

« Écriture féminine » et identités de genre : les fictions polémiques de Marie Redonnet et Hélène Lenoir

Morgane Kieffer
Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense

Lorsqu'Hélène Cixous introduisit la notion d'« écriture féminine » dans « Le rire de la Méduse¹ », elle formula le vœu que les femmes s'écrivent enfin, en reconquérant par la plume un espace où s'exprime leur expérience corporelle singulière. Cette écriture de femme se caractériserait par une place privilégiée faite à la voix et à l'oralité, au corps, et par une subjectivité ouverte à l'altérité. La revendication politique, chez Cixous, s'ancre directement dans le corps. Dans sa postface à la réédition de *La Petite sœur de Balzac*², Christine Planté pointe la confusion que cette notion n'a cessé de générer dans les milieux féministes et développe les principales réserves qu'elle suscite. Trop proche d'une démarche essentialiste, elle contribuerait à l'entretien d'un mythe du féminin institué comme norme à partir d'un prétendu donné biologique dont il n'est pas sûr qu'il ne soit pas, d'abord, informé par une acculturation tant politique que sociologique. En conséquence, elle porterait une entreprise de dépolitisation et de déshistoricisation, tout en reconduisant sous un nouveau nom une vieille oppression³. Enfin, inverser la polarité des valeurs du masculin au féminin ne revient pas à annuler le geste essentiel de catégorisation du système patriarcal. Merete Stistrup-Jensen, qui partage les réserves de Christine Planté, s'interroge ainsi :

[...] l'écriture féminine, serait-elle un phénomène historique, circonscrit aux années 70 ? Si on remonte à cette période, il paraît évident qu'une certaine génération de femmes s'est reconnue – plus ou moins – dans une écriture dite féminine, d'ailleurs un peu dans l'esprit du moment culturel général de mai 68, qui a également soulevé la question d'autres types d'écritures communautaires : existe-t-il une écriture juive ? une écriture homosexuelle ? etc. Or, cette affirmation identitaire semble largement abandonnée aujourd'hui⁴.

Dans un article de 1981, Ann Rosalind Jones esquissait un premier bilan de la réception critique de la notion d'« écriture féminine », six ans après son apparition. Au lieu d'interroger la théorie, elle empruntait le détour épistémologique de l'explication de texte, appliquée aux fictions de Wittig et d'Irigaray⁵, pour la mettre à l'essai. Les jeux de mots et les facéties intertextuelles, souvent adressées aux figures du patriarcat sur le ton de la polémique, qu'elle décèla alors, semblaient s'inscrire au rebours du mythe d'un style passé immédiatement du corps à la page. Aux antipodes d'une approche de type essentialiste, la notion d'« écriture féminine » s'avèrerait donc pertinente en littérature uniquement si on l'entend comme mise en scène d'une écriture résistante, armée d'outils rhétoriques et poétiques, qui interroge le système de représentations traditionnelles dans un champ culturel, celui de la littérature, longtemps (si

¹ Hélène Cixous, « Le rire de la Méduse », *L'Arc*, n°61, 1975, p. 39-54.

² Christine Planté, *La Petite Sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur* [1989], Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2015.

³ Planté s'inscrit là dans la perspective matérialiste de Monique Wittig.

⁴ Merete Stistrup Jensen, « La notion de nature dans les théories de l'« écriture féminine » », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°11 (« Parler, chanter, lire, écrire), 2000 [En ligne], URL : <http://clio.revues.org/218>, consulté le 20/03/2016.

⁵ Ann Rosalind Jones, « Writing the Body: Toward an Understanding of "L'Écriture Féminine" », *Feminist Studies*, vol. 7, n°2, été 1981, p. 247-263.

ce n'est toujours) dominé par le masculin¹. C'est de cette hypothèse que nous partirons pour étudier la représentation du féminin et les identités de genre dans les textes de Marie Redonnet et d'Hélène Lenoir, qui trouvent en l'espace romanesque un lieu d'interrogation polémique et politique des normes héritées².

Marie Redonnet prend la plume pour la première fois en 1985. Ses premiers romans donnent à voir la constitution progressive d'une conscience féminine, dans un triptyque parabolique qui reflète le cheminement de l'auteur. Les livres suivants montrent la confrontation violente, tant intime que politique, de personnages de femmes avec un monde corrompu. Les livres d'Hélène Lenoir mettent en scène des femmes en proie à des situations d'oppression comparables. Ces pages bourdonnent de discours hétérogènes qui emprisonnent le sujet féminin dans des rôles circonscrits de mères, de filles ou d'épouses, maintenues à l'écart du monde. Nous voudrions montrer que la constitution des identités masculines et féminines s'inscrit chez ces deux écrivaines au sein d'un système de genre, entendu comme « un système de bicatégorisation hiérarchisé entre les sexes (hommes/femmes) et entre les valeurs et représentations qui leur sont associées (masculin/féminin)³ ».

La figuration d'identités en devenir interroge la notion d'« écriture féminine » : mobilisant des schèmes que Cixous associe à celle-ci, notamment la figuration de l'intime en lien étroit avec la parole, Lenoir et Redonnet s'y appuient pour marquer l'arrachement du féminin à ces carcans. Toutes deux déploient en effet, quoique d'une manière fort différente, une écriture du dégagement articulée autour de procédés de résistance : peinture transgressive et agressive de l'intime, minimisation de l'affect, mise à distance ironique par le jeu des points de vue. Ainsi détournées, les esthétiques traditionnelles du roman d'apprentissage et du roman psychologique se mettent au service d'une reconquête du sujet.

Masculin-féminin : des univers polarisés

Les textes de Redonnet et de Lenoir s'ouvrent sur des espaces polarisés entre des identités inscrites dans une durée immémoriale et transmises par héritage. Ainsi, *Splendid Hotel*⁴ raconte l'histoire de la narratrice et de ses sœurs, Ada, malade chronique, et Adel, actrice ratée, qui vivent ensemble dans l'hôtel construit par leur grand-mère au bord d'un marais bientôt traversé par une voie ferrée. Cet univers exclusivement féminin est menacé par le groupe des ouvriers de la voie ferrée, installés à l'hôtel pour la durée des travaux et dont la présence constitue l'événement principal du livre. Ce principe de polarisation binaire se retrouve dans tous les textes de Redonnet, jusqu'au tournant de *Candy Story*⁵ en 1992 où une même logique d'affrontement demeure sans que l'espace la reflète. Si la partition s'avère plus souple chez Hélène Lenoir, *Le Magot de Momm*⁶ l'illustre toutefois : depuis la mort de son mari, Nann a dû s'installer chez sa mère avec ses filles adolescentes. Les deux personnages masculins attendus dans la distribution, le grand-père et le père, sont morts tous deux, et si Momm hérite la mémoire du premier, on ne connaît du second que l'ampleur des dettes qu'il avait contractées avant son accident de voiture et son manque de goût pour la chose sexuelle.

¹ C'est la thèse que soutient notamment Christine Planté, dont l'ouvrage propose par réaction une contre-histoire littéraire, centrée sur les femmes auteurs.

² Avec Christine Planté, nous ne manquons pas de souligner le paradoxe de convoquer des femmes auteurs pour battre en brèche le mythe de l'écriture féminine... Voir Christine, Planté, *La Petite Sœur de Balzac, op. cit.*, « Postface », p. 313-350.

³ Voir Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait et alii, dir., *Introduction aux Gender Studies. Manuel des études sur le genre*, Bruxelles, de Boeck, 2008, p. 7.

⁴ Marie Redonnet, *Splendid Hotel*, Paris, Minuit, 1986.

⁵ Marie Redonnet, *Candy Story*, Paris, Minuit, 1992.

⁶ Hélène Lenoir, *Le Magot de Momm*, Paris, Minuit, 2001.

De cette ferme bipartition de l'espace résulte une dichotomie des personnages, organisée selon un système narratif et social de genre. Chaque groupe constitué en face à face se définit par des attributs et des rôles inflexibles placés sous le sceau de l'héritage. Dans *Son nom d'avant*¹, Britt constate avec désespoir les effets ravageurs de l'éducation imposée à ses enfants selon les principes dynastiques du clan Casella, dont elle a épousé le fils aîné Justus (nommé ainsi à l'instar de tous les fils aînés de la famille, voués à reprendre le flambeau de l'entreprise et de la gloire familiales. La répétition du prénom produit des êtres dupliqués, qui n'existent qu'en tant qu'ils incarnent un personnage public). À l'attention exclusive accordée au fils aîné répond le peu de cas que l'on fait de Tim, le petit dernier. C'est dire que l'identité, entendue comme rôle social, se transmet au fil des générations. Britt elle-même, en vertu de son statut d'épouse, est tenue de se conformer à de stricts critères lors de ses apparitions publiques : « l'élégante Madame Casella » devient ambassadrice et faire-valoir du nom marital. L'enjeu principal est celui du regard d'autrui. En effet, derrière les portes closes du foyer conjugal, Britt passe le plus clair de son temps à s'occuper de son beau-père grabataire – fonction qui, elle aussi, se transmet de belle-fille en belle-fille, et à laquelle son époux la dédie en échange d'un règlement avantageux pour lui des questions d'héritage au sein de sa fratrie. Une approche intersectionnelle² s'avère particulièrement utile pour saisir cette double dimension de la domination exercée par son mari sur Britt : celle d'un homme sur une femme, et celle de l'héritier d'une dynastie puissante face à une femme issue d'un milieu populaire. La domination de Justus se révèle à la fois classiste et sexiste³.

Corps en scène

Féminité et masculinité constituent ainsi pour les personnages des identités héritées qu'il leur revient d'investir. En outre, chez nos deux auteurs, la constitution de l'identité féminine s'articule avec la mise en scène du corps, qui revêt une dimension sémiotique. Colette Sarrey-Strack souligne la place nouvelle que prend le corps dans la fiction au tournant de la décennie 1990 :

Or, les années 1990 confirment l'émergence d'une sexualité féminine qui s'exprime à l'endroit et au moment même de cette rencontre du symbolique et du socio-politique : au moment où les revendications des femmes françaises trouvent un écho en politique. La force du « phénomène corps » dans le domaine de la littérature est liée temporellement, socialement, symboliquement à l'apparition dans le champ social et politique de femmes, revendiquant une représentation égale à celle de leurs concitoyens⁴.

Le motif du corps mettrait ainsi en lumière les liens étroits entre l'esthétique et le politique, selon une perception du texte comme sismographe du champ social.

¹ Hélène Lenoir, *Son nom d'avant*, Paris, Minuit, 1998.

² L'approche intersectionnelle consiste à penser les rapports de genre dans leur articulation avec d'autres rapports de pouvoir. Voir Kimberlé Williams Crenshaw, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum*, n°14, 1989, p. 538-554, et « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color », *Stanford Law Review*, vol. 43, n°6, 1991, p. 1241-1299.

³ Le personnage de Britt peut également s'analyser au prisme du concept de « sexage », formé par Colette Guillaumin pour décrire une forme de servage lié au sexe. Voir Colette Guillaumin, « Pratique du pouvoir et idée de nature. 1 : L'appropriation des femmes », *Questions féministes*, n°2, 1978, p. 5-30, et « Pratique du pouvoir et idée de nature. 2 : Le discours de la nature », *Questions féministes*, n°3, 1978, p. 5-28.

⁴ Colette Sarrey-Strack, *Fictions contemporaines au féminin : Marie Darrieussecq, Marie Ndiaye, Marie Nimier, Marie Redonnet*, Paris/ Budapest/ Turin, L'Harmattan, 2002, p. 223.

Chez Lenoir, le corps est tour à tour objet de désirs dont l'assouvissement est essentiellement suggéré et centre d'émotivité, et le rapport sexuel lui-même est rarement représenté. Exception notoire à ce constat, *Son nom d'avant* s'ouvre sur une scène d'une grande violence, où la description d'une ville qui s'éveille bascule dans le récit d'un viol. Une jeune femme anonyme, dont on comprend dans la deuxième partie qu'il s'agit de Britt Casella devenue l'épouse de son agresseur, accepte de prendre un café avec un inconnu qui l'entraîne ensuite dans la cage d'escalier d'un immeuble et la contraint à le caresser. Lorsqu'elle s'échappe, il la poursuit jusqu'à son arrêt de bus et la menace : « [i]l lui murmure à l'oreille le détail de ce qu'il veut qu'elle fasse la prochaine fois. Tu le feras¹. » L'épisode est séparé de la suite par une page blanche et une ellipse de vingt ans. Britt demeure tout au long du livre un personnage du corps et du désir, soumise au regard de tous les personnages masculins, de son mari à son beau-frère, jusqu'à l'amant qui apparaît plus tard dans le récit. Le désir, masculin ou féminin, revêt chez Hélène Lenoir un caractère avide et agressif.

En revanche, le rapport sexuel occupe une place majeure dans les textes de Redonnet. Il y apparaît sous la forme d'un rite initiatique pour des narratrices souvent très jeunes (la plupart n'ont pas vingt ans, la plus jeune en a douze à l'ouverture du roman²), pour une découverte de soi à la fois intime et sociale qui passe par la matérialisation d'un rapport de force. *Rose Mélie Rose*³ s'ouvre ainsi à la mort de la vieille Rose, quand la narratrice Mélie que celle-ci avait recueillie quitte la grotte aux fées, où toutes deux ont vécu, pour s'établir en ville. L'événement initial de la mort de Rose coïncide avec un autre bouleversement pour Mélie, qui a ses règles pour la première fois ce matin-là et rencontre le soir même un chauffeur de camion avec qui elle a sa première relation sexuelle. À travers les trois déclinaisons successives du motif de la perte (le deuil, le sang menstruel, la virginité) et du motif parallèle de la découverte (du monde extérieur, de son propre corps, et du rapport à l'autre), le départ de la grotte maternelle préfigure pour la narratrice à la fois la sortie de l'enfance et le devenir femme. Le corps de Mélie devient le siège de son apprentissage : « Ici, je ne suis plus à l'Ermitage, mais à Oat. Et maintenant que j'ai eu mes premières règles et que je ne suis plus vierge, je suis une jeune fille⁴. »

Avoir été déflorée juste avant son arrivée dans la ville d'Oat, pour Mélie, c'est avoir été consacrée jeune fille (et non enfant) et membre d'une communauté (et non ermite, comme avec la vieille Rose). Le rapport sexuel figure donc une double frontière de la construction du personnage.

Évidemment, l'extrême jeunesse de Mélie et la position de force du chauffeur imposent au lecteur l'image d'un viol, qui s'actualise lors de leur deuxième étreinte : quand Mélie entreprend de lui raconter ses aventures amoureuses récentes, celui-ci se montre violent dans l'acte sexuel. Lidia Cotea a bien analysé ce passage où la domination sexuelle symbolise la quête d'une domination sociale perdue ou en passe de l'être⁵. La véritable signification de ces rapports apparaît là clairement : si la sexualité possède une valeur pédagogique, selon un *topos* redonnien, c'est en tant que chacun peut y connaître sa place au sein d'un rapport de force⁶. Le

¹ Hélène Lenoir, *Son nom d'avant*, op. cit., p. 27.

² Cet aspect apparaît chez la plupart des critiques de l'auteur. Voir notamment Colette Sarrey-Strack, *Fictions contemporaines au féminin*, op. cit., et Lidia Cotea, *À la lisière de l'absence, l'imaginaire du corps chez Jean-Philippe Toussaint, Marie Redonnet et Éric Chevillard*, Paris, l'Harmattan, 2013.

³ Marie Redonnet, *Rose Mélie Rose*, Paris, Minuit, 1987.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ Voir notamment « iii. Masculin/Féminin, troisième interaction : « Il m'a vue en même temps que je l'ai vu », Lidia Cotea, *À la lisière de l'absence*, op. cit., p. 162 et sq.

⁶ On retrouve dans ce schème les analyses de Michel Foucault, pour qui toute facette de l'expérience humaine, notamment le dispositif sexuel, est intrinsèquement lié à la configuration des rapports de pouvoir. Les pratiques sexuelles s'ordonnent autour de l'acte modèle de la pénétration selon un système de domination. Voir Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. I : *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976 et *Histoire de la sexualité*, t. 2 : *L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984. Michel Bozon prolonge cette lecture en établissant à son tour un lien entre l'acte physique de la pénétration et la mise en scène de la domination masculine. Voir Michel Bozon,

corps du personnage féminin, par l'attention précise qui lui est accordée en tant que récepteur de la marque masculine (coup ou jouissance), doit donc être étudié sémiotiquement comme le lieu des rapports sociaux de domination qui gouvernent l'univers redonnien. Dans *Candy Story*, que l'auteur dédie au juge Falcone¹ en épigraphe, ce redoublement revêt une dimension quasi-allégorique pour condamner les représentants d'une économie de l'ombre qui prospèrent par l'asservissement de tous.

Les motifs de la sexualité et du viol chez Marie Redonnet se doublent d'une dimension critique. Si elle fait fonctionner à plein la violence de ces scènes, l'auteure s'en sert aussi comme d'un pivot pour démasquer le caractère construit des identités de genres. Ainsi, dans *Nevermore*², le premier viol que subit l'héroïne Cassy Mac Key s'inscrit pleinement dans un système de domination sociale, puisqu'il est le fait de son employeur. Or celui-ci est une femme, Dora Atter, qui comprend et utilise à son profit les mécanismes de soumission par l'intime sur lesquels s'appuient tous les personnages dominants. Par son comportement traditionnellement masculin, ce personnage de femme inverse la polarité du système genré. Le motif de la passion permet d'observer plus nettement encore la réciprocité des rapports de force et des identités de genre. En effet, dans *Nevermore* et *Candy Story*, le sentiment amoureux obsessionnel fonctionne comme un instrument d'aliénation d'autrui que seules les femmes parviennent à utiliser à leur profit, selon le cliché de la femme fatale qui s'enrichit là de résonances politiques. C'est ainsi que Rosa Dore empêche le commandant Roney Burke d'interférer avec son intérêt dans des trafics suspects ; que Dora Atter obtient l'aide cruciale et le silence de deux amants qui l'aident à commettre un meurtre ; et que Gina Koll s'empare du carnet d'enquête de Willy Bost en endormant la vigilance de l'inspecteur par des assauts sensuels. Masculinité et féminité constituent donc autant de rôles qui s'échangent : pas un positionnement biologiquement déterminé mais des rapports de pouvoir matérialisés par l'ascendant érotique. En introduisant un tel effet de labilité au cœur de la construction identitaire de ses personnages, Marie Redonnet met en scène les stéréotypes sexuels du féminin et du masculin et se sert de la fiction comme d'un révélateur de leur caractère construit.

Sorties de secours

Prises dans les rais de la construction croisée d'identités contraintes, Lenoir et de Redonnet élaborent des stratégies d'échappées proprement poétiques, dont nous nous attacherons maintenant à décrire les deux principales pour conclure ce parcours.

La première consiste en l'exhibition de la violence pornographique que subissent les personnages, selon une esthétique parfois proche de la tendance *trash* dont une nouvelle génération de romancières s'est emparé dans les années 1990³. Hérité d'Andy Warhol et de son entreprise de transformation, par transsubstantiation artistique, de l'objet banal et de l'immondice en objet unique, le terme semble particulièrement se prêter à ces entreprises littéraires d'exhibition du privé, de scènes sexuelles et de violences inavouables. En s'appropriant et en féminisant le genre pornographique, traditionnellement adressé aux

« Les significations sociales des actes sexuels », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°128, juin 1999, cité dans Colette Sarrey-Strack, *Fictions contemporaines au féminin*, op. cit., p.127.

¹ Giovanni Falcone, juge italien célèbre pour sa lutte contre la nébuleuse mafieuse *Cosa Nostra*, est mort le 23 mai 1992 dans un attentat à la voiture piégée.

² Marie Redonnet, *Nevermore*, Paris, P.O.L., 1994.

³ Shirley Jordan souligne la connotation désormais positive de l'épithète *trash* depuis que les livres de Virginie Despentes, Rochelle Fack, ou Vanessa Zocchetti ont lancé la mode. Voir Shirley Jordan, « "Dans le mauvais goût pour le mauvais goût" ? Pornographie, violence et sexualité féminine dans la fiction de Virginie Despentes », in Nathalie Morello et Catherine Rodgers, dir., *Nouvelles écrivaines, nouvelles voix ?*, Amsterdam, Rodopi, 2002, p. 121-140. Pour une courte description de leur style, elle renvoie à l'article de Valérie Lejeune et Étienne de Montety, « Et voici les Spice Girls de l'écriture ! », *Le Figaro Magazine*, 12/09/1998.

hommes, ces écrivaines retournent sa violence fantasmée contre le lecteur. Elles mettent en place une poétique de l'obscène pour solliciter celui-ci dans un rapport conflictuel. En s'appuyant sur l'image pornographique pour mettre en scène la constitution des identités, l'écriture *trash* subvertit les codes du genre – qui fonctionne essentiellement sur le cliché – et se mue en un geste de résistance proprement politique. Symétriquement, à la violence de la scène correspond chez nos deux auteures un travail de détachement du personnage et de neutralité de la voix narrative. C'est donc au niveau de la réception que se déploie la stupeur provoquée par l'image choquante : la transgression pornographique se déplace des coulisses à la scène principale, et son effet des personnages au lecteur.

Chez Marie Redonnet, cela passe d'abord par une forme d'ironie narrative, sensible dans le décalage entre les commentaires des personnages en souffrance et la situation d'énonciation. Ainsi, lorsque Cassy Mac Key se présente au Babylone, où Dora Atter l'a embauchée comme chanteuse, celle-ci lui demande de se produire pour elle en avant-première. Elle se met ensuite à la pincer jusqu'à lui laisser des bleus, avant de la pénétrer violemment avec un ustensile trop grand qui la blesse. La même soirée et juste après son concert public, Cassy rejoint le président Hardley, l'homme le plus influent de la ville, dans sa cabine. À nouveau, elle subit un viol : les marques que lui a faites Dora étaient en fait destinées aux yeux du président, qui sodomise la jeune femme avec un ustensile exactement semblable au premier. Les deux scènes se répondent selon une symétrie presque parfaite. À la soudaineté de la scène sexuelle et à sa violence croissante, le personnage oppose un sens de l'à-propos et un pragmatisme déconcertants : « Le président Hardley a sorti un ustensile de sa poche, le même que celui de Dora Atter. Ils doivent avoir le même fournisseur et passer des commandes en gros¹. » L'hiatus ainsi ménagé entre l'action et les commentaires du personnage prend le sentiment de lecture à rebours. On retrouve le même procédé de distanciation chez Mélie, soumise aux désirs brutaux des personnages masculins. Les personnages féminins se caractérisent ainsi par une poignante naïveté², dont la mise en scène insistante participe de l'ironie redonnette :

Pim m'a mordue dans le cou et il a enfoncé ses ongles dans mon ventre. [...] J'ai poussé un petit cri. Pim m'a mis la main sur la bouche. Il ne faut pas crier dans les toilettes du Continental, ça ne se fait pas. Quand on a eu fini d'avoir du plaisir, Pim m'a dit que j'avais un beau derrière. Maintenant je suis encore plus une vraie jeune fille depuis que Pim m'a prise par-derrière à genoux sur le rebord de la cuvette. J'aime bien descendre aux toilettes pour dames avec Pim³.

Au-delà de la dimension douloureuse inhérente à la sexualité chez Redonnet, en lien ici avec l'énoncé de règles sociales pour le moins insolite dans ces circonstances, c'est le langage de la narratrice qui frappe, notamment par son utilisation du cliché. « Avoir du plaisir » devient un synonyme d'« avoir des rapports sexuels », périphrase euphémistique que la narratrice emploie sans aucune distance ironique. Les enfants procèdent de même lorsqu'ils s'approprient les expressions d'autrui, selon une logique du copié-collé et du transfert. La catégorie de « jeune fille » témoigne de la valeur informante de la sexualité sur l'identité du sujet. Déclinée ici au comparatif, elle relève de la même forme de naïveté enfantine. L'usage de la focalisation interne permet de confronter sans filtre le point de vue du personnage et celui du lecteur : il constitue la réponse de l'écriture romanesque à la détresse des personnages.

¹ Marie Redonnet, *Nevermore*, *op. cit.*, p. 51.

² Colette Sarrey Strack pointe « la fausse naïveté » de ses personnages comme le moyen par lequel Marie Redonnet déconstruit « le cliché de la femme-victime du rapport de sexualité ». (Colette Sarrey-Strack, *Fictions contemporaines au féminin*, *op. cit.*, p. 159.) S'il est vrai que les personnages féminins affichent une capacité de décision de plus en plus ferme au fil du roman et ne manquent pas toujours de goût pour ces étreintes, il nous paraît toutefois paradoxal de les soupçonner de duplicité tant chaque roman thématise le motif de la violence comme l'une des voies de l'apprentissage, selon une téléologie perversie adaptée du roman d'éducation.

³ Marie Redonnet, *Rose Mélie Rose*, *op. cit.*, p. 61.

À l'ironie redonnienne correspond l'extériorité délibérée de la voix narrative chez Lenoir, réduite à interpréter du dehors l'absence des signes attendus. Ainsi de Britt, dans la première partie de *Son nom d'avant*, dont la passivité suscite le même commentaire à répétition tout au long de la scène initiale de viol : « Elle a l'air de s'en foutre¹. » La critique a largement commenté cet effet d'assourdissement de l'écriture. Fieke Schoots, dans la thèse qu'elle a consacrée au minimalisme chez certains auteurs de Minuit, parle d'un mouvement de décontextualisation de l'écriture², Lidia Cotea d'une écriture du détachement³, Dominique Viart d'une « poétique de la désaffection⁴ ».

Ce choix d'abolir le *pathos* et d'instaurer la plus grande distance possible entre la narration et son objet rappelle les modalités de l'écriture blanche, selon la définition qu'en propose Bruno Blanckeman d'après le concept de Barthes : « L'écriture blanche décolore son propre objet (événements prosaïques, degré zéro du pathos) quand elle ne le dématérialise pas (personnages fantomatiques, univers évanoui)⁵. » Les textes de Lenoir et de Redonnet orchestrent ainsi une double stratégie de mise à distance de la violence : en la déportant d'une part dans le champ de la réception pour prendre le lecteur par surprise, et en l'étouffant, comme on étouffe un cri, par le jeu des focalisations.

Ces procédés énonciatifs de distanciation prennent corps sur le plan diégétique, à travers le motif de la fuite. Ainsi, lorsque Britt Casella disparaît à la fin de *Son nom d'avant*, elle matérialise par la reconquête d'une autonomie perdue de longtemps les ruptures successives qui sont le prix de sa liberté. En quittant le foyer Casella et signant de son nom de naissance, elle abandonne son moi d'épouse et de mère ; en faisant le choix de ne pas se soumettre à l'attente des retrouvailles avec son amant, elle s'affranchit de sa condition d'objet de désir. Elle n'est pas seule à choisir la fuite pour mettre un terme à de tels rapports de forces : les narratrices de *Pièce rapportée* et de *La Crue de Juillet*⁶, et l'adolescente du *Magot de Momm* lui emboîtent le pas⁷.

On le voit, la notion d'« écriture féminine » telle qu'Hélène Cixous la concevait ne saurait rendre compte du projet d'écriture d'Hélène Lenoir et de Marie Redonnet. Il est vrai que ces deux écrivaines émaillent leurs textes de motifs, comme la mise en scène du corps, qui lui sont traditionnellement associés. Toutefois, c'est dans une volonté plus large de résistance et de rupture que se déploie, à divers degrés chez les deux écrivaines, une esthétique *trash* qui s'appuie sur la représentation subversive de l'intime et le travail symétrique d'assourdissement des voix. L'écriture s'affronte à un principe d'assignation à identité imposé par un système genré. Ces textes prennent acte du basculement, ancré dans l'histoire des féminismes, d'une conception de type essentialiste de l'écriture à une perspective constructiviste. À la catégorie normative de l'« écriture féminine » se substitue là une poétique du dégageant qui confère une voix polémique à la fiction, et réaménage dans le livre la possibilité d'une chambre à soi⁸.

¹ Voir Hélène Lenoir, *Son nom d'avant*, *op. cit.*, pp. 14, 18, 22 et 23.

² Fieke Schoots, *Passer en douce à la douane. L'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam, Rodopi, 1997.

³ Lidia Cotea, *À la lisière de l'absence*, *op. cit.*, p. 126.

⁴ Dominique Viart, « Poétique de la désaffection ou l'expression par soustraction », in Matteo Majorano, dir., *La Giostra dei sentimenti*, Macerata, Quodlibet, 2015, p. 148-164.

⁵ Bruno Blanckeman, « Encres sympathiques », in Dominique Rabaté et Dominique Viart, dir., *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, p. 311-17, p. 311.

⁶ Hélène Lenoir, *La Crue de Juillet*, Paris, Minuit, 2013.

⁷ Voir à ce sujet l'article d'Anne Caumartin sur la fuite comme outil de construction de soi chez Lenoir : Anne Caumartin, « La fuite comme acte éthique : le discours générationnel chez Hélène Lenoir et Suzanne Jacob », *Études françaises*, vol. 46, n° 1, 2010, p. 53-61.

⁸ Voir Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, Londres, The Hogarth Press, 1929. Trad. française de Clara Malraux, *Une chambre à soi* [1951], Paris, 10/18, 2001.

Pour citer cet article : Morgane Kieffer, « “Écriture féminine” et identités de genre : les fictions polémiques de Marie Redonnet et Hélène Lenoir », *SELF XX-XXI*, Écriture féminine aux XX^e et XXI^e siècles, entre stéréotype et concept, URL : <https://self.hypotheses.org/publications-en-ligne/ecriture-feminine-aux-xxe-et-xxie-siecles-entre-stereotype-et-concept/corps-feminins-corps-politiques-1>