

Suzanne Le Men  
Master 1 Genre(s)

Séminaire de « Construction du genre »  
organisé par Éric Fassin

*Clèves* de Marie Darrieussecq,

Les mises en récit du « sexe » et de l'identité de  
genre en lien avec leurs pratiques et *mises en acte*

Université Paris 8 -- Saint-Denis  
Année universitaire 2012-2013

## Introduction :

Les liens de Marie Darrieussecq avec le féminisme ne semblent plus à faire. Sans qu'elle ait formulé par ailleurs d'engagement militant majeur ni qu'elle ait explicitement lié ses œuvres à une ligne politique, comme c'est le cas par exemple de Virginie Despentes, son premier récit de fiction, *Truismes*, a fait couler l'encre de plusieurs chercheuses féministes, suscitant la fascination autant que des réticences<sup>1</sup>. Si les débats internes au champ littéraire et féministe suscités par la publication de *Truismes* (1996) se sont essouffés, la publication récente de *Clèves*, roman présenté par l'auteure comme un « récit de puberté » mérite, sinon un retour, au moins un renouvellement de la question féministe chez Marie Darrieussecq<sup>2</sup>. *Clèves* porte sur l'expérience de Solange, fille des années 1980, habitant dans le village de Clèves, de son enfance à son adolescence. Au centre de son itinéraire, se cristallisent plusieurs expériences déterminantes : l'irruption des règles, du désir et l'expérimentation d'une sexualité. Formulée de façon aussi abrupte, peu s'en faut que la trame narrative apparaisse comme le support d'un discours sur le sujet et l'identité féminine, et que les expériences du corps de femme soient identifiées comme les catalyseurs d'une quête identitaire. Cependant, il semble que cette « différence irréductible » entre les sexes dont parle Françoise Héritier et d'autres féministes avec elle ne constitue pas l'objet qui intéresse principalement l'auteure. A première vue, il paraît difficile d'analyser un roman dont l'objet serait de parler des jeunes filles et de leur vécu spécifique incluant l'expérience du corps (dans cette perspective, l'épigraphe signé par Rilke énoncerait un projet d'écriture) sans tomber dans le piège de la ré-affirmation de la différence des sexes<sup>3</sup>. Est-il possible de traiter d'une catégorie définie selon le sexe, en l'occurrence ici le corps des jeunes filles, sans souscrire à un féminisme différentialiste ? Serait-il alors souhaitable d'éviter d'analyser un roman sur les jeunes filles, ou les femmes, décrites en tant que groupe sexué ? *Clèves* permet de poser autrement la question. Plutôt qu'un traité sur la différence des sexes, le matériau romanesque se trouve être au carrefour d'un ensemble de discours *sur* les différences sexuelles, qu'il fait précisément entendre pour ce qu'ils sont, à savoir des valeurs, et c'est sur cette nuance que le principal de l'étude se concentrera. En effet, Marie Darrieussecq le montre bien, lorsque le « sexe » est reçu comme un donné, il est aisé de glisser vers ce qui apparaît alors comme son corrélat : une

---

1 Plusieurs articles pourraient être cités, mais l'on retiendra celui de Shirley Ann Jordan dans son article "Changing bodies, changing identities : Monsters, Mothers and Babies in the Writing of Marie Darrieussecq", *Contemporary French Women's Writings -- Womens' Visions, Women's Voices, Women's Lives*, Oxford and Bern, Peter Lang, 2004, pp.75-111. Elle voit dans *Truismes* une œuvre dont le féminisme est à questionner. Selon elle, si l'héroïne tente de s'émanciper de la domination masculine, elle reste à l'issue du récit en partie aliénée au sexisme ambiant. C'est également la position -- plus mitigée -- de Carine Marie Fréville dans sa thèse : *Écritures plurielles du traumatisme chez Marie Darrieussecq, Malika Mokkedem, Lorette Nobécourt, Nadia Setti* (dir.), Paris 8, 2010.

2 Marie Darrieussecq, *Clèves*, Paris, P.O.L, 2011.

3 Françoise Héritier, *Masculin/Féminin : la pensée de la différence*, Paris, O. Jacob, 2012.

Épigraphe du roman : "Est-il possible que l'on ne sache rien de toutes les jeunes filles qui vivent cependant ? Est-il possible que l'on dise "les femmes", "les enfants", "les garçons" et qu'on ne se doute pas, malgré toute sa culture, l'on ne se doute pas que ces mots, depuis longtemps..."

identité de genre. Les personnages qui entourent Solange, qui peuvent être analysés dans leur ensemble comme le corps social, accueillent « les règles » comme un événement faisant sens pour la prescription d'un destin. Entre l'affirmation collective d'un vécu de femme et la construction d'une identité féminine abstraite, difficile de poser la frontière. Marie Darrieussecq s'amuse de cette limite, et fait de son roman le terrain d'une déconstruction des discours identitaires. Cependant, elle n'oublie pas les effets de ces mêmes discours, portés par des énonciateurs légitimes, enfin plus généralement des représentations collective de « *La-femme* », sur sa protagoniste<sup>4</sup>. C'est là que la notion de performativité du discours telle qu'entendue par Judith Butler, c'est-à-dire conçue non comme un « acte » singulier ou délibéré mais « comme la pratique réitérative et citationnelle par laquelle le discours produit les effets qu'il nomme », devient utile pour analyser *Clèves*<sup>5</sup>. Car le roman joue des effets d'échos et de répétitions des discours genrés et sur le genre, passés ou non dans la langue courante, que son personnage découvre et éprouve à l'aune de ses expériences. Ainsi, le roman donne à lire l'itérativité des discours genrés, et montre, grâce au personnage de Solange, dans quelles mesures ses actes re-contextualisent ces mêmes discours et les ré-interprètent. Loin de nous l'idée de voir en Solange la construction littéraire d'un sujet souverain qui parviendrait à subvertir le genre. Une lecture hâtive parviendrait presque à la conclusion inverse. Plutôt, l'auteure montre avec quelle complexité les discours produisent -- imparfaitement -- des effets sur le désir et sur les tentatives de subjectivation de son personnage. Il ne s'agit donc pas pour Marie Darrieussecq, comme c'était le cas parmi les auteures de la féminité des années 1970, de trouver grâce à l'écriture la cohérence d'un sujet féminin, mais de chercher avec son personnage et à l'intérieur d'un système de genre bien réel, les outils littéraires d'un déplacement.

## **I. La différence des sexes : un donné à penser ou une mise en récit ?**

Si l'on s'intéresse à la structure comme au thème général de l'œuvre, *Clèves* apparaît comme un livre écrit *sur* les/la jeune(s) fille(s) française des années 1980, et sur leur rapport, intime et social, au corps et au désir. Le livre est en effet scindé en trois parties : « les avoir » (« les règles » ou « les garçons »<sup>6</sup>), « le faire » et « le refaire ». Il faut, pour comprendre le sens éventuellement porté par ces titres, garder à l'esprit que *Clèves* est un « roman d'apprentissage », ce qui signifie que la protagoniste -- il s'agit de Solange -- est amenée au cours du récit, de ses expériences et de ses rencontres, à évoluer ou à changer. Elle en ressort avertie. Ainsi, la narration serait organisée autour de ces trois titres qui traduiraient les trois projets d'avenir de la protagoniste. Ces trois propositions infinitives sont-elles le fait de Solange ou d'autres personnages, sont-elles la transcription d'une

---

4 Monique Wittig, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

5 Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, Charlotte Nordmann (trad.), Paris, Editions Amsterdam, 2009, p. 16.

6 Je reprends la « traduction » de l'auteure elle-même.

sorte de monologue intérieur ou d'un refrain récité par le corps social ? Il est bien entendu impossible de trancher, mais la question soulève des contradictions, que la présente étude a pour fin de dénouer. Les expériences liées au corps, incluant principalement les règles et la sexualité, sont présentées, au sens générique du terme, comme dramatiques. Pour le dire autrement, « le sexe » constitue, au sein du roman, un drame adolescent. Solange noue ses relations aux autres, et pour beaucoup à l'Autre masculin, presque exclusivement autour de questions sexuelles et sexuées. On peut alors se demander si Marie Darrieussecq élabore ici, sinon une rhétorique sur l'irréductibilité de la différence des sexes, au moins la chronique sociale d'un vécu particulier de jeune fille. Or, s'il est certain que l'auteure parle d'une époque, la France rurale des années 1980, et d'un contexte socio-politique, l'après libération sexuelle, il l'est tout autant qu'elle réfléchit sur les rhétoriques construites à l'intérieur de ce contexte, et notamment celles portant sur la différence des sexes. En effet, « les avoir » ne désignent pas seulement un donné (le corps réglé), mais l'expression collective par laquelle une différence est exprimée en même temps que produite. Elle est cette maxime populaire répétée et, dans une certaine mesure, incorporée par Solange. Judith Butler l'a écrit, « le « sexe » n'est pas juste ce que l'on a ou ce que l'on est, mais une norme par laquelle « on » devient viable »<sup>7</sup>.

Dans un entretien donné à la revue *Ravages*, Geneviève Fraisse ré-affirme le concept de différence : « Avec l'expression « différence sexuelle », la dualité des sexes se trouve dotés d'un contenu, de représentations multiples, mais toujours claires, du masculin et du féminin. Avec « différence des sexes », cette dualité n'implique ni affirmation de sens, ni proposition de valeur : c'est un outil conceptuel, c'est une dénomination vide. Là est sa pertinence essentielle »<sup>8</sup>. La distinction que Geneviève Fraisse tient à maintenir entre différence sexuelle et différence des sexes est précisément ce sur quoi *Clèves* travaille à troubler et dont elle contrarie l'évidence. De la dénomination à la valeur, la frontière semble mince, et devient d'autant plus discutable lorsque la dénomination apparaît elle-même comme un discours, et non plus comme un concept hors de tout soupçon d'objectivité. Écrivant avec Solange sur les tentatives de percée dans l'intelligible -- le personnage est âgé de neuf ans au début du roman -- l'auteure montre que le « sexe » est une des conditions d'entrée dans le domaine du pensable. Par exemple, les citations de plusieurs définitions du dictionnaire, dont le nom est précisé non sans ironie de la part de l'auteur (« le *Nouveau Larousse universel* »), sont mises à distance par le procédé citationnel en lui-même, et mises en relation avec l'acte de lecture de Solange, qui en conditionne ainsi la réception :

Ce dictionnaire date d'un an avant sa naissance, comme si ses parents avaient eu eux aussi

---

7 Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, op cit, p.15.

8 Geneviève Fraisse, « Le genre escamote le sexe », *Ravages*, Automne 2011, p.137.

besoin d'y recourir pour comprendre quelque chose aux séparations eau/terre, végétal/animal, homme/femme, mort/vivant : aux cycles du zoo.

**Sexe** [seks] n.m. (lat. *sexus*, de *secare*, couper). Chacune des deux formes adultes complémentaires, dont l'union assure la reproduction (V. tableau REPRODUCTION et *encycl.*)  
|| Organe de la génération || *Le sexe faible, le beau sexe*, les femmes<sup>9</sup>

Le simple fait que l'auteure ait gardé la typographie originale -- ou qu'il y ait au moins recherche d'un effet citationnel -- tend à le faire détonner avec le récit cadre. Sortie de son contexte original, la définition n'apparaît plus comme un savoir universel, mais est lue à l'intérieur du roman comme un texte, avec son récepteur et son émetteur implicite. Si l'on retient l'idée du théoricien de la littérature Mikhaïl Bakhtine, un roman ne saurait être réduit à la voix de l'auteur, car le texte romanesque doit plutôt être pensé comme le lieu d'un dialogue permanent avec d'autres textes et d'autres discours, procédé que Bakhtine appelle le « dialogisme »<sup>10</sup>. Pour le dire autrement, le texte n'est pas le conduit de la seule voix énonciative de l'auteur, mais bien le matériau qui permet sa mise en relation avec d'autres textes, desquels la voix de l'auteur est plus ou moins solidaires : ironie, critique, adhésion, sont parmi les multiples positions auctoriales possibles. En effet, cet extrait, qui figure parmi d'autres définitions citées telles que « la reproduction », « l'accouplement », ou « le pénis », n'a pas une fonction informative -- le lecteur de *Clèves* n'a pas besoin de l'auteure pour aller chercher lui-même l'information -- mais bien un statut discursif et textuel. L'on observe alors que le discours sur l'espèce humaine comme espèce animale s'intercale avec des expressions populaires (*Le sexe faible*), et que les précisions d'ordre biologique sont associées à des précisions étymologiques. Plus parlant encore est le hiatus entre les explicitations qu'attend le personnage et ce qu'elle y trouve. L'âge de Solange et son vocabulaire naissant sont autant d'éléments narratifs que l'auteure emploie stratégiquement pour immiscer humour et critique dans les mises en rapport des discours légitimes avec ceux de la jeune protagoniste. Outre son emploi amusant de l'expression de « cycle du zoo », censée résumer l'ordre du monde et ses divisions universelles, Solange relève plusieurs trous et manques dans le stock de mots définis dans le dictionnaire : « Il n'y a rien du tout à **pédé** », et « **gland** ne parle que du chêne », « il n'y a rien à bite sauf avec deux t »<sup>11</sup>. L'irréfutabilité du caractère social des mots « pédé », « bite », et « glands », ou de leur réalité socio-linguistique, agit comme un miroir déformant sur les autres termes cette fois-ci trouvés par Solange. Les vocables « sexe », « reproduction », et « accouplement », mis en analogie avec des mots appartenant au domaine de l'insulte et du langage familier, apparaissent alors pour ce qu'elles sont, des catégories normatives. Pour aller plus loin, la contiguïté et comparaison des mots pédé/sexe-reproduction, dévoile l'opposition de deux domaines de la sexualité, l'une rejetée dans l'abjection,

<sup>9</sup> *Clèves*, p.40.

<sup>10</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987.

<sup>11</sup> *Clèves*, p.42.

l'autre soutenue par une forme légitime de discours, dont l'autorité est socialement reconnue. La critique, ici ténue et lapidaire, du genre comme « division des sexes socialement imposée » et comme « produit des rapports sociaux de sexualité » est poursuivie ailleurs dans le roman<sup>12</sup>. L'hétéronormativité, incluant l'idéal reproductif, y est rendue visible grâce à la retranscription de discours homophobes et sexistes. Grâce à un travail réflexif sur les catégories socio-linguistiques du sexe et de la sexualité, Marie Darrieussecq les fait fonctionner comme un langage qui transcrit des logiques sociales et sociétales. Le « sexe » devient ainsi, par l'écriture, dramatisé non plus seulement comme un donné qui produirait le genre, mais comme un « idéal régulateur » au « pouvoir de produire, de démarquer, de faire circuler, de différencier les corps qu'il contrôle »<sup>13</sup>. Ainsi des échanges entre le père et son ami Georges à propos de Monsieur Bihotz, la nounou de Solange, et de leurs effets dans la réception-interprétation chez la protagoniste :

« Je ne l'ai jamais vu avec une fille, jamais. Et je te parle depuis qu'on s'est installés, quand la petite est née et qu'il était encore en C.A.P. » (...)  
« Tu prends une mère qui lui lâche pas la grappe, au garçon. Tu peux être sûr d'en faire un pédé. Et si elle meurt, c'est vissé. »  
« Je vais te dire (dit Georges), pédé ou pas pédé, ton Bihotz, il est pas clair. »  
« C'est pas une maladie, être pédé. C'est pas non plus qu'on naît avec. C'est de l'ordre de la nuance. Si tu veux le fond de ma pensée (son père continue à expliquer) : les pédés sont super-bons, rayon enfants. Qu'est-ce que tu veux qu'il lui fasse à ma fille ? Il lui a changé ses couches, comme il les changeait à sa mère. A supposer qu'il lui voie la chatte, à ma fille, tout ce qu'il verra, c'est une fente dégoûtante. »  
Anatomiquement il y a quelque chose de logique, elle le conçoit, sa raison ne s'y oppose pas, quand elle réfléchit ça donne ça : les hommes ont un bout qui dépasse, les filles ont un trou. L'un dans l'autre, ça doit rentrer.<sup>14</sup>

Par la référence nominative à une sexualité désavouée, dont Bihotz est ici le véhicule, c'est la pensée majoritaire et la logique dominante qui est dévoilée, dont l'impératif hétérosexuel semble lié à l'identification sexuée. Bihotz, personnage marginalisé par le corps social dans le roman, est la cible récurrente des insultes et des colères du père. Aussi, la nomination « pédé », en circulant à l'intérieur d'un groupe de deux hommes, semble répondre, dans une logique d'identification, à un mouvement de rejet d'une identité sexuelle. Suivant Michel Foucault, Judith Butler a exprimé l'idée selon laquelle le domaine du sujet et de l'intelligible se constitue dans le rejet d'un en-dehors abject qui lui est constitutif : « Cette matrice exclusive par laquelle les sujets sont formés requiert ainsi la production simultanée d'un domaine d'êtres abjects, d'être qui ne sont pas encore « sujets » et qui forment le dehors constitutif du domaine du sujet »<sup>15</sup>. Ce dehors constitutif du sujet est précisément

12 Gayle Rubin, *Surveiller et jouir : anthropologie politique du sexe*, Floral Bolter, Françoise Broqua et Nicole-Claude Mathieu (trad.), EPL, 2010, p.48.

13 Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, Charlotte Nordmann (trad.), Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p.16.

14 *Clèves*, p.63

15 Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, op cit., p.17.

dévoilé par le texte. Les stéréotypes homophobes sont ainsi échangés pour ré-affirmer à la fois « l'hétérosexualité obligatoire » et la division entre les sexes, parlant du corps de Solange en fonction de paradigmes sexués dont la valeur axiologique est irrécusable : « chatte » et « fente dégoûtante ». L'analyse prend d'autant plus son sens dans l'effet que ces propos ont immédiatement sur Solange. Son corps est ainsi ré-interprété, re-lu à la lumière d'une certaine vision du monde. L'« anatomie » de Solange devient la matière perméable à une régulation de pratiques d'identification véhiculées par les adultes, qui est ici celle de l'hétéronormativité. Marie Darrieussecq stratifie les différents types de discours et les termes ou expressions employés pour parler de « la différence des sexes ». Son travail de sédimentation des différents niveaux de langages est particulièrement intéressant. Dans *Clèves*, les insultes et expressions populaires côtoient les terminologies scientifiques et autres dénominations biologiques ou éthologiques, si bien que le roman est tout le contraire d'un manuel didactique sur la différence sexuelle. D'une part, il rend compte de la multiplicité des discours sur le sexe qui exacerbent sa réalité et construisent une démarcation et une division d'un monde. D'autre part, il les dénonce en tant que véhicules d'un idéal produisant son stock de catégories dévalorisées et/ou exclues. Plus encore, le caractère régulateur et normatif des discours hétérosexistes sur le « sexe » est mis en scène par le moyen d'une esthétique fragmentaire et elliptique, écriture qui permet la juxtaposition et la mise en relation implicite de pratiques langagières et de pratiques genrées :

Pourquoi les coqs n'ont pas de mains (Devinette de Raphaël Bidegarraï). Parce que les poules n'ont pas de seins.  
Mais « poule » veut aussi dire femme et la même chose que « pute ». Et « chatte » désigne ce qu'elles ont entre les jambes.  
A la piscine Raphaël lui a attrapé les seins par derrière, elle s'est débattue mais il ne la lâchait pas. Il s'est vanté ensuite à ses copains.<sup>16</sup>

Ici, la retranscription d'un type de blagues ritualisées dans le cadre scolaire est, encore une fois, rendue au travers des efforts d'intelligibilisation fournis par la protagoniste. Les raisonnements analogiques appliqués par Solange pour essayer de recomposer des discours entendus, rendent compte d'une logique sociale de naturalisation des identités sexuées. L'art de Marie Darrieussecq consiste à distiller une critique acerbe des pratiques et des idéaux sociaux grâce à l'imbrication de discours aux énonciateurs pluriels, exerçant davantage un art du récit qu'un exercice pamphlétaire ou un acte ostensible de dénonciation. Cette stratégie narrative réside par exemple dans le fait de mettre en scène l'apprentissage et *la mise en acte* d'un langage socialement situé, qui n'est donc pas à entendre comme un ensemble cohérent de signifiants neutres, mais interdépendant des valeurs

---

16 *Clèves*, p.47.

qu'il reflète en même temps qu'il contribue à produire. Ainsi, la formulation du corps sexué n'est rendue viable qu'à l'intérieur d'un système de valeurs naturalistes (« poule » et « chatte » sont les terminologies dévalorisantes et naturalistes du corps de femme), et d'un idéal sexiste (« poule » = « pute »). Mis en regard avec le précédent passage qui voyait le père et Georges se gausser de l'anormalité supposée des pratiques sexuelles et de genre de Bihotz, les gestes de Rafaël Bidegarraï aident à penser les normes de genre en lien avec les normes de sexualité.

Si donc, avec *Clèves*, le « sexe » semble être pris à l'intérieur d'un échiquier discursif, pensé dans et par langage, les discours sur la dualité des sexes/genres en tant que catégories mutuellement exclusives y sont également traitées avec distance et humour corrosif, si bien que l'existence collectivement admise et cohérente d'un Sujet-femme est sérieusement remise en question.

## II. Corrélation entre corps sexué et identité de genre, et ses effets performatifs

Dans la première partie du roman, les « règles » ne font pas événement pour Solange en dehors de toute situation donnée. Autrement dit, elles ne sont pas *dramatiques* ou *signifiantes* en elles-mêmes, mais rendues intelligibles à travers un réseau complexe de discours qui lui confèrent une certaine signification. Or, les réactions de l'entourage, et principalement des adultes, tendent à construire un lien solide de causalité entre le « phénomène corporel » et un certain destin de « femme ». Les regards scrutateurs et les dénominations péremptoires que le père et Georges destinent à Solange sont autant de déclarations irrévocables et d'invocations à la naissance d'un être qui aurait ses racines ancrées dans le corps. Le passage suivant, choisi parmi d'autres, illustre bien le genre de réactions provoquées par les « règles » nouvellement venues de Solange, traitées comme événement d'ordre collectif :

« C'est une petite femme maintenant », dit son père à Georges. Georges la regarde. C'est rare quand les grands ne savent pas quoi dire, ou plutôt c'est normal - il n'y a pas de conversation possible - mais là c'est un silence qu'elle connaît. « Eh oui », dit encore son père en la regardant spécialement lui aussi »<sup>17</sup>

Le principe d'irréversibilité que constate le père se fonde sur la croyance en un changement radical du corps, changement qui entraînerait, voire déterminerait, une métamorphose. L'irréversibilité fonctionne donc comme une invocation sans appel, et exprime simultanément l'existence d'un destin, dont le corps -- et plus exactement une certaine qualité du corps -- devient dans le discours à la fois la preuve et la cause. L'acte de nomination de Solange comme l'« être femme » reflète la croyance d'une société masculiniste en une essence féminine. Cet extrait donne à voir sous sa forme ritualisée (conversations habituelles, échanges de regard, silence familial) un

---

<sup>17</sup> *Clèves*, p.60-61.



exemple de mise en acte de la sacralisation et de l'objectivation du corps dit « féminin », c'est-à-dire, selon une conception naturaliste, disposant de qualités sexuées qui déterminent un certain nombre d'autres qualités abstraites et figées dans un être. Pour les cas de mise en scène de la fixation ritualisée d'une essence, l'étude beauvoirienne des représentations de l'être femme comme source de mystère est pertinente<sup>18</sup>. La répétition du pronom démonstratif « ça » est l'un des procédés méta-linguistiques utilisé pour rendre compte des récits sur le mystère féminin. La circulation du pronom à différents niveaux du récit et relayée par différents énonciateurs produit des effets d'échos et encourage à lire chacune des occurrences en relation aux autres. « Ça » est prononcé en référence aux règles mais désigne simultanément un phénomène à la fois extraordinaire et familier. Utiliser le pronom « ça » équivaut à recenser une réalité connue en même temps que lointaine : « On voit que ce n'est pas ta fille, dit sa mère. En CM2. Il ne manquait plus que ça. Le tableau est complet. »<sup>19</sup> Les représentations que les personnages projettent avec ce vocable sont multiples. Ici, c'est une réalité accablante et un destin tragique que la mère formule. Ailleurs, c'est un lieu spécifiquement féminin et hermétique au masculin que le père imagine : « Ça vous regarde plus que moi », dit son père à la pharmacienne avec un clin d'œil.<sup>20</sup> Or, ces discours émis par des figures d'autorité sont performatifs, c'est-à-dire qu'ils ont des effets régulateurs sur la manière dont Solange perçoit son corps, et sur la façon dont, partant de cette construction, elle oriente son regard et démarque le monde à la mesure de cette norme du « sexe » : « Est-ce que toutes les femmes ont ça ? Sa mère, elle sait que oui, de quoi dire « putain » quand la jupe est tachée -- elle mouille vite le tissu à l'eau froide et pose dessus un comprimé d'aspirine effervescent »<sup>21</sup>. Ce court extrait montre bien à quel point les discours et les pratiques incitent à revisiter un passé et à construire des souvenirs à leur mesure. Ici, l'auteure entrecroise plusieurs fragments méta-discursifs (« les femmes », « ça » et « putain ») qui, compris à la fois comme idiolectes et sociolectes, contribuent à faire de ce récit personnel le produit d'une sédimentation ou d'un feuilletage de discours passés. Si les comportements et les discours de la mère provoquent des effets indéniables chez Solange pour la construction d'un genre, et si le roman donne ici l'ébauche d'une recherche d'identité, il met également en place un dispositif critique de ce processus d'identification. Ce dispositif romanesque fonctionne grâce à la mise en circulation, dans un monologue intérieur, de discours genrés. Les effets d'échos aux expressions, formulations et autres tics de langage que le corps social (adolescentes, parents, magazines) véhicule, sont démultipliés par le roman. Implicites par l'auteure ou explicités par Solange, ils participent tous d'une critique des tentatives de subjectivation et

18 Simone de Beauvoir, *Deuxième sexe (le)*, Paris, Gallimard, 1986.

19 *Clèves*, p.47.

20 *Ibid.* p.50

Le père parle ici des serviettes hygiéniques qu'il vient acheter à la pharmacie pour Solange.

21 *Ibid.* p.61.

d'appropriation d'une identité « femme ». Il est amusant de noter que les commentaires de Marie Darrieussecq elle-même rejoignent cette critique : « Il faut que le corps social intègre cette petite fille, qui comme on le dit bêtement « devient une femme ». C'est quoi « devenir une femme » ? Entre Simone de Beauvoir et puis coucher avec Arnaud Lemoine et Monsieur Bihotz... »<sup>22</sup>. Si l'on veut user de mysticisme, gageons que l'auteure ait été hantée par *Le deuxième sexe* pendant l'écriture. En effet, bien souvent, la protagoniste se perçoit et perçoit ses paires en relation avec l'idéal d'un mystère féminin, si bien que l'itinéraire de Solange approche parfois la quête mystique. Faire l'onomastique de « Solange » au vu de ces remarques amène, par exemple, à constater qu'il est un mot-valise formé à partir de « sol » et d'« ange ». Comme entre ciel et terre, Solange oscille dans sa quête identitaire entre « matière et esprit » : « Et elle, Solange, est encore un sac un peu mou, *immature* a écrit la prof principale sur son bulletin. Donc ça se voit, ça se voit à la lumière du jour qu'elle ne l'a pas fait. C'est ça qui se voit. »<sup>23</sup> Pour cet extrait, la métaphore du corps comme surface sur laquelle viendraient s'imprimer des symboles fonctionne bien. Le qualificatif « immature » attribué par la prof et rapporté par Solange lui sert de point d'ancrage pour lire puis raconter son corps. La citation et répétition de l'adjectif « immature » inaugure une discontinuité entre ce qu'a vraisemblablement voulu dire l'énonciatrice « originale » et la manière dont Solange le réceptionne et l'interprète. C'est par l'identification de ce type de hiatus que la construction d'une image personnalisée du corps devient lisible. En outre, là encore, les discours se superposent et les effets d'échos s'accumulent : reprise et répétition du « ça » qui vient conférer un sens tragique à la démonstration et ajouter à la tonalité tragi-comique du passage, répétition de la formule « l'avoir fait » dans sa version négative qui renforce le tragique. La logique implacable que Solange veut appliquer à son raisonnement, son expression à connotation mystique « à la lumière du jour », et plus généralement la posture tragique qu'elle adopte, sont autant d'éléments que l'auteure traite avec un humour critique. Certes, Solange essaie bel et bien, par la négative, de se définir, de s'objectiver pour éventuellement se poser ensuite en sujet. Les discours rapportés sont traités à la manière de discours performatifs, en cela qu'ils contribuent à former une conscience. Ceci-dit, le personnage se pose en objet plus qu'en sujet. Solange se voit tout autant, dans une logique dualiste, comme *étant* un corps. D'une part donc, Marie Darrieussecq énonce une critique sociale des conditions de production du genre féminin. D'autre part, « l'identité femme » est mise en récit (dans l'expression « l'avoir fait » notamment) et, de là, devient objet de critique.

Selon Judith Butler, le Sujet-femme est « une certaine représentation discursive » qui

---

22 Marie Darrieussecq, Entretien réalisé par la maison d'édition P.O.L pour la sortie de *Clèves*. [en ligne]. URL : <http://www.youtube.com/watch?v=oYtCK0Fi9eU>.

23 *Clèves*, p.117.

« prédéfinit les critères à partir desquels les sujets sont formés »<sup>24</sup>. Dans *Clèves*, ces critères de formation du Sujet-femme sont particulièrement représentés. L'identité femme se manifeste en tant que représentation collective, énoncée par le tout-venant, des parents aux adolescentes en passant par les magazines féminins, qui charrient tous leur stock d'histoires rocambolesques et tragiques. L'effet grossissant et théâtralisant de ces discours est montré grâce à une logique narrative double : celle, accumulative, d'imbrication des discours, et celle d'enchevêtrement des énonciateurs. Un même récit rapporté peut ainsi avoir été une, deux, trois fois répété -- et de ce fait adapté, déplacé, modifié : « Il paraît qu'il y a dans le vagin une peau très épaisse qui bloque le passage. Ce qui explique la boucherie pour Rose, et d'autres histoires qu'elle a entendues, ou lues dans *Girls Magazine*. Des garçons qui se cognaient comme à une porte fermée, et qui défonçaient tout dans des déchirements »<sup>25</sup>. Ce n'est ni plus ni moins le fonctionnement et la rhétorique de la rumeur que les formules impersonnelles (« Il paraît qu'il y a ») et les formules approximatives (« d'autres histoires qu'elle a entendues ») reflètent. Les données empiriques que rapportent Solange sont donc pour beaucoup des mythes populaires, à la fois relayés et produits par les *Girls Magazine* et les adolescentes entre elles. La mise en scène de la rumeur exacerbe un fonctionnement propre au discours performatif et à la norme de genre tels que conçus et formulés par Judith Butler. En effet, la performativité du genre, dans *Clèves*, est moins un acte à proprement parler qu'une « pratique réitérative » qui produit des contraintes discursives devenues nécessaires à la formation de sujets<sup>26</sup>. Si les conditions d'émergences d'un éventuel sujet ont été ici analysées, ce sont les mises en pratiques de ces discours, leurs réussites et/ou leurs échecs, leur matérialisation comme leur déplacement, qu'il s'agit maintenant d'aborder.

### **III. Une analyse de la performativité du genre en miroir des théories de Judith Butler :**

L'intérêt de *Clèves* ne réside pas seulement dans son travail méta-linguistique sur les catégories de l'identité femme, ni uniquement dans sa mise en récit des discours sur le genre. Marie Darrieussecq se penche aussi sur la relation de ces discours avec un corps, en l'occurrence celui de sa protagoniste, et sur leur force performative dans les processus de matérialisation du genre. Ainsi, les procédés de répétition contribuent à mettre en œuvre la dramatisation d'une matérialisation du désir :

Dans *Une vie* de Maupassant, il est écrit : « Une souffrance aiguë la déchira soudain ; et elle se mit à gémir, tordue dans ses bras, pendant qu'il la possédait violemment » (...) Elle frotte la phrase dans tous les sens, « il la possédait violemment », et quelque chose bascule dans son

---

24 Judith Butler, *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, Cynthia Kraus (trad.), Paris, La Découverte, 2006, p.61.

25 *Clèves*, p.117.

26 Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, op cit.

cerveau et s'électrise : tout ce qu'elle a entre les jambes se tend vers la possession du monde<sup>27</sup>

La force performative du discours est ici représentée au travers de la métaphore du langage comme matière, qui traduit une analogie de nature-structure entre langage et corps. Le procès du verbe « frotte » en est l'exemple le plus éloquent, car il exprime simultanément l'effort de compréhension d'un texte par sa répétition effrénée et le geste masturbatoire de Solange. La performativité du texte littéraire, texte traité ici à la manière d'un discours, agit directement sur le corps et la formation du désir. L'extrait invite ainsi à re-visiter d'une manière critique un ensemble de représentations normées du désir. C'est plus spécifiquement en tant que critique d'un certain héritage de la littérature des classiques que l'auteure se positionne. La critique se mêle à un humour tout féministe. L'efficacité du texte de Maupassant n'opère pas pour autant de façon immédiate. Marie Darrieussecq décrit ici non pas la simple mise en acte d'un discours, mais un « processus par lequel des normes régulatrices matérialisent le « sexe » et réalisent cette matérialisation à travers la réitération forcée de ces normes. »<sup>28</sup> Citer ce passage, qui en est un parmi d'autres, est important pour comprendre une dimension centrale de l'œuvre. Quand Marie Darrieussecq se focalise sur un personnage principal et écrit son texte en focalisation interne, elle montre tout autant les impératifs des discours que ceux du corps, et va parfois jusqu'à nouer les deux de façon inextricable. L'intensité du propos en est redoublée, car les constructions sont ainsi présentées non pas comme des notions entièrement détachées du corps, mais apparaissent comme des « nécessités pour soi »<sup>29</sup>.

Ceci-dit, la performativité du genre est plus souvent distanciée qu'elle n'est mise en acte. Son efficacité est détournée grâce à la juxtaposition et superposition de discours rapportés, qui viennent se substituer au corps à proprement parler : « Dans un numéro de *Jour de France*, il y a un dessin d'une dame allongée et on peut lire : « Rêvant à lui, un trouble délicieux l'envahit. » « C'est exactement ça. Rêvant à Christian, un trouble délicieux l'envahit. »<sup>30</sup> Le caractère mimétique du genre est traduit ici au travers d'une tentative -- et non d'une réussite -- de mise en pratique des représentations et des discours genrés. Le présent de Solange est vidé de sa « présentéité » au moment même où il se dit, puisque Solange est littéralement hantée par un discours passé qu'elle répète et redécouvre dans son présent<sup>31</sup>. La superposition des temporalités, et non leur succession, donne à comprendre la performativité du genre comme « pouvoir réitératif ». Ainsi, « si toute énonciation peut être interprétée comme un acte, il ne s'ensuit pas que toute énonciation agit sur

---

27 *Clèves*, p.64

28 Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, op cit., p.12

29 *Ibid.*, p.13.

30 *Clèves*, p.75

31 Nous citons ici un concept derridéen dont Judith Butler s'est inspirée pour sa théorie de la performativité et sa réflexion sur le caractère itératif et citationnel du genre.

celui qui l'écoute d'une façon déterminée ou mécanique »<sup>32</sup>. De même, le processus de subjectivation du genre, et par voie de conséquence, les catégories de l'identité de genre, ne sont pas ici conduites à leurs termes. Elles sont données à voir comme des processus, comme des pratiques soumises à une temporalité, plus que comme des actes achevés. Il semble cependant que l'auteure ait construit son personnage contre toute affirmation d'un sujet souverain qui pourrait par la force de sa volonté subvertir le genre et se placer en sujet maître de ses pratiques. Il est par exemple amusant de voir Solange s'essayer à revêtir un prénom qu'elle affectionne. En montrant Solange faire croire à un « pompier » rencontré dans une boîte qu'elle se prénomme Charlotte tout en la montrant délibérer intérieurement, c'est l'artificialité et la vanité de l'acte qui est montré plus que son efficacité. Plus généralement, son écriture est réfractaire à toute « métaphysique du sujet » puisqu'elle montre tout autant l'impératif de la construction que les infimes déplacements opérés à l'intérieur de la répétition et des tentatives de réappropriation des discours. Bien que cette lecture butlerienne des processus de construction et de matérialisation du genre semble fonctionner, il est facile de voir dans *Clèves* un simple roman d'apprentissage qui mettrait en scène la métamorphose d'une petite fille en femme. Dans un article publié dans le *Magazine Littéraire*, la journaliste souscrit à cette interprétation : « C'est encore l'histoire d'une métamorphose : non celle d'une femme en truie, mais celle d'une petite fille en femme, Solange, au fil de ces années cruciales et délicates qui courent de la prépuberté au passage du bac »<sup>33</sup>. Or, si l'auteure a dit à propos de son roman qu'il s'agissait d'un « récit de puberté » et a autorisé à le lire en regard de *Truismes*, elle a toujours évité de dire que son personnage accédait, à l'issue du roman, au statut social et à l'identité femme. Il ne s'agit pas ici de refuser en bloc l'interprétation qui lirait dans *Clèves* le récit d'un apprentissage périlleux – mais finalement réussi – de la féminité, mais de souligner à l'inverse un travail de réflexivité linguistique sur les termes et les mises en récit de l'identité. Ainsi, les procédés pluriels de citation et de répétition, que celles-ci soient visibles en tant que telles ou non, ont pour effet de brouiller la cohérence d'une continuité temporelle, et de contrecarrer l'idée d'achèvement dans la métamorphose. De même que la représentation de la « métamorphose » ne saurait être réduite à un simple passage d'une nature et/ou d'une forme à une autre, mais pourrait bien plutôt être la figuration d'une forme et d'une nature toujours transitoire et instable, soumise à une temporalité et opérant *dans* le temps, la représentation darriussecquienne d'une métamorphose singulière (celle de son personnage, Solange), ne peut être ramenée à celle de la matérialisation d'un genre et de sa

---

32 Judith Butler, *Le pouvoir des mots : politique du performatif*, Charlotte Nordmann (trad.), Paris, Editions Amsterdam, 2005, p.181.

33 Camille Thomine, « Avec *Clèves*, Marie Darrieussecq raconte sans détours l'expérience de la puberté d'une jeune fille », *Le Magazine Littéraire*, août 2011. [en ligne]. URL : <http://www.magazine-litteraire.com/critique/fiction/cleves-marie-darrieussecq-26-08-2011-33561>.

subjectivation. Les discours *sur* autant que les pratiques *de* la féminité sont souvent accueillis par Solange dans leur étrangeté plutôt que dans leur immédiateté. Ce sentiment de malaise que Darrieussecq retranscrit, diffusé ici et là chez son personnage, est précisément ce qui pointe la fragilité et l'instabilité des normes de genre, qui sont toujours perméables à une re-contextualisation et à des remises en cause :

Le monde adulte s'en soucie beaucoup apparemment, et toute l'école depuis toujours, mais quel rapport y a-t-il entre cette solitude enragée qui lui fait tendre nerveusement les jambes dans l'eau froide, et le pipi-caca des braguettes et des fesses et les *putes-pédé-baiser-enculé*, comme si leur slip s'ouvrait pas leur bouche ?<sup>34</sup>

En remarquant son insuccès à incorporer entièrement les insultes du discours homophobe et les pratiques hétéronormées des écoliers, Solange soulève une faille dans l'apparente cohérence et implacabilité de la norme de genre. Aussi infime et *a priori* insignifiant que ce geste réflexif puisse paraître, il opère néanmoins un léger déplacement et une re-contextualisation d'un discours reçu d'abord comme légitime. *Clèves* semble receler de nombreux éléments textuels pertinents dans le cadre d'une analyse de la performativité du genre. Il apparaît cependant difficile -- et certainement contrefait -- de vouloir conclure sur le potentiel subversif du personnage de Solange. Certains augureraient de sa conformité. Toujours est-il qu'au-delà de son apparente banalité (Solange, n'est-elle pas plusieurs jeunes filles à la fois ?), le personnage fait preuve de qualités critiques, et l'auteure réussit par son entremise à rendre visible la norme de genre, et à la dénoncer.

### **Conclusion :**

La question, amorcée dans l'introduction, de la pertinence de la notion de « différence des sexes » pour analyser *Clèves*, apparaît à l'issue de cette étude en partie irrésolue. Cependant, celle de la mise en récit du « sexe », entendu de ce fait comme catégorie discursive ou socio-linguistique, s'impose avec davantage de force et permet de comprendre une des spécificités de l'esthétique darrieussecquienne : une esthétique de la surface et de la profondeur, du feuilletage et de la sédimentation, enfin un travail sur la superposition des différentes couches du langage et de l'intelligible. En participant des représentations du genre, cette esthétique et ce goût particulier pour les clichés et les stéréotypes devient un matériau subtil de dévoilement des évidences, et de remise en question des normes de genre.

---

34 *Clèves*, p.112-113.

## Bibliographie

### Sources :

DARRIEUSSECQ Marie, *Clèves*, Paris, P.O.L, 2011.

### Ouvrages critiques:

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987.

BEAUVOIR (de) Simone, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1986.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion des identités*, Cynthia Kraus (trad.), Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

\_, *Le pouvoir des mots : politique du performatif*, Charlotte Nordmann (trad.), Paris, Éditions Amsterdam, 2004.

\_, *Ces corps qui comptent*, Charlotte Nordmann (trad.), Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

DARRIEUSSECQ Marie, Entretien vidéo réalisé par la maison d'édition P.O.L pour la sortie de *Clèves*, [en ligne]. URL : <http://www.youtube.com/watch?v=oYtCK0Fi9eU>.

FRAISSE Geneviève, *Le genre escamote le sexe*, *Ravages*, Paris, Éditions JBZ et Cie, Automne 2011.

HERITIER Françoise, *Masculin/Féminin : la pensée de la différence*, Paris, O. Jacob, 2012.

RUBIN Gayle, *Surveiller et jouir : une anthropologie politique du sexe*, Floral Bolter, Françoise Broqua et Nicole-Claude Mathieu (trad.), EPL, 2010.

THOMINE Camille, Avec *Clèves*, Marie Darrieussecq raconte sans détours l'expérience de la puberté d'une jeune fille, *Le Magazine Littéraire*, août 2011. [en ligne].

URL : <http://www.magazine-litteraire.com/critique/fiction/cleves-marie-darrieussecq-26-08-2011-33561>

WITTIG Monique, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.