconnaître son état fantasmatique et par céder, donc, à l'ordre symbolique. On dirait que cette dernière citation à propos de l'étrangeté de l'asile que perçoit Marian affirme l'écroulement du miroir en tant qu'intermédiaire entre l'intériorité (*Innenwelt*) obscure corporelle et l'extériorité (*Umwelt*) sociale symbolique. Elle affirme surtout l'ébranlement même d'une direction préconditionnée *binnaire* de la subjectivité. En effet, Marian avance un réinvestissement positif de la subjectivation. Ce réinvestissement délivrerait le sujet de l'aliénation forcée du passage du *je* spéculaire au *je* social. La narratrice/Carrington vise l'éclatement de l'orientation *originelle* psychanalytique d'une plénitude identitaire et sexuelle.

S'appuyant sur la philosophie deleuzienne, on se propose d'aborder *The Hearing Trumpet* en tant que *machine désirante* qui ourdit des connexions, des disjonctions et des consommations de multiples *instances* corporelles, sexuelles ou textuelles. On prétend que le texte de Carrington émerge en tant que *production désirante*. Examinons maintenant comment Deleuze et Guattari conçoivent cette procédure : « La production désirante est multiplicité pure, c'est-à-dire affirmation irréductible à l'unité [...] Nous ne croyons plus à une totalité originelle ni à une totalité de destination [...] Nous ne croyons à des totalités qu'à côté »¹¹. Effectivement, le texte de Carrington constitue une mosaïque des *instances rhétoriques désirantes* suivantes : a) début du roman en Angleterre avec Marian chez son fils et sa famille; b) internement de Marian dans l'asile; c) longue préoccupation textuelle de l'étrange histoire de l'Abbesse et de l'éclatement de son corps;

¹⁰ *Ibid.*, p. 13.

d) départ des neuf femmes en voyage pour récupérer le Saint-Graal; e) histoire du travesti Maude Wilkins-Arthur Somers; f) triple transformation identitaire de Marian; g) fin du roman en Laponie avec l'arrivée de la nouvelle ère et de l'hybridité des personnes-animaux.

Contextualisons rapidement ces événements-*instances rhétoriques* afin de tracer dans la périphérie de cette *production désirante* l'émergence du sujet. Le corps de ce sujet est un corps résiduel ou en excès, jamais en manque ni souffrant de plénitude. Dans notre analyse théorique de la partie surnommée « Rhétorique de la subjectivité » nous avons discuté l'inscription sur le corps actif deleuzien de plusieurs *devenirs* ou *instances subjectives* et *corporelles*. N'étant ni symptôme ni construction finale, le *corps sans organes* émerge en tant que force matérielle et volatile : « Le corps sans organes n'est pas le témoin d'un néant originel, pas plus que le reste d'une totalité perdue. Il n'est surtout pas une projection [...] Il est perpétuellement réinjecté dans la production. »¹² Nous avons déjà parlé de la première *instance rhétorique* dans *The Hearing Trumpet*. Il s'agit du moment avant l'internement de Marian, c'est-à-dire, de la première « injection » du sujet-Marian. La deuxième *instance* émerge à travers la trajectoire de son internement. Cette *instance* s'entrecroise avec la subjectivité imposante de l'Abbesse dans « Well of Light Brotherhood ». Le tableau avec le portrait de l'Abbesse en clignant de l'oeil dans la salle à manger de l'asile hantera la vie ultérieure de toutes les pensionnaires. Une fois déployés, les détails de la vie énigmatique de l'Abbesse mobiliseront la solidarité féminine :

« The face of the Nun in the oil painting was so curiously lighted that she seemed to be winking, although that was hardly possible. However, the idea that she was winking persisted, she was winking at me with a most disconcerting mixture of mockery and malevolence [...] “Who is the nun?” “Nobody seems to know”, said Maude. “Or rather they pretend they do not know although I often think that Christabel Burns could tell a lot if she wished” [...] “In fact I [Marian] think about her so often that she has become quite an old friend, an imaginary friend of course [...] As a matter of fact I call her Dona Rosalinda Alvarez Cruz della Cueva [...]” “That was her name during the eighteenth century,” said Christabel.

¹¹ Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 50.

¹² *Ibid.*, p. 14.

“But she has many many other names. She also enjoys different nationalities [...]”¹³

La longue digression de trente pages sur le personnage et la vie de l'Abbesse du couvent de Santa Barbara se situe au milieu du récit et crée l'effet d'une *mise en abyme*. L'Abbesse y est présentée comme une personnalité excentrique et multiple. Le récit étale graduellement la préoccupation spirituelle de l'Abbesse et ses connaissances des pratiques de sorcellerie. Aussi, il avance la cruauté et la violence de sa personnalité. Toutes les pensionnaires et surtout Marian ont été enchantées par la nature rusée et mystérieuse de l'Abbesse. De plus, elles ont été émerveillées par ses capacités surnaturelles, par ses instances corporelles hermaphrodites et par ses multiples transformations identitaires. On dirait que l'histoire mystérieuse de l'Abbesse déclenche la possibilité d'articuler des spécificités sexuelles « féminines » sans les réduire. Dans la partie « Rhétorique du corps et du désir » de notre premier chapitre on a fait référence au manifeste féministe de Lucy Irigaray. Rappelons-nous son incitation adressée aux femmes à articuler leur spécificité à travers le langage et plus particulièrement à travers l'échange langagier. Une fois énoncée et partagée, la voix féminine désaliénerait la femme du manque originel freudien :

« Si tu bouges, tu déranges leur ordre. Tu fais tout basculer. Tu romps le cercle de leurs habitudes, la circularité de leurs échanges, de leur savoir, de leur désir [...] Entre nous, la maison n'a plus de mur, la clairière de clôture, le langage de circularité [...] Tu es toujours et partout *altérée* [c'est nous qui soulignons] [...] Nos corps s'accroissent de nos connaissances communes [...] Sois ce que tu deviens, sans t'accrocher à ce que tu aurais pu être, à ce que tu pourrais être. Sans être jamais fixé(e) [...] Inventons vite nos phrases [...] Le corps jamais produit une fois pour toutes, la figure jamais définitivement achevée, le visage toujours encore à se modeler. Les lèvres jamais ouvertes ou fermées sur une vérité. »¹⁴

Irigaray propose à travers son manifeste la démystification de *l'altérité* qu'éprouve le sujet féminin. Le procès de déculpabilisation se réalise au moment d'une *réconceptualisation* de la féminité et d'une *solidarité* que partagent les sujets féminins. Il faudrait, donc, s'orienter vers un *désinvestissement* du modèle sexuel *binaire* et *fixé*

¹³ Carrington, *op. cit.*, p. 28, 58, 72.

¹⁴ Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 207, 209, 210, 213, 214, 216.

proposé par Freud et par Lacan. Dans cette perspective, le langage deviendrait lieu d'inscription et d'émergence de nouveaux modèles conceptuels identitaires.

En effet, à travers non seulement les exemples de l'Abbesse et de Marian, mais aussi d'autres personnages qui parcourent la production textuelle et artistique surréaliste de Carrington, il est évident que l'auteure valorise ce nouveau paradigme conceptuel corporel des possibilités infinies. Le modèle qu'elle fait ressortir s'accorde avec celui de Deleuze et Guattari dans son orientation de promouvoir une « altérité radicale ». D'après cette conceptualisation de Deleuze et Guattari, le désir jadis conçu en tant que manque fantasmatique pour le sujet est maintenant retraversé *positivement* dans sa nouvelle orientation immanente de *production*. Une fois dissocié de la nécessité d'articuler et de figer sexuellement le corps, le désir ne prédéterminera plus la corporalité. C'est-à-dire, le corps se connectera au désir sans le dominer ni le figer. Ainsi, le *corps sans organes* jouira de son état mobile et instable car « ce n'est pas le désir qui exprime un manque molaire dans le sujet, c'est l'organisation molaire qui destitue le désir de son être objectif »¹⁵.

Suivons, donc, les traces de ces *instances éphémères subjectives et corporelles* par lesquelles passent les personnages de Carrington. Voilà le parcours que jalonne le *devenir-abbesse* de Dona Rosalinda aboutit à la dissolution de l'instance identitaire :

« Rosalinda, who had extensive knowledge of herbs, installed a small dispensary in the convent where she performed many successful cures [...] Probably no one but the Bishop of Trêve les Frêles suspected that the bearded cavalier was really the Abbess, at least not for some time; and whoever did eventually discover her female identity kept the secret, otherwise Dona Rosalinda would never have left Ireland alive [...] Dona Rosalinda, who had always been a thin woman, had swollen to such a monstrous size as to resemble a small whale, and she had turned coal black. The swelling process had attained its utmost dimension and she slowly floated into the air, where she remained suspended for a moment. Then a sudden quaking came over the body, followed by a report louder than any known cannon and an explosion of such violence that I was thrown against the wall. »¹⁶

¹⁵ Deleuze et Guattari, p. 35.

¹⁶ Carrington, *op. cit.*, p. 76, 99.

Curieusement, l'histoire de l'Abbesse et celle de Marian se répandent l'une dans l'autre. Toutes les deux désavouent l'uniformité figée de leur subjectivité. L'hermaphrodisme de l'Abbesse, son corps en excès et son déguisement en homme cavalier et ses multiples personnalités renvoient à l'ambivalence sexuelle de Marian. Elle aussi comme l'Abbesse a une barbe qu'elle trouve « galante » et son corps est déformé à cause de la sénilité. Enfin, tant l'Abbesse que Marian partent à la recherche du Saint-Graal en subissant des transformations corporelles et identitaires au cours de cette opération. Vers la fin du roman la subjectivité de Marian se dissout en substance tripartite : en Abbesse, en reine des abeilles et en elle-même. Ces métamorphoses qu'éprouvent l'Abbesse et Marian avancent, d'après Rubin Suleiman, « the union of opposites or the coupling of contraries, as in hermaphroditism. More generally, this symbol [serpent] may stand for self-reflexiveness and the crossing of boundaries, whether ontological or narratological. »¹⁷ En effet, dans ce roman il s'agit de la déstabilisation des frontières corporelles et identitaires *en même temps* qu'il est question de l'interaction et de l'interpénétration de multiples *instances rhétoriques*. Ce n'est pas par hasard que la prochaine histoire qui suit, celle de Maude Wilkins-Arthur Somers, se connecte astucieusement à celle de l'Abbesse constituant une nouvelle *machine désirante* d'hermaphrodisme.

Élaborons maintenant l'*instance rhétorique* qui suit la révélation de la vraie vie de l'Abbesse et de sa désintégration corporelle et identitaire. La subjectivité de Maude Wilkins-Arthur Somers émerge en tant que troisième suite d'exemples « d'identités jetables » ou hybrides. Dans cette nouvelle digression ou *mise en abyme* de dix pages, il s'agit du meurtre de Maude Wilkins. En fait, Maude a mené une double vie sexuelle. Dès son entrée dans l'asile il s'est déguisé en femme afin d'appartenir au groupe féminin. Il semble qu'il ait été tué par deux autres pensionnaires après la révélation de sa double identité sexuelle. Le dessin représentant le corps nu de Maude-Arthur et la présence de deux vieilles femmes qui le regardent a une double visée. D'abord, à travers ce dessin, Carrington exhibe l'identité travestie de son personnage et affirme l'insuffisance ou, plutôt, l'excès du corps pour le désir. Dans un deuxième lieu, en exposant amplement aux

¹⁷ Rubin Suleiman, *op. cit.*, p. 175.

yeux de vieilles femmes les organes sexuels masculins, elle répond au regard omnipotent masculin¹⁸. Carrington nous présente un autre procès de démantèlement volontaire de l'unicité corporelle à la suite de l'exemple de l'Abbesse et de Marian déjà articulés plus haut dans notre analyse. Le travestissement d'Arthur Somers en Maude Wilkins volatilise l'instance identitaire *molaire* plutôt qu'il s'approprie ou rend essentielle la féminité¹⁹. En recourant à la théorie deleuzienne, on dirait que le corps de Maude-Arthur s'avère corps en excès. De plus, son corps en état de *devenir-femme* dégage des microintensités en *lignes de fuite*. Ainsi, il devient l'endroit où se rencontrent des *possibilités infinies* d'inscription et de subjectivation, car ce n'est plus le désir qui conditionne l'identité du sujet mais plutôt cette identité-*devenir* qui machine des connexions *désirantes*. Ainsi donc, ce corps en « surplus »²⁰ de Maude-Arthur se situe au pourtour de la *production désirante* ou de la « *totalité à côté* » que dégage *The Hearing Trumpet*.

La triple transformation que subit le corps et la subjectivité de Marian s'effectue au cours de l'opération révolutionnaire que mènent les pensionnaires dans l'asile. Leur but est de rétablir un nouvel ordre en renversant les pôles de la terre. Aussi, cette métamorphose géographique avance la mutation et la précarité en tant que principe inhérent de la nouvelle économie corporelle et sexuelle que valorise le récit de Carrington. On serait d'accord avec l'hypothèse de Madeleine Cottenet-Hage que « Carrington moves from an anguished awareness of the fragility of the body and the self to a joyous affirmation of the possibilities of regeneration through a mythical rewriting of the human story »²¹.

¹⁸ Mary Ann Caws nous propose une étude érudite à l'égard de l'interférence du désir dans l'acte de regarder, de la spécularisation et de la représentation féminine dans l'art surréaliste. Aussi, elle propose une multiplicité de manières de conceptualiser cette représentation fragmentée du corps féminin hors des limites figées de l'interprétation même. Voir Mary Ann Caws, « Ladies shot and painted: female embodiment in surrealist art », *The Female Body in Western Culture. Contemporary Perspectives*, édité par Susan Rubin Suleiman, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1986, p. 262-287.

¹⁹ À propos des résonances essentialistes liées à la mascarade, voir la discussion de Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 131-132. On a aussi discuté dans notre partie « Rhétorique de la subjectivité » de la problématique d'un nouvel essentialisme jous-jacent détecté par Elizabeth Grosz tant dans la théorie de Luce Irigaray que dans celle de Deleuze et Guattari.

²⁰ On emprunte ce terme de Cottenet-Hage. Elle estime que les personnages dans ce roman de Carrington éprouvent tant la peur de perte de leur identité sexuelle que le désavouement de leur propre corporalité et subjectivité : « their double origin marks a surplus rather than a subtraction of being », *op. cit.*, p. 82.

²¹ *Ibid.*, p. 86.

Effectivement, comme on l'a déjà démontré dans ce roman, la subjectivation se rapporte directement à la réécriture subversive des mythes, sans pourtant que l'une ne conditionne nécessairement l'autre. Aussi, en épousant la position de Cottenet-Hage, on dirait que la fragilité corporelle déclenche plusieurs retransversées qui n'exigent pas d'être représentées. Ces retransversées seraient plutôt conçues en tant que *continuum* irréductible des fragments corporels. Des *devenirs-animal* et des *devenirs-femme* ressortent à travers la procédure apocalyptique de la régénération collective féminine qu'éprouvent les pensionnaires au cours de leur voyage de restauration du nouvel ordre *au féminin* :

« Carmella gave everybody sheepskin cloaks, top boots, woollen socks and caps. We looked like a gang from north pole explorers that have been stranded for half a century in the arctic circle [...] From a speculative point of view I wondered which of us I was [...] “All of us have been down into the underworld. Who did you meet?” [...] “I met myself.” [...] We often went out from the cavern but we saw no human beings, though there were plenty of birds and animals in the region [...] Marlborough's sister Anubeth was a wolf-headed woman [...] You understand that the wolf blood in our family was something of a secret, although personally I consider it a distinction [...] »²²

Cette dernière digression affirme la technique surréaliste des coupures et des recommencements rhétoriques, ce qui renvoie au principe inhérent d'immanence du projet automatique surréaliste. En effet, au cours des quarante dernières pages, Carrington procède à réécrire la condition humaine. Il s'agit d'une *reconstruction désaliénante* de la subjectivité et d'un *démantèlement* corporel et identitaire. Et tout cela est articulé à travers une voix presque surnaturelle et humoristique. La régénération de ce groupe de vieilles femmes s'effectue au moment où elles tombent dans la soupe bouillante des carottes et des oignons. Là elles se recomposent après avoir été dissoutes. Cette fois-ci le corps féminin est conçu dans une orientation différente. Voici comment Cottenet-Hage s'aperçoit de cette orientation :

« In Carrington the female body, once reunited, becomes the focal point of cosmic forces [...] the old women become the instigators of a new age in which the frontiers between species will be transgressed and the planet will be peopled with werewolves, cats, bees and goats, as well as humans. »²³

²² Carrington, *op. cit.*, p. 132, 138, 140, 141, 142, 151, 153.

²³ Cottenet-Hage, *op. cit.*, p. 86-87.

Le bouillon puissant subvertit l'unicité figée et prédéterminée humaine *en même temps* qu'il déclare la multiplicité identitaire. De plus, en n'étant plus conçu comme passivité ou spectacle représenté, le corps devient actif, dépasse ses frontières jadis figées et *s'autoreprésente*.

La nouvelle ère qu'inaugure le voyage des vieilles femmes à la recherche du Saint-Graal renverse l'ordre humain. Carrington envisage une transformation cosmogonique qui fait émerger le *devenir-femme* en tant que procès de pulvérisation de la masculinité de l'identité. Ainsi, la féminité n'est conçue au cours de ce voyage-réécriture de Carrington ni comme totalité ni comme finalité identitaire. Plutôt, elle émerge à travers la trajectoire de multiples *instances provisoires féminines*. Ces instances ou microféminités parcourent les personnages de *The Hearing Trumpet* en leur libérant des multiplicités identitaires. De même, cette réécriture de l'humanité valorisée par Carrington articule le *devenir-animal* en tant que désinvestissement de la conceptualisation hiérarchisante anthropocentrique. Ainsi, Marian s'est identifiée initialement au personnage de l'Abbesse et par la suite à la reine des abeilles. Le Saint-Graal a été finalement récupéré par Anubeth identifiée comme « High Queen of the Wolves ». Effectivement, il s'agit d'un personnage hybride (femme-loup) dont le corps était humain et la tête était animal. La fin du roman ouvre la voie d'une nouvelle *mise en abyme* ou d'une continuation potentielle ultérieure de la même histoire, ce qui nous ramène au commencement du récit et, donc, à des réécritures et versions infinies.

Retournons brièvement à l'image du sphinx en tant qu'incarnation de l'énigmacité répandue dans la production artistique et littéraire du groupe masculin surréaliste. On présume que la référence humoristique dans des textes produits par des femmes surréalistes à des représentations féminines favorites aux hommes surréalistes - telles le sphinx, la femme-sorcière, la femme-muse, la femme-enfant - démystifie automatiquement l'essence de ces représentations mêmes. Cette retraversée par le sujet artistique féminin des constructions imaginaires attribuées aux femmes ébranle cette conceptualisation stéréotypée *en même temps* qu'elle négocie pour la féminité de

nouvelles conceptualisations de soi. À l'égard de ce sujet, la proposition suivante de Rubin Suleiman nous apparaît stimulante :

« A woman surrealist, in other words, cannot simply assume a subject position and take over a stock of images elaborated by the male imaginary. In order to innovate she has to invent her own position as subject and elaborate her own set of images - different from the image of the exposed female body, yet as empowering as that image is, with its endless potential for manipulation, disarticulation and rearticulation, fantacizing and projection, for her male colleagues. »²⁴

En se mettant d'accord avec l'incitation de Rubin Suleiman, on a, donc, visé à faire émerger à travers l'exemple de *The Hearing Trumpet* la réussite de l'innovation et de l'invention qu'envisage la critique littéraire. À l'appui de sa conjecture, on avancera maintenant une brève illustration d'autres exemples de l'écriture surréaliste de Leonora Carrington. Des personnages-hybrides sont favorisés non seulement dans ce récit, mais aussi dans presque toute la production surréaliste de l'auteure-artiste. En fait, les romans et les tableaux de Carrington sont empreignés du sujet de la coexistence paisible entre les hommes et les animaux. Sa préoccupation obsessionnelle de la fragmentarité corporelle et la réinscription mythologique la mènent à concevoir parmi son imaginaire préféré des figures de femmes hybrides dont les corps sont moitié féminins moitié cheval, hyène, loup, etc. Il nous semble pertinent à ce point d'avancer par une courte digression en faisant référence exemplaire à deux « historiettes » - pour emprunter le terme de Breton - de Leonora Carrington. On visera d'abord l'élaboration de l'imaginaire féminin et deuxièmement la trajectoire des points de convergence avec *The Hearing Trumpet*.

Dans la première « historiette » surnommée « The Debutante »²⁵ Carrington traite de manière humoristique de son motif préféré d'une « identité jetable » réalisée à travers la personnification d'une hyène. Au cours de l'« historiette » une servante qui ne désire pas assister au bal officiel chez elle a emprunté son identité à une hyène qu'elle fréquentait dans le zoo. Ainsi, la hyène a porté le visage-masque de la servante : « “We will remove her face. I will wear her face this evening in place of my own” [...] Before the mirror, the

²⁴ Rubin Suleiman, *op. cit.*, p. 26.

²⁵ Leonora Carrington, *The Oval Lady*, Capra Press, Santa Barbara, 1975, p. 19-24.

hyena admired herself in Marie's face. She had eaten very carefully all around the face so that what was left was just what was needed. »²⁶ Enfin, après que la vraie identité de la personne-hybride ait été révélée, la hyène a enlevé et dévoré comiquement ce visage-masque de la servante. Ainsi donc, à travers ce court récit se volatilise l'essence d'une identité unifiée et molaire. Tant dans cette « historiette » que dans *The Hearing Trumpet* des références sont faites à l'imaginaire de l'hybridité corporelle et de la coexistence du royaume humain avec celui des animaux. Aussi, des échanges identitaires se réalisent dans les deux récits.

La deuxième « historiette » qu'on survolera est « The Neutral Man »²⁷. Dans ce récit il est question à nouveau de l'émergence de la volatilité corporelle. De plus, il s'agit de l'écroulement des frontières restreintes, non seulement entre la sexualité et l'identité, mais aussi entre l'intériorité et l'extériorité. Des *devenirs-homme* et des *devenirs-animal* s'y articulent. Une femme s'est déguisée en princesse afin d'assister à un bal. Elle y a rencontré l'hôte qui s'était déguisé en porc et un mystérieux Monsieur D. transformé en sphinx. L'identification de ce monsieur D. en tant que « *neutral man* » transgresse la possibilité d'une connaissance analytique de soi en même temps qu'elle démystifie et pulvérise la conceptualisation phallogcentrique de l'identité sexuelle. Lisons comment s'articule dans cette « historiette » la dissolution humoristique tant du phallogcentrisme que de l'anthropocentrisme et comment se dialectise la coexistence et l'interaction des *n...sexes* avec des espèces multiples : « "Come, dear lady, don't torment yourself. We all inevitably show a resemblance to other species of animals. I am sure you are aware of your own equine appearance. So... don't torment yourself, everything on our planet is pretty mixed up". »²⁸ En effet, ce mélange des espèces désinvestit le savoir rationnel masculin en même temps qu'il démystifie l'opposition établie par le paradigme d'une articulation polaire et hiérarchisante du désir, du corps et de la subjectivité. On dirait, donc, que cet amalgame de microintensités se connecte directement au modèle

²⁶ *Ibid.*, p. 22-23.

²⁷ Leonora Carrington, *The Seventh Horse and Other Tales*, trad. Kathrine Talbot, Virago Press, London, 1989, p. 145-150.

²⁸ *Ibid.*, p. 147.

conceptuel deleuzien favorisé au cours de notre démarche d'une « altérité radicale » et non réductrice.

Pour conclure, dans cette partie on a traité d'une double problématique. Dans un premier temps, on a jalonné les traces des frontières corporelles et textuelles mutantes dans le roman de Leonora Carrington *The Hearing Trumpet*. Deuxièmement, on a suivi le procès de désaliénation de la jouissance féminine explicitée dans ce roman. Quant à notre approche méthodologique, elle a puisé dans la critique littéraire, la néo-rhétorique, la philosophie corporelle féministe et, surtout, dans le « féminisme deleuzien », terme emprunté à Elizabeth Grosz. On a, donc, mis en lumière la déstabilisation esthétique et identitaire comme préoccupation principale du roman. Enfin, on a visé à faire émerger une voix variante non oppositionnelle ou une nouvelle version surréaliste *au féminin*.

Conclusion

On se propose de faire un survol récapitulatif de notre démarche en commençant par le dernier chapitre. Ce chapitre littéraire a abordé deux textes de la production surréaliste, l'un provenant du domaine masculin du mouvement et l'autre de la sphère féminine. Avant de procéder à un bref bilan des points concrets convergeants et divergeants qui séparent ces deux textes, il faudrait rappeler la problématique principale cernée dans ce chapitre. Notre analyse a visé l'optique d'un *devenir-surréaliste* en tant que procédure de démantèlement de l'arborescence rhétorique réaliste. *Le* surréaliste a émergé à travers notre propre analyse en tant que « totalité à côté » deleuzienne. De même, *le* féminin s'y est articulé comme *devenir* négociable et remis à *n...sexes*. Les instances surréelles *au masculin* et *au féminin* - telle l'articulation de *Nadja* et de *The Hearing Trumpet* - ont été visitées dans leur orientation de *dispositif*. Ces instances ont machiné des connexions rhizomatiques en position dialectique et elles se sont insurgées à travers notre récit.

Récapitulons, donc, l'orientation de chaque oeuvre afin de tracer la trajectoire commune. Premièrement, on prétend que les deux textes surréalistes remettent en question la représentation stéréotypée d'une épistémologie restreinte et des modèles idéalisants et essentialistes de la subjectivité. Deuxièmement, ils proposent la conceptualisation positive de la spécificité féminine et de la multiplicité identitaire sexuelle. La volatilité textuelle n'émerge pas comme résultat ni comme but ultime mais plutôt comme *continuum* ou instigatrice du nouvel ordre rhétorique surréaliste. Ainsi, les deux oeuvres avancent par des *mises en abyme* de courts récits emboîtées à l'intérieur du corpus majeur. Le réinvestissement des frontières des genres littéraires s'effectue par le recours à l'hybridité stylistique et à l'interférence des photos, des dessins et des éléments autobiographiques et documentaires.

Rhétoriquement parlant, on dirait que l'entretien qui ressort des textes de Breton et de Carrington traite de la question « qu'est-ce que c'est le surréaliste? ». On émet l'hypothèse selon laquelle il existe de diverses réponses à cette question. Ces réponses formulent la *problématologie différentielle* de Michel Meyer ou plutôt c'est cette

problématologie différentielle rhétorique qui mobilise la multiplicité et l'échange des réponses. En plus de cette conceptualisation néo-rhétorique du *devenir* surréaliste, notre cadre de réflexion théorique a puisé dans l'échange rhétorique géographique de Deleuze et de Parnet. Les textes de Breton et de Carrington forment une géographie composée des *lignes de fuite* ou des *instances rhizomatiques*. Il s'agit des deux variantes d'un *continuum* surréaliste dont le centre se déplace continuellement et dont la définition finale s'échappe.

Empruntant le modèle conceptuel du « *Möbius strip* » on avancerait même que la production masculine et féminine surréaliste est conçue en tant que mouvement de torsion double. Ce mouvement produit des possibilités infinies de réinscription de l'instance surréelle en faisant émerger continuellement de nouveaux modèles afin de la reconcevoir. En définitive, la proposition d'un *devenir-surréaliste* et d'un *devenir-femme* s'accorderait avec la conjecture d'une interaction dialectique entre la notion de l'*enchevêtrement* dans *Nadja* avancée par Rubin Suleiman et la *régénération identitaire* dans *The Hearing Trumpet* énoncée par Cottenet-Hage.

Bibliographie

1. Corpus principal

BRETON, André. *Nadja*, Paris, Le Livre de Poche, Éditions Gallimard, 1964.

CARRINGTON, Leonora. *The Hearing Trumpet*, New York, St. Martin's Press, 1976.

2. Corpus surréaliste complémentaire

BRETON, André. *Point du jour*, nouv. éd. rev. et corr., Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1970.

BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1963.

BRETON, André. *Arcane 17*, Le Livre de Poche « biblio », Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1971.

BRETON, André. *L'amour fou*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1937.

CARRINGTON, Leonora. *The Oval Lady*, Capra Press, Santa Barbara, 1975.

CARRINGTON, Leonora. *The Seventh Horse and Other Tales*, London, Virago Press, 1989.

3. Études sur la rhétorique

ARISTOTE. *Rhétorique*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1967, 3 tomes.

Histoire de la rhétorique : des Grecs à nos jours, sous la direction de Michel Meyer, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Livre de poche », 1999.

KIBEDI-VARGA, A. *Rhétorique et littérature*, Paris, Didier, 1970.

MEYER, Michel. *Questions de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Livre de poche », 1993.

REBOUL, Olivier. *Le rhétorique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 1984.

SASAKI, Ken-ichi. « Éthos, Poétique du léger ou Lutte avec l'esprit de gravité », *Revue d'Esthétique*, n° 1-2 (1979), p. 324-339.

4. Études sur la philosophie

DELEUZE, Gilles, et Claire PARNET. *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.

DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie : l'anti-Oedipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1972.

MASSUMI, Brian. *A User's Guide to Capitalisme and Schizophrenia: deviations from Deleuze and Guattari*, Cambridge (Mass.), Swerve, MIT Press, 1992.

5. Études sur la psychanalyse

FREUD, Sigmund. *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, trad. Anne Berman, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1936.

FREUD, Sigmund. *Le vie sexuelle*, trad. Denise Berger, Paris, Presses Universitaires de France, 1969.

LACAN, Jacques. *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1966.

6. Études sur la sémiotique

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1962.

KRISTEVA, Julia. *Le révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1974.

7. Études sur le féminisme

CIXOUS, Hélène. « Le rire de la méduse », *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 39-54.

CIXOUS, Hélène, et Catherine, CLEMENT. *La jeune née*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1975.

GROSZ, Elizabeth. *Volatile Bodies, toward a corporeal feminism*, Indianapolis, Indiana University Press, 1994.

IRIGARAY, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1977.

The Icon Critical Dictionary of Feminism and Postfeminism, éd. Sarah Gamble, Cambridge, Icon Books, 1999.

8. Études critiques sur le surréalisme

ALQUIÉ, Ferdinand. *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1955.

AUDOUIN, Philippe. *Les surréalistes*, « Écrivains de toujours », Paris, Seuil, 1973.

CAWS, Mary Ann. « Ladies shot and painted: female embodiment in surrealist art », *The Female Body in Western Culture*, éd. Susan Rubin Suleiman, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1986.

CAWS, Mary Ann. *The Surrealist Look, an Erotics of Encounter*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1997.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. « L'image chez André Breton peut-elle faire effet de théorie? », *Revue des Sciences Humaines*, n° 237 (janvier-mars 1995), p. 77-95.

CONLEY, Katharine. *Automatic Woman : The Representation of Woman in Surrealism*, Lincoln, Nebraska University Press, 1966.

GAUTHIER, Xavière. *Surréalisme et Sexualité*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971.

GAVRONSKY, Serge. « Poétique du freinage : l'ambigu surréalisme », *Revue des Lettres Modernes*, n° 715-738 (1985), p. 21-38.

HAREL, Simon. *Le récit de soi*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et Littérature », 1997.

LADIMER, Bethany. « Madness and the irrational in the work of André Breton : a feminist perspective », *Feminist Studies*, vol. 6, n° 1 (Spring 1980), p. 175-195.

LAFFITTE, Maryse. « L'image de la femme chez Breton : contradictions et virtualités », *Revue Romane*, vol. XI, n° 2, (1976), p. 286-305.

La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme, textes réunis par Georgiana M. M. Colville et Catharine Conley, Paris, Lachenal & Ritter, coll. « Pleine Marge », 1998.

NADEAU, Maurice. *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972.

RIESE HUBERT, Renée. *Magnifying Mirrors. Women, Surrealism, and Partnership*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1994.

RUBIN SULEIMAN, Susan. *Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1990.

Surrealism and Women, éd. Mary Ann Caws, Rudolf E. Kuenzli et Gwen Raaberg, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1991.

VIART, Dominique. «Efflorescence du signe: l'imaginaire sémiologique d'André Breton», *Revue des Sciences Humaines*, n° 237 (janvier-mars 1995), p. 97-125.

Une pelle au vent dans les sables du rêve : les écritures automatiques, études réunies par Michel Murat et Marie-Paul Berranger, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992.

9. Autres ouvrages

Le Petit Larousse Illustré, Paris, Bordas, 1997.

Littérature Comparée, publié sous la direction de Didier Souiller et Vladimir Troubetzkoy, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

The Concise Oxford Dictionary, Oxford, Oxford University Press, 1990.