

Les Cahiers de l'IREF

NUMÉRO 17

**Le modelage du corps et de l'esprit féminins
dans *Histoire d'Omayya* (1985) de Nancy Huston :
une critique des représentations de genre**

Judith PATENAUDE

I R E F

Institut de recherches
et d'études féministes

UQÀM

www.lref.uqam.ca

Judith Patenaude

**LE MODELAGE DU CORPS ET DE L'ESPRIT FÉMININS DANS
HISTOIRE D'OMAYA (1985) DE NANCY HUSTON :
UNE CRITIQUE DES REPRÉSENTATIONS DE GENRE**

**Prix ex æquo de publication du meilleur mémoire de maîtrise
Concentration études féministes pour l'année 2006**

**Institut de recherches et d'études féministes
Université du Québec à Montréal**

LES CAHIERS DE L'IREF présentent une série de documents inédits dans le but explicite de contribuer au développement des connaissances et de la recherche féministes.

Les manuscrits publiés sont soumis à un comité de lecture.

Distribution : **Institut de recherches et d'études féministes**

Université du Québec à Montréal

Téléphone : (514) 987-6587

Télocopieur : (514) 987-6742

Courriel : iref@uqam.ca

Commande par Internet : www.iref.uqam.ca

Adresse postale :

Case postale 8888, Succursale Centre-ville

Montréal, Québec

Canada H3C 3P8

Adresse géographique :

Pavillon WB, local WB-3200

500, boulevard René-Lévesque Est

Montréal

Institut de recherches et d'études féministes

Dépôt légal : 4^e trimestre 2007

Bibliothèque nationale du Québec

Bibliothèque du Canada

ISBN 978-2-922045-25-3

Les textes publiés dans les Cahiers de l'IREF n'engagent que la responsabilité de leurs auteures et auteurs.

Traduction libre des citations de langue anglaise : Julie Brunet

Couverture : Service des communications, UQAM.

Ce cahier est en partie financé par le Fonds Anita Caron. Nous remercions les donatrices et donateurs qui contribuent à la réalisation de cette publication.

Table des matières

Remerciements	ix
Résumé.....	xi
Introduction.....	1
Chapitre I	
La parodie d'<i>Histoire d'O</i>	11
1.1 La représentation de la femme dans la littérature érotique	11
1.1.1 L'absence du désir féminin.....	13
1.1.2 La réification de la femme	14
1.1.3 La femme en tant qu'incarnation du péché.....	15
1.1.4 La femme en tant qu'animalité à domestiquer.....	17
1.1.5 L'aspect politique de la domination et sa naturalisation.....	18
1.2 La parodie : notions théoriques.....	20
1.2.1 Définition et fonctionnement de la parodie.....	20
Un système de signes : niveau structural de la parodie.....	20
L'aspect paradoxal de la parodie.....	21
Une confrontation de cultures	22
1.2.2 La parodie en tant que critique de la représentation.....	23
La parodie et l'idéologie postmoderne.....	24
La réalité appréhendée à travers ses représentations	24
Une transgression de la frontière entre réalité et fiction	25
1.2.3 La parodie : art postmoderne féministe.....	27
Une critique de la domination et une nouvelle vision du pouvoir.....	27
La revendication d'une pluralité de discours.....	29
1.3 La parodie dans <i>Histoire d'Omayya</i>	31
1.3.1 Le titre.....	31
1.3.2 Les symboles du Château et des clefs	33
1.3.3 Le regard des hommes	38
1.3.4 La stigmatisation physique et symbolique du corps féminin.....	39

1.3.5	Le viol et l'esclavage	43
Conclusion	46
Chapitre II		
La réification par le regard masculin		
2.1	La réification	51
2.1.1	La construction et l'iconisation de la féminité.....	51
2.1.2	La constitution du regard par les « technologies du genre ».....	54
2.1.3	La réification par le regard dans <i>Histoire d'Omayya</i>	58
	Un regard masculin omniprésent.....	58
	L'aveuglement de la mère et la transmission des valeurs patriarcales	59
	Le Hibou	61
2.2	Le regard : prélude au viol.....	65
2.2.1	Une représentation misogyne qui sert de justification au viol.....	65
2.2.2	Le regard en tant que prélude au viol dans <i>Histoire d'Omayya</i>	68
2.3	Le morcellement de l'identité : une conséquence de la violence.....	70
2.3.1	Le regard et la fragmentation identitaire.....	70
2.3.2	Le morcellement de l'identité chez Omayya	73
2.4	Une critique de la performance des genres.....	76
2.4.1	La notion de performance selon Butler.....	76
2.4.2	La performance du genre critiquée par l'isotopie du théâtre dans <i>Histoire d'Omayya</i>	78
Conclusion	83
Chapitre III		
Narration et aliénation		
3.1	La polyphonie et la critique de la construction sociale du féminin.....	88
3.1.1	Analyse postmoderne féministe de la polyphonie	88
3.1.2	L'analyse des voix dans <i>Histoire d'Omayya</i>	93
	Les discours culturels	94
	Les discours médiatiques et publicitaires.....	97
	Les discours institutionnels (judiciaire et psychanalytique).....	100
3.2	L'énonciation morcelée dans <i>Histoire d'Omayya</i> : une manifestation d'aliénation	106

3.2.1	La focalisation du regard.....	106
3.2.2	La scission narrative et son aspect politique.....	110
3.2.3	L'énonciation et la scission corps/esprit.....	112
3.3	L'aliénation contestataire.....	114
	Conclusion.....	121
	Conclusion	123
	Bibliographie	133

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement ma directrice de recherche, Lori Saint-Martin, pour sa disponibilité, sa rigueur, ses encouragements et son dévouement. Je lui suis également reconnaissante de m'avoir initiée à la critique au féminin, qu'elle illumine de sa passion.

Je remercie aussi ma mère, première féministe dans ma vie, qui m'a transmis sa soif de connaître et son goût des livres. Un merci tout spécial à mon amoureux qui, par son humour et son amour, a ensoleillé ce parcours difficile.

Merci enfin à ma famille et à mes amies dont le soutien m'a été indispensable.

Résumé

Dans les sociétés occidentales, malgré le progrès significatif des droits des femmes, les représentations culturelles demeurent, encore aujourd'hui, très souvent misogynes. Cette phallocratie symbolique est particulièrement apparente dans la pornographie et dans la littérature érotique, mais elle se manifeste également dans les médias de masse, où son danger potentiel est décuplé par la multiplication exponentielle des moyens de diffusion, caractéristique de l'époque postmoderne. Nancy Huston fait partie de ces auteures féministes qui, tant par la théorie que par la fiction, cherchent à mettre en évidence la violence de ces images ainsi que leurs conséquences dans la vie des femmes. Par le biais d'une parodie du roman pornographique *Histoire d'O*, de Pauline Réage, elle s'en prend à la soumission sexuelle des femmes et surtout, à la prégnance de cette représentation dans l'imaginaire collectif. Notre mémoire aborde la manifestation de cette critique dans son roman *Histoire d'Omayya*, qui, contrairement au roman de Réage, dépeint une femme qui refuse la violence qui lui est imposée. Une étude de l'image traditionnelle de la femme dans la pornographie et la littérature érotique est proposée et, à l'aide de théories féministes postmodernes sur la parodie, les différentes marques de la critique d'*Histoire d'O* sont analysées. Parmi ces marques, l'omniprésence du regard masculin est davantage développée, puisque celui-ci représente un élément central du roman de Huston. Ce regard participe non seulement à la réification de la protagoniste mais constitue également un prélude au viol. Enfin, une analyse de la polyphonie constituante du roman est présentée, de manière à mieux comprendre l'aspect contestataire que revêt cette forme narrative erratique et hérétique.

Mots clés : littérature érotique, pornographie, Pauline Réage, Nancy Huston, parodie, regard, réification, polyphonie, hystérie, postmodernisme, féminisme, genre.

Introduction

Plus que jamais, au XXI^e siècle, l'image occupe dans notre quotidien une place prépondérante. Nous sommes devenus, selon la célèbre expression de Guy Debord, une « société du spectacle ». Comme le précise Debord, « [t]oute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation » (1992, 15). Dans nos sociétés occidentales hautement médiatisées, le pouvoir de l'image est soutenu par des techniques de diffusion massive qui intensifient son influence sur notre vie. Dans *Scheherazade Goes West: Different Cultures, Different Harems*, Fatima Mernissi montre que l'image est également liée à la représentation du genre sexuel. En effet, l'auteure fait remarquer que la surexposition de femmes aguichantes des sociétés occidentales sur les affiches publicitaires, dans les magazines, au cinéma, à la télévision et dans la rue rappelle étrangement, de façon symbolique, le harem de sa culture natale ; la femme d'ici n'est pas cloîtrée à l'intérieur des murs de la maison, mais elle est prisonnière de son propre corps et des codes de beauté qui lui sont prescrits. Cette domination culturelle est d'autant plus pernicieuse qu'elle se dissimule derrière une prétendue liberté et égalité des droits, acquises dans toutes les sphères de la société.

L'une des intentions du féminisme est justement de dénoncer cette stigmatisation et cet asservissement du corps féminin dans les représentations culturelles créées par les hommes. Nombreuses sont désormais les théories féministes qui tentent de déconstruire l'image traditionnelle de la femme, assujettie à la volonté masculine. Dans la littérature érotique, selon l'analyse qu'en fait Kate Millett dans *La politique du mâle*, l'image omniprésente de la femme est celle d'une créature asservie et sans autre volonté que celle de se soumettre à l'homme qui la désire. Cette image reflète bien l'attitude que l'on attend d'elle dans la société. Millett interprète la sexualité « comme le modèle nucléaire de toutes les constructions sociales plus élaborées qui se développent à partir d'elle » (1971, 30). Anne-Marie Dardigna affirme, dans *Les châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, que dans la littérature érotique, le désir de la femme est complètement occulté ou plutôt remplacé par celui de combler son partenaire, ce qui l'amène à souhaiter la violence croissante des sévices qui lui sont infligés. La réitération de cette image, conjuguée à celle, très semblable, mais plus subtile, diffusée par les médias, constitue un piège pour les femmes. En effet, la généralisation ainsi produite donne

une fausse représentation de ce qu'elles désirent réellement : « Puisque des hommes veulent que les femmes montrent leur cul, ils feront en sorte qu'il y ait toujours des cartes postales, et des revues, et des spectacles, et des bordels où elles le font effectivement, à partir de quoi tout le monde sera d'accord pour dire que oui, c'est ça que font les femmes, elles montrent leur cul » (Huston, 1982, 106).

Cette soumission et cette violence faite aux femmes préoccupent particulièrement Nancy Huston. Dans *Mosaïque de la pornographie*, cette dernière traite entre autres du danger que cette image de la femme peut représenter, puisque « la volonté propre des femmes n'existe pas. Ou bien cette volonté est déjà la même que celle des hommes ou bien elle finit par s'y soumettre. » (1982, 136). Un peu à la manière de Foucault dans *Histoire de la sexualité*, Huston montre comment le discours social ambiant marque et modèle les corps, et plus particulièrement celui de la femme. Le pouvoir phallique dans le texte littéraire, c'est aussi le pouvoir de la parole masculine qui domine et qui, éclairée par le regard du « voyeur-auteur-lecteur » (Huston, 1982, 124), révèle la prétendue vérité sur ce *continent noir* qu'est la féminité : « L'équivalence entre la plume et le pénis est tout aussi fortement inscrite dans l'imaginaire pornographique que l'équivalence entre le texte et le corps féminin : les deux sont du reste complémentaires et mutuellement indispensables » (127). Nancy Huston étudie de près le pouvoir des images et leur incidence sur l'expérience réelle des femmes. Elle décrit ainsi son projet dans *Journal de la création* : « Mon but en écrivant ce journal est de mettre en doute l'innocence — non pas de tel ou tel artiste, mais des métaphores dont se pare la création artistique, afin de continuer à paraître aussi asexuée et inattaquable qu'un ange... exterminateur » (1990, 75).

Dans plusieurs de ses ouvrages, Nancy Huston s'en prend ainsi aux représentations culturelles qui, selon elle, sont loin d'être inoffensives. Ces représentations constituent pour Huston le germe d'une violence qui s'exprime de façon détournée : « Aux femmes honnêtes, les métaphores, les détours ; aux putains, la chose même, la littéralité » (1982, 131). Autrement dit, les métaphores ont un effet pervers sur les individus, elles agissent non pas directement, mais de façon pernicieuse, en modelant insidieusement l'inconscient collectif d'une société. Prises ensemble, ces métaphores constituent un langage qui, donnant une image univoque des femmes, façonne le réel par sa représentation : « Le langage projette des faisceaux de réalité sur le corps social, y laisse son empreinte et, violemment, le façonne. [...] Le langage a une action tangible sur le réel » (Wittig,

1992, 78 ; traduction libre). Le roman *Histoire d'Omaya* de Nancy Huston, qui fera l'objet de notre analyse, porte justement sur la façon dont le corps féminin est modelé, découpé, réifié et violenté, sous le poids des représentations culturelles. Cette critique féministe est illustrée notamment par une parodie du roman érotique *Histoire d'O*, auquel Huston s'en prend vigoureusement en mettant en scène les conséquences directes des représentations pornographiques : conjuguées à celles, plus implicites, des autres médias, ces représentations constituent une apologie de la violence sexuelle faite aux femmes. Comme le mentionne Jane Ussher, et Nancy Huston est d'accord sur ce point, la pornographie n'est en ce sens pas foncièrement différente des autres types de représentation ; elle est l'aboutissement concret, l'image grossie d'une idéologie de domination symbolique, véhiculée à travers les médias :

Malgré son absence de subtilité, la pornographie ne peut être dissociée des autres représentations de la « femme » figée par le regard masculin, au sens où plusieurs critiques l'entendent. Car l'image de la « femme » véhiculée par la pornographie n'est pas unique ; elle n'est que l'extrême d'un *continuum*. [...] La seule différence entre cette image et les autres représentations de la femme élaborées par les hommes est que, dans la pornographie, la relation étroite entre « femme » et « sexe » n'est ni cachée ni déguisée (1997, 144 ; traduction libre).

C'est pourquoi Huston s'en prend particulièrement à ce type de représentation, caricature extrême d'autres formes médiatiques, qui toutes véhiculent le même discours, soit la soumission totale et volontaire des femmes aux désirs des hommes.

Nous nous intéresserons donc aux signes qui, dans *Histoire d'Omaya*, montrent que la féminité est bel et bien une construction, une performance au sens où l'entend Judith Butler dans *Gender Trouble*. Si nous avons choisi d'étudier ce roman en particulier, c'est parce qu'il insiste sur le modelage violent des femmes, de leur corps et de leur désir au moyen de ce que Teresa de Lauretis appelle les « technologies du genre ». Dans l'ouvrage qui explique cette théorie, elle définit le genre comme une construction sociale, une représentation ou encore « un effet du langage, ou comme pur imaginaire » (1982, 2 ; traduction libre). Dans cet essai, de Lauretis part de l'analyse de Foucault dans *Histoire de la sexualité* voulant que diverses techniques soient utilisées pour contrôler les comportements sexuels des individus ; que ce soit par le discours religieux, politique ou scientifique, les autorités disposent d'un pouvoir qu'elles exercent et maintiennent en usant de la rhétorique. En

fait, ce que met en relief de Lauretis, ce sont les techniques, dont le cinéma et la publicité, qui servent de nos jours à fabriquer la sexualité dite hétéronormative, c'est-à-dire en conformité avec le modèle hétérosexuel prescrit par la société patriarcale.

Notre hypothèse pourrait donc s'énoncer ainsi : à travers une réécriture critique d'*Histoire d'O* de Pauline Réage, qu'elle considère comme une apologie de la soumission féminine, Nancy Huston met en scène et dénonce les « technologies du genre » telles que définies par Teresa de Lauretis. Celles-ci marquent et modèlent le corps féminin pour l'assujettir au désir masculin et pour faire de la femme un objet muet et soumis plutôt qu'un sujet parlant et désirant. Dans *Histoire d'Omayya*, la pression sociale est trop forte pour la principale protagoniste et, malgré ses efforts pour y résister, elle s'en trouve anéantie. Ce roman constitue donc, *a contrario*, un plaidoyer en faveur de l'autonomie et de la liberté des femmes.

Même si les recherches sur Nancy Huston sont de plus en plus nombreuses depuis quelques années, l'œuvre de cette auteure majeure reste encore peu étudiée. Quatre mémoires¹ ont été réalisés sur Nancy Huston depuis 1996. Trois de ces travaux abordent une idée récurrente dans les romans de Huston ; la scission du corps et de l'esprit et la volonté de transgresser cette dualité. Mentionnons également la publication d'un ouvrage issu d'un colloque international ayant eu lieu en 2001 au Centre d'études canadiennes Paris III-Sorbonne nouvelle, en collaboration avec l'Université Brock (2004) et portant justement sur le thème « Vision/division » chez Nancy Huston. C'est dire l'importance conférée au morcellement de l'identité dans l'œuvre de cette auteure, une notion également présente dans le roman que nous avons choisi d'analyser. Ce roman, *Histoire d'Omayya*, est l'un de ses premiers et n'a encore fait l'objet d'aucune étude de fond. Il met en scène la souffrance d'une femme violée dont la plainte n'est pas entendue en justice. Le récit, fragmenté et kaléidoscopique, tente de rendre la douleur et l'impuissance de cette femme, intensifiées par des discours sociaux qui entérinent l'agression qu'elle a subie. Notre recherche portera donc sur un aspect de la pensée de Huston encore jamais traité : la critique des représentations du genre et de leurs conséquences.

¹ Voir Denis (1996), Ringuet (2000), Bourque (2001), Pépin (2005).

Notre mémoire s'inscrit dans une perspective féministe, celle qui est la plus apte à rendre compte du travail critique et créateur de Nancy Huston. Nous nous baserons sur certains écrits sociologiques sur la construction du genre et les rapports de pouvoir, comme ceux de Colette Guillaumin (*Sexe, race et pratique du pouvoir*), de Monique Wittig (*The Straight Mind and Other Essays*), de Judith Butler (*Gender Trouble*), de Teresa de Lauretis (*Technologies of Gender*) et de Pierre Bourdieu (*La domination masculine*). En ce qui a trait à la représentation de la sexualité et de la littérature érotique, nous ferons appel aux critiques féministes de Anne-Marie Dardigna (*Les châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*), Kate Millett (*La politique du mâle*), Jane M. Ussher (*Fantasies of Femininity : Reframing the Boundaries of Sex*), Angela Carter (*La femme sadienne*) et bien sûr celles de Nancy Huston elle-même (*Mosaïque de la pornographie, Journal de la création*). Nous nous appuyerons également sur des théories formelles qui étayeront notre étude de la parodie dans le roman de Huston. Nous ferons ainsi référence à des auteurs tels que Anne-Marie Houdebine (*Femmes/médias/parodie ou parodie et retour du refoulé*), Linda Hutcheon (*A Theory of Parody*), Margaret Ferguson et Jennifer Wicke (*Feminism and Postmodernism*). Enfin, nous étudierons la narration polyphonique du récit à la lumière des théories de Mikhaïl Bakhtine (*Esthétique et théorie du roman*) et de lectures féministes de celui-ci dont celles de Kathy Mezei (*Ambiguous Discourse*) et de Dale M. Bauer (*Feminism, Bakhtin and the Dialogic*). Notre mémoire comportera ainsi une dimension postmoderne importante qui nous permettra, par l'entremise des théories de la parodie et de la polyphonie, de voir comment ces aspects du roman de Huston servent à critiquer l'hégémonie de discours sociaux dominants.

Notre mémoire sera divisé en trois chapitres, basés sur les principaux volets de la critique sociale à laquelle se livre Huston dans ce roman. Nous verrons ainsi dans un premier temps comment elle fait, par le biais d'une parodie d'*Histoire d'O*, la critique de la représentation des femmes dans la littérature érotique traditionnelle. Dans un deuxième temps, nous nous attarderons à un aspect important de cette *domination masculine* dont parle Bourdieu, à savoir le regard masculin objectivant représenté, dans le roman de Huston, en tant que « système de surveillance », pour reprendre la théorie de Foucault (*Surveiller et punir*), remplissant ainsi une fonction de normalisation. Enfin, dans le troisième et dernier chapitre, nous nous concentrerons sur la narration polyphonique du récit, marque d'une aliénation de la protagoniste induite par de multiples violences, tant physiques que psychologiques.

Plus précisément, le chapitre I montrera donc comment *Histoire d'Omayya* est une parodie du roman *Histoire d'O* de Pauline Réage, que critique d'ailleurs Nancy Huston dans *Mosaïque de la pornographie*. Dans *Histoire d'Omayya*, Nancy Huston fait le portrait d'une femme qui, violée et ensuite bafouée par la justice, est soumise au discours masculin objectivant et aux violences physique et psychologique qui y sont reliées. Ce personnage féminin asservi, contrairement à O dans *Histoire d'O*, non seulement n'y prend pas plaisir, mais s'en trouve complètement brisée. À l'aide des théories de la parodie (Hutcheon, Genette, Houdebine), nous verrons comment Nancy Huston reprend les éléments essentiels d'*Histoire d'O* (le titre, les symboles du château et des clefs, le regard des hommes, la stigmatisation physique et symbolique du corps féminin, le viol et l'esclavage) pour refuser avec violence l'idéologie dont ce roman est porteur à son avis. Nous verrons ainsi que la réécriture critique de Nancy Huston constitue une dénonciation d'*Histoire d'O* et une prise de position féministe contre la représentation traditionnelle du corps féminin.

Le regard masculin objectivant constitue un élément central de la critique des représentations de genre de Huston. Nous le remarquons en particulier par une constante référence, dans le récit, au champ sémantique du regard. Dans le chapitre II, nous verrons donc comment la domination du corps de la femme est mise en place par ce regard masculin objectivant. Nous étudierons la réification opérée par le regard selon la grille d'analyse proposée par Teresa de Lauretis dans *Technologies of Gender*. Celle-ci se réfère aux codes de la féminité et de la masculinité mis en place dans les représentations culturelles et qui, implicitement ou plus directement, renvoient à une construction des genres stéréotypée et désavantageuse pour les femmes. Nous ferons également appel à l'ouvrage intitulé *Visual and Other Pleasures* de Laura Mulvey, autre théoricienne importante du même domaine. Mulvey analyse l'image de la femme au cinéma, observée et objectivée par trois instances masculines du regard, soit la caméra, l'acteur et le spectateur. Nous appliquerons cette théorie au roman de Nancy Huston afin de comprendre comment les multiples regards portés sur la femme (Omayya est scrutée par les hommes où qu'elle aille) la privent de sa subjectivité et l'amènent à se voir à travers les yeux d'autrui, à se voir vue, comme le dit John Berger, plutôt qu'à se percevoir de façon autonome. Cela ne laisse donc à la femme qu'une seule position accessible : celle de la représentation. Alors que l'homme détient un réel pouvoir d'action et une autorité discursive qui s'impose, la femme n'a ici pour seul atout que son apparence, sans plus de substance. Dans *La domination masculine*, Pierre Bourdieu confirme cette affirmation : « Tout, dans la genèse de l'habitus

féminin et dans les conditions sociales de son actualisation, concourt à faire de l'expérience féminine du corps la limite de l'expérience universelle du corps-pour-autrui, sans cesse exposé à l'objectivation opérée par le regard et le discours des autres » (1998, 90). C'est donc la soumission forcée du corps d'Omayya au regard masculin que nous allons étudier dans ce chapitre.

L'accent est mis dans le récit sur le paradoxe créé par le fait que les codes de la féminité qui sont prescrits par le discours social ambiant, et qui sont représentés sous forme de voix omniscientes qu'Omayya a intégrées, sont les mêmes qui la condamnent lors du procès pour viol. Le regard objectivant et violent, prélude d'ailleurs au viol, entraîne pour la protagoniste une forme d'aliénation mentale. Nous étudierons donc, dans notre troisième chapitre, la narration polyphonique qui représente, par le biais de « voix » entrecoupées — les discours culturels, médiatique/publicitaire et institutionnels (justice et psychanalyse) —, les différents discours contraignants qui pèsent sur Omayya. Nous verrons aussi comment la polyphonie traduit la détérioration progressive de sa santé mentale. Pour soutenir notre argumentation, nous ferons appel à Bahktine ainsi qu'à des études de narratologues féministes se situant dans la mouvance bahktinienne (Mezei, Bauer, etc.). Leurs analyses nous permettront de mieux comprendre le discours critique de Huston sur la féminité et de voir comment la forme même du roman traduit l'expérience aliénante de la protagoniste. Nous verrons également comment cette polyphonie s'accompagne d'une alternance, dans l'énonciation, de la première et de la troisième personne du singulier, signe d'un morcellement de l'identité de la protagoniste et de son aliénation. Enfin, nous étudierons l'aspect contestataire de cette aliénation, tant mentale que corporelle, que nous mettrons en parallèle avec l'hystérie telle que la conceptualisent certaines théoriciennes féministes.

En somme, nous allons repérer, dans *Histoire d'Omayya*, les signes d'une féminité fabriquée, ces « technologies du genre » au sens où l'entend de Teresa de Lauretis, ces « stigmates » selon l'affirmation de Christine Delphy (2001, 9), qui marquent et modèlent le corps féminin pour en faire un objet de désir. Bref, il s'agira de démontrer que, cinquante ans plus tard, le célèbre « on ne naît pas femme, on le devient » de Simone de Beauvoir est plus actuel que jamais et que cette construction du féminin ainsi que sa prescription demeurent lourdes de conséquences pour les femmes. Omayya ne réussit pas à échapper à l'ensemble de ces contraintes. Sa souffrance indique à la fois le caractère excessif de celles-ci et leur pouvoir destructeur, que condamne tout le roman.

Histoire d'Omaya dépeint la révolte impuissante d'une femme contre un système de domination symbolique dont les conséquences réelles et directes sont trop souvent négligées.

Enfin, comme le mentionne Huston dans *Journal de la création*, nous ne pouvons effacer des siècles de métaphores et de mythes qui diminuent la femme et porte aux nues l'esprit divin et masculin : « Nier que la vie, y compris la vie de l'esprit, s'origine dans un corps de femme, à la faveur de la rencontre éminemment aléatoire d'un spermatozoïde et d'un ovule. Proclamer que l'intelligence engendre la matière, et non le contraire. Toutes les populations humaines le font. C'est le fait même de la culture : transcender la nature » (1990, 27). Cependant, l'écriture est un moyen, récemment acquis par les femmes, qui permet, si ce n'est de changer le discours dominant de ces représentations, d'y opposer au moins une critique, une vision différente de la réalité :

« Nous avons été re-construites idéologiquement en un groupe naturel, affirme pour sa part Wittig. Nos corps aussi bien que notre pensée sont le produit de cette manipulation. » Qu'est-ce à dire, sinon que le langage fait exister le réel ; que les hommes (esprit-discours-puissance virile-éloquence) fabriquent les femmes (matière passive-esclaves-muettes-œuvres d'art) ? Rien d'étonnant, dès lors, que la seule voie de salut, pour Wittig, soit celle qui quitte la Terre pour s'acheminer vers l'utopie, le paradis... la littérature (Huston, 1990, 321).

Dans *Histoire d'Omaya*, Huston joue justement sur cette mince frontière entre la réalité et la fiction ; elle montre bien l'interpénétration de ces deux univers. La parodie d'*Histoire d'O* constitue un élément faisant le pont entre ces deux univers, comme nous le verrons dans le premier chapitre. Cependant, il y a aussi la référence à des événements inspirés de la réalité, que mentionne Huston en exergue du roman :

Ce livre a pour point de départ un événement réel, et pourtant j'ai choisi d'en faire un roman. L'entreprise comportait des risques. Dans la « vraie vie », en dehors des livres, cet événement a été traité comme un fait imaginaire ; le faire entrer dans une fiction, c'était risquer d'enterrer à tout jamais ce statut fictif. Mais il existe une vérité autre, plus vraie que celle des journaux, plus permanente que le vacarme des faits ; et pour approcher cette vérité-là, la littérature est le seul chemin que je connaisse (1985, 1).

Autrement dit, si c'est par la fiction et les représentations culturelles que la féminité patriarcale s'est construite et s'est enracinée dans l'inconscient collectif, la fiction demeure un moyen parfait pour contrecarrer ces représentations ou du moins les critiquer. Elle permet ainsi de produire de nouvelles

images, de nouvelles réalités, au sens postmoderne au terme, qui peupleront l'univers symbolique et feront contrepoids au discours patriarcal dominant. C'est la mission que semble s'être donnée Huston, qui dépeint, dans ses romans, des personnages féminins qui vont à l'encontre du modèle traditionnellement réservé aux femmes dans la société. La fiction constitue en ce sens un travail sur l'imaginaire, porteur d'émancipation individuelle et de changement social : l'arme d'une révolution.

Chapitre I

La parodie d'*Histoire d'O*

Dans ce premier chapitre consacré à la parodie d'*Histoire d'O* que présente le roman *Histoire d'Omayya*, nous verrons pourquoi et comment l'auteure s'en prend à la littérature érotique. Nous tenterons de voir quelle vision se dégage du système sexe-genre de cette parodie revêtant un sens politique. En nous inspirant des théories féministes sur la littérature érotique et des théories sur la parodie, nous tenterons de montrer que ce roman est contestataire à plusieurs égards. Nous verrons que Huston critique la littérature érotique parce qu'elle juge que le discours qu'elle véhicule contribue à la construction de la féminité patriarcale, et que celle-ci représente un piège pour les femmes. À travers la parodie qu'elle fait d'*Histoire d'O*, elle montre comment cette construction est à la fois une prescription et une condamnation : les codes de la beauté qui sont imposés par une voix publicitaire dans le roman sont ensuite utilisés contre Omayya dans le procès pour viol qu'elle subit comme si elle en était l'accusée, plutôt que la victime.

Que Huston ait choisi de parodier le roman *Histoire d'O* de Pauline Réage n'est certes pas un hasard. Ce roman met en scène une femme qui est prostituée par son amant ; pour Huston, cet acte est comparable à un viol puisque la subjectivité de la femme est annihilée. Même si l'auteure de ce roman est une femme et que le personnage féminin du roman semble désirer ce mauvais traitement physique et moral, Huston voit dans son asservissement la mainmise idéologique du patriarcat qui, comme nous le montrerons, conditionne les esprits féminins pour satisfaire les besoins des hommes. Chez Pauline Réage, les codes de la littérature érotique servent à stigmatiser les femmes aux yeux des hommes et à les maintenir dans leur position d'esclaves sexuels. Dans le roman de Huston, ces codes transforment Omayya en objet et autorisent le viol réel et symbolique. L'idée implicite du roman est que les stéréotypes autant féminins que masculins modèlent le désir des hommes et des femmes, glorifiant et justifiant la violence des hommes sur le corps des femmes et privant celles-ci de leur subjectivité et de leur désir.

Dans *Histoire d'Omayya*, cette violence engendre de graves répercussions dans la vie de la protagoniste. Le roman de Huston montre, contrairement à ce que la littérature érotique donne généralement comme représentation, que les femmes ne souhaitent pas cette violence, et qu'elle

entraîne de lourdes conséquences psychologiques. *Histoire d'O* est le théâtre de la violence extrême exercée envers les femmes, à la fois sur les plans idéologique et physique, et *Histoire d'Omayya* en montre les conséquences réelles. Aux fantasmes réalisés dans la jouissance chez Réage, Huston oppose la violence imposée aux femmes et la vive souffrance qu'elle cause.

Nous avons divisé le présent chapitre en trois grandes sections. La première fera état de la représentation de la femme dans la littérature érotique traditionnelle afin d'illustrer le discours auquel s'oppose Nancy Huston. La deuxième nous permettra de définir la parodie d'un point de vue sémiotique, symbolique et politique et de voir comment elle constitue un art contestataire de la représentation, prisé des féministes. La troisième section analysera le roman de Huston à la lumière de ces théories en le comparant systématiquement au texte parodié, c'est-à-dire *Histoire d'O*. Au terme de cette analyse, nous comprendrons mieux la critique féministe que fait Huston grâce à la parodie d'une œuvre canonique de la littérature érotique.

1.1 La représentation de la femme dans la littérature érotique

Dans cette première partie, nous ferons donc un portrait schématique de la représentation qui est donnée de la femme dans la majorité des romans érotiques classiques.² Nous mettrons ainsi en évidence le rôle qui lui est attribué dans ce type de littérature, ce qui nous permettra par la suite de mieux comprendre la critique que Huston en fait dans *Histoire d'Omayya*. Pour mener à bien cette exploration, nous ferons appel à plusieurs théoriciens et théoriciennes ayant travaillé sur la représentation des genres et du pouvoir dans la sexualité, tels que Millett, Foucault, Bourdieu, Ussher, et Huston elle-même, mais nous nous baserons principalement sur un texte influent de Anne-Marie Dardigna intitulé *Les châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*. Dans cet essai, l'auteure porte un regard féministe sur les récits érotiques canoniques et dénonce le portrait qui y est fait d'une prétendue nature féminine. La femme est passive, masochiste et sans autre désir que celui de satisfaire son partenaire, afin que s'affirme la volonté virile de l'homme.

² Nous ne ferons pas, dans le texte, de distinction entre l'érotisme et la pornographie, puisque pour Huston et pour Dardigna, dans un cas comme dans l'autre, la représentation de la femme est la même. Même si cette distinction a longuement été débattue chez les féministes, il n'y a pas, pour ces deux concepts, de définition nette qui fasse consensus. Nous utiliserons donc ici les deux expressions, selon les contextes de référence.

Cette construction, comme l'explique Kate Millett dans *La politique du mâle*, « est une image créée par l'homme et façonnée de manière à satisfaire ses besoins » (1971, 61). Dardigna soutient également cette position et affirme que la dichotomie des rôles féminins de la mère et de la putain a justement été élaborée à cette fin (1981, 184). Nous examinerons donc ici les différents aspects de cette représentation de la femme dans la littérature érotique, puisés pour l'essentiel dans la théorie de Dardigna et que nous avons divisés selon cinq grands thèmes qui seront abordés dans l'ordre qui suit : 1) l'absence du désir féminin ; 2) la réification de la femme ; 3) la femme en tant qu'incarnation du péché ; 4) la femme en tant qu'animalité à domestiquer ; 5) l'aspect politique de la domination et sa naturalisation. Nous verrons que ces traits reviennent, sous des formes littéraires transposées (symboles, décors, etc.), dans *Histoire d'Omaya*.

1.1.1 L'absence du désir féminin

Ce que l'on remarque d'emblée chez les personnages féminins de la littérature érotique, c'est leur passivité et leur soumission. À ce propos, Bataille affirme que « L'attitude fondamentale des femmes est de se proposer » au désir de l'homme (cité par Dardigna, 1981, 86). Dardigna précise : « Le désir qui ne passe pas par les hommes n'existe pas » (1981, 108) ; « son désir à elle n'intervient pas. Ce qui circule, c'est uniquement le désir masculin » (1981, 85). Dans ces textes, toujours selon Dardigna, le désir de la femme est complètement occulté ou plutôt remplacé par un abandon total au partenaire. La femme perd ainsi sa propre subjectivité, et en vient à souhaiter la violence croissante qui lui est infligée. « Le seul "désir" autorisé à une femme c'est celui où elle consent à sa propre soumission » (Dardigna, 1981, 179). Le désir et la volonté de la femme se trouvent ainsi annihilés et la menace qu'ils peuvent représenter est conjurée ; « la femme "en jeu" n'a plus le loisir de décider en fonction de son désir : ce sont les hommes qui décident entre eux de l'usage qui sera fait du corps de la femme sans que sa volonté à elle ne puisse intervenir » (Dardigna, 1981, 179). La présence d'un désir féminin réel entre en conflit avec la sexualité masculine, menaçant la virilité et la performance ; c'est pour cette raison qu'il faut le neutraliser.

Ainsi, non seulement le désir des femmes dans le discours littéraire érotique est-il nié, mais il est remplacé par une soumission qui correspond aux attentes des hommes. Comme le mentionne Dardigna, le prétendu désir des femmes est construit en miroir de celui des hommes, pour répondre

aux besoins de ceux-ci, à leur volonté (1981, 15) : ainsi, le désir féminin d'être dominée répond au désir masculin de domination. Dans *Mosaïque de la pornographie*, Huston en arrive à la même conclusion : « la volonté propre des femmes n'existe pas. Ou bien cette volonté est déjà la même que les hommes (c'est le cas de Juliette et d'O), ou bien elle finit par s'y soumettre » (1982, 136). La femme, dans la littérature érotique, a donc généralement une attitude passive en réponse aux exigences des hommes. De plus, elle est souvent réduite au silence. La narration met presque toujours en évidence la subjectivité masculine ; l'accès aux pensées des femmes est rarement donné, et lorsque celles-ci sont sujets de l'énonciation, elles confirment leur volonté de se soumettre. Le pouvoir phallique est alors implicitement relié au pouvoir de la parole puisque c'est par le discours que l'homme modèle la femme à l'image de ses désirs.

1.1.2 La réification de la femme

Toutes les critiques féministes des écrits érotiques relèvent la réification comme un aspect central de la représentation de la femme. Ainsi, dans *Mosaïque de la pornographie*, Huston montre que cette réification s'explique par une volonté de domination mais aussi par une grande peur de l'Autre, d'où le désir de conquête et de contrôle : « ce sont surtout les détails du corps féminin qui font couler de l'encre, puisque c'est sur lui qu'on va agir pour le transformer et éventuellement pour l'anéantir. [...] Le vagin-vérité [...] l'essentiel est de le cerner et de prouver qu'on en est maître » (1982, 124-125). Car, comme le mentionne Sarah Kofman dans *L'énigme de la femme*, d'un point de vue psychanalytique, le recul devant la sexualité féminine est causé par le paradoxe de l'horreur et du plaisir qu'elle provoque, « à cause de la menace de mort qu'elle est supposée porter en elle » (1980, 21). Ce sont ces dangers que la transformation de la femme en objet est censée conjurer.

Dardigna évoque à ce sujet la prostitution et son pendant inversé, la maternité, diptyque de rôles attribués aux femmes et permettant aux hommes d'éviter un véritable rapport avec elles. Les mères sont trop respectables et perçues comme appartenant fantasmatiquement au Père, les prostituées, propriétés d'un souteneur, sont visitées dans la certitude que leur désir à elles ne sera pas en cause : « dans un rapport duel égalitaire, la femme risque de revendiquer à tout moment le statut de sujet, de partenaire, et cette éventualité épouvante » (Dardigna, 1981, 185) ; la prostitution est l'acte qui scelle la réification et évite ce « rapport duel égalitaire ». L'argent occupe dans cette relation

une fonction purificatrice : une fois la prostituée payée, sa subjectivité est annihilée. Peu importe la violence physique ou psychologique qui lui est infligée ; la conscience de l'agresseur est libre puisque l'acte a été rétribué. Dardigna explique que dans ce contexte, le corps de la femme, son être même, devient une marchandise échangeable, une monnaie (1981, 88). Même en rêve, elle ne peut plus s'appartenir, elle devient « objet de l'imagination des hommes » et « n'a plus droit qu'à prendre corps dans leurs fantasmes » (Dardigna, 1981, 157).

Dans la littérature érotique, cette objectivisation du personnage féminin se traduit dans la narration par une distanciation : « Une femme ne peut se constituer sujet de la narration érotique, mais seulement objet. Il faut qu'elle soit vue » (Dardigna, 1981, 104). L'effet érotique est alors induit par ce regard posé sur le corps de la femme, corps largement décrit et violemment morcelé, et à cause duquel elle doit abandonner son identité de sujet et signifier par la même occasion son désir d'être objet. Nous verrons d'ailleurs cet aspect plus en détail au chapitre II, entièrement consacré à l'aspect du regard. Selon Dardigna encore, « la distance où est tenu le personnage féminin est syntaxiquement, verbalement nécessaire pour que se déroule le procès du récit, c'est-à-dire la mise en sujétion d'une femme par un regard masculin » (Dardigna, 1981, 106). À cela s'ajoutent les accessoires féminins (talons hauts, corsets, etc.) qui entérinent le statut d'objet du personnage féminin, rendant visible sur son corps la sujétion qu'on veut lui imposer et qui devient aussi partie intégrante d'elle. Ces accessoires sont la preuve visible que la femme a accepté sa position et qu'elle s'offre au regard et au désir des hommes. Le corps de la femme est ainsi un « corps-langage », c'est-à-dire un « corps utilisé à la production de signes où puisse se refléter le pouvoir masculin, et langage limité à celui d'une chair manipulée, méprisée, humiliée » (Dardigna, 1981, 171). Le danger, selon Huston, c'est que les femmes finissent par se considérer elles-mêmes comme objets (Huston, 1982, 69). En effet, l'idéologie que véhiculent ces textes lie subjectivité féminine et soumission : dans le discours truqué de l'érotisme, « [l]es femmes-objets sont celles qui refusent la violence qui leur est faite, les femmes-sujets sont celles qui en redemandent » (Huston, 1982, 137).

1.1.3 La femme en tant qu'incarnation du péché

Dardigna fait remarquer qu'il y a dans l'érotisme un lien privilégié avec les valeurs chrétiennes : « S'il y a en effet quelque chose de spécifique à la littérature française dans l'érotisme,

c'est bien une certaine dimension du sacré, non pas exactement de la sexualité, mais de son exercice dans la *conscience du péché* » (1981, 71, l'auteure souligne). Dans *Histoire de la sexualité*, Foucault entreprend de montrer la filiation qui existe entre la notion de péché et la jouissance qui en est retirée et explique que la répression a une fonction bien spécifique : celle de maintenir la loi afin d'en jouir en la transgressant. Dans la même lignée de pensée, Dardigna évoque Klossowski pour qui le désir sexuel est directement lié à un désir de souillure (1981, 158). Elle mentionne également Bataille, dont le thème dominant est justement cet étroit rapport entre la jouissance et la souillure, physique ou morale, qui en est la condition nécessaire (1981, 157).

Les récits érotiques recèlent ainsi, en arrière-plan, le mythe de la Genèse. Comme le fait remarquer Millett, la Chute représente l'invention de l'acte sexuel (1971, 68). Puisque ce mythe est au centre de l'héritage culturel judéo-chrétien, nous ne pouvons faire abstraction de l'énorme pouvoir qu'il exerce sur nous ; il garde une force prégnante sur l'imaginaire collectif même si l'époque rationaliste a cessé d'y croire. « Cette mythique de la femme présentée comme la cause des souffrances humaines, des connaissances et du péché, est toujours à la base des attitudes sexuelles ; elle constitue l'argument le plus important de la tradition patriarcale en Occident » (Millett, 1971, 68). L'image de la femme pécheresse, faible et submergée par sa chair, sert ainsi un but bien précis : laver la conscience de l'homme de toute trace de culpabilité face à sa concupiscence. En effet, comme la femme est une tentatrice, c'est elle qui l'a conduit vers le péché. Si on perçoit l'acte sexuel comme quelque chose de mal, il faut trouver un coupable, un responsable, et c'est la femme. Son châtement est donc bien mérité car, à cause du péché originel, elle est responsable de conséquences malheureuses pour l'humanité tout entière. Millett montre comment le discours patriarcal s'est servi de la religion pour contrôler la femme en imposant une doctrine qui lui impute à elle seule la sexualité, que l'on dit dangereuse et maléfique :

La religion et l'éthique patriarcales tendent à amalgamer femme et sexualité, comme si tout le fardeau du stigmatisme qu'elles associent à cette dernière lui incombait exclusivement. De ce fait, la sexualité, que l'on sait impure, coupable et débilitante, appartient à la femme, et l'identité masculine est préservée : elle est humaine plutôt que sexuelle (1971, 67).

Millett ajoute un peu plus loin : « La relation femme-sexe-péché constituera désormais le schéma fondamental de la pensée patriarcale en Occident » (1971, 69).

Les récits érotiques donnent donc une image paradoxale de la femme. Même si son corps est le « lieu des profanations » (1981, 39), pour reprendre l'expression de Dardigna, la femme y a souvent une apparence physique chaste et pure. Ce que nous disent ces récits, c'est que derrière leur attitude modeste et vertueuse, tant les jeunes femmes suggérant innocence et virginité que les femmes inaccessibles en raison de leur froideur et de leur position sociale cachent en réalité une sexualité débridée. Ainsi, le discours qui sous-tend une telle représentation, c'est que toutes les femmes incarnent le sexe et ne veulent que cela. Dans ce contexte, l'homme dévoile une vérité implicite, l'acte sexuel met au jour ce que tout le monde sait déjà : qu'elles sont dominées par le mal et qu'elles cherchent à être punies. Dardigna affirme que dans les récits érotiques, on cherche un aveu, celui justement du désir pour cet outrage que l'on fait subir aux femmes : « L'homme rend la femme coupable de ses désirs à lui afin que la sanctionner soit dans l'ordre de ses fantasmes à lui » (1981, 149).

1.1.4 La femme en tant qu'animalité à domestiquer

Baudelaire écrit dans *Fusée* : « La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable » (cité par Dardigna, 1981, 70). L'association dichotomique femme — nature — chair et animalité versus homme — culture — esprit et humanité est un schéma récurrent dans les textes érotiques et dans la littérature en général. Ainsi, le désir masculin de dominer et d'humilier la femme se trouve justifié. Voir dans la femme l'animalité qu'il faut domestiquer permet de maintenir l'interdit dont nous avons parlé plus haut en citant Foucault, rendant la jouissance possible grâce à la transgression de la frontière érigée entre nature et culture. Dardigna évoque Bataille à ce sujet, critiquant sa conception de la « volonté érotique » (1981, 78), signe indéniable de la suprématie de l'esprit sur la bête puisque « [s]eul un code complexe élaboré par l'esprit humain peut autoriser la sexualité, toujours vécue comme un débordement » (Dardigna, 1981, 79). Penser le sexe, le maîtriser, c'est réaffirmer la distance entre l'humain et l'animal. Évidemment, l'humain n'inclut pas ici la femme, qui représente au contraire le sexe, l'animal, qu'il faut codifier et dominer pour s'en détacher. Bataille écrit : « Mais, parce qu'elle devient étrangère à l'interdit sans lequel nous ne serions pas des êtres humains, la basse prostituée se ravale au rang des animaux : elle suscite généralement un dégoût semblable à celui que la plupart des civilisations affichent vis-à-vis des truies » (cité par Dardigna, 1981, 78). Cette vision s'étend à l'ensemble des personnages féminins des textes érotiques.

1.1.5 L'aspect politique de la domination et sa naturalisation

L'image omniprésente de la femme asservie et sans autre volonté que celle de se soumettre à l'homme qui la désire reflète bien, selon Kate Millett, l'attitude que l'on attend d'elle dans la société. Dans *La politique du mâle*, Millett montre que les relations sexuelles sont le symbole, ou la métaphore, de relations de pouvoir ayant cours dans d'autres domaines de la société et qui s'élaborent autour d'elles. Pour Dardigna, « la peur des hommes devant le corps des femmes, leurs angoisses, mais aussi et surtout leur dégoût, leur mépris et leur cruauté » (1981, 18) sont perceptibles tant dans leurs représentations pornographiques de la femme que dans leur vision de celle-ci au niveau politique. Dardigna ajoute qu'il n'y a, dans leur discours, qu'il soit pornographique ou autre, « [j] jamais une curiosité réelle pour l'autre, malgré leur prétention à parler pour cette autre » (1981, 18). Selon Dardigna, le langage occupe une place importante dans les relations de pouvoir qui constituent l'acte sexuel : « Aucun acte humain ne peut être plus symbolique que l'acte sexuel ; nous l'avons vu, le langage en fait, par sa transitivité, le modèle de toute action d'un agent sur un patient. Métaphore de l'appropriation du monde à travers un corps de femme, le texte érotique, dans l'excès, met en jeu l'expérience limite du pouvoir » (1981, 133). En ce sens, Millet fait état des « termes militaires dont la psychologie se sert pour décrire la sexualité : reddition, domination, maîtrise » (1971, 215). Selon Guillaumin, « ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la symbolique littéraire de la sexualité masculine est policière (aveux, supplice, geôlier, etc.), sadique, militaire [...] et que réciproquement les rapports de force ont un vocabulaire sexuel (baiser la gueule, enfileur, etc.) » (1992, 43). Guillaumin précise également que « [l]'agression dite " sexuelle " est aussi peu sexuelle que possible » (*ibid.*) ; elle est politique.

Selon Dardigna, « le langage de l'érotisme n'est pas un langage qui exprime le corps, mais un langage sur le corps. Il permet d'instaurer des règles, il installe le fantasme dans un semblant de réalité communicable [...] Il produit enfin un " effet de connaissance " quant à la nature transgressive du plaisir mis en acte » (1981, 168). La littérature érotique a donc un rôle important à jouer dans la construction sociale, non seulement de l'acte sexuel, mais aussi de rapports de force inégaux entre les sexes. Dans ce contexte, le « rapport sexuel apparaît comme un rapport social de domination » (Bourdieu, 1998, 37). Le discours pornographique est une forme de pouvoir qui s'exerce sur les corps ; il les façonne en imposant des règles esthétiques et comportementales. En raison du rôle de

modèle que peuvent avoir les représentations médiatiques, le discours pornographique contribue à la construction symbolique des catégories sexuelles et au maintien de la domination patriarcale puisque, comme le mentionne Bourdieu, « (re)produire les agents c'est (re)produire les catégories » (1998, 68). Comme on sait, l'un des enjeux majeurs des luttes féministes a été justement de dénoncer la construction de la féminité diffusée par les différents discours sociaux, dont la littérature érotique fait partie, « technologie du genre » parmi d'autres, selon l'expression de Teresa de Lauretis (que nous étudierons plus en profondeur au chapitre II). Ainsi, en maintenant dans la vie privée, dans la sexualité, un rapport dominant/dominé, on fait perdurer l'inégalité des sexes à un niveau social (Dardigna, 1981, 52). La domination paraît naturelle et immuable ; la littérature érotique en solidifie le fondement à une époque où elle pourrait devenir caduque :

Le rapport de la pornographie à la violence sexuelle ne peut être exclusivement considéré comme un phénomène de cause à effet, isolé des autres aspects de la sexualité, du genre et du pouvoir. La pornographie est un reflet de la culture phallique masculine, dans laquelle le même modèle érotisé de sexualité hétérosexuelle est prescrit pour tous, et où l'on retrouve un scénario propageant l'idée que la femme est un être dégradé. La pornographie doit être vue comme un élément de la sphère plus large de la représentation sexuelle, laquelle joue un rôle dans la compréhension que nous développons de la sexualité normale ou transgressive, tout comme dans notre compréhension de la « femme » et de « l'homme » (Ussher, 1997, 172 ; traduction libre).

Ainsi, la représentation de la femme qui se dégage des textes érotiques repose sur la domination, sur l'occultation du désir féminin, sur la réification des femmes et sur leur assimilation à des pécheresses et à des bêtes à mater. Cette représentation, qui déteint sur l'ensemble des rapports sociaux, crée et maintient de fortes inégalités entre les sexes. C'est dans ce sens que ce discours en apparence purement descriptif est en fait fortement politique. Pourtant, il passe souvent inaperçu, tant nous avons assimilé l'équivalence entre « femme » et « sexe » :

Lorsque l'on pense à la « femme », il est difficile de ne pas penser au sexe. Regardez la myriade de représentations de la « femme » qui envahissent nos vies quotidiennes — dans l'art, le cinéma, les images médiatiques, la littérature ou la pornographie. Ce que vous verrez, c'est du sexe [...], les règles de la féminité qui définissent comment une fille doit devenir « femme » [...], plusieurs images de « femme » et de « sexe » qui circulent dans la sphère symbolique et sont si omniprésentes et familières que nous en venons à les considérer comme réelles ou vraies (Ussher, 1997, 3 ; traduction libre).

Or comment dénaturaliser, rendre visibles pour mieux les éliminer ces constructions sociales ? La parodie est l'un des moyens privilégiés par les créatrices féministes désireuses de déconstruire ce discours. C'est pour cette raison que nous allons maintenant étudier ce concept de façon théorique afin de l'appliquer par la suite à la parodie d'*Histoire d'O* que fait Nancy Huston dans *Histoire d'Omayya*.

1.2 La parodie : notions théoriques

Pour mieux comprendre la dimension politique de la parodie, lorsqu'il s'agit d'une œuvre canonique de la littérature érotique, nous allons d'abord en établir la définition pour ensuite l'analyser en tant que critique de la représentation et en tant qu'art postmoderne féministe. Nous traiterons donc, dans un premier temps, de l'aspect structural de la parodie. Nous l'étudierons d'un point de vue étymologique et sémantique pour ensuite en analyser la bidimensionnalité idéologique et le caractère contestataire. Dans un deuxième temps, nous tenterons de comprendre comment la parodie peut également remettre en question des systèmes de représentation. Enfin, la dernière sous-section traitera des dimensions politique et philosophique de la parodie. Nous verrons, en y jetant un regard postmoderne et féministe, comment la parodie constitue un espace privilégié de contestation des structures de pouvoir mises en place dans la société. Nous mettrons également en lumière la volonté de la parodie de confronter différents discours ou points de vue antagonistes ainsi que sa position particulière sur la frontière entre la réalité et la fiction. Forte de toutes ces théories, nous pourrions ensuite aborder l'étude de la parodie dans *Histoire d'Omayya*.

1.2.1 Définition et fonctionnement de la parodie

Un système de signes : niveau structural de la parodie

La parodie fonctionne par codes, par signes. Elle repose sur des références à un objet (texte, film, mythe, etc.) préexistant. Cette référence peut être liée à différents aspects : thèmes, style, discours, etc. Ainsi, toute parodie déploie un système de signes qui permet au lecteur d'identifier, de manière plus ou moins évidente, un texte originel sous le texte qu'il lit (Sangsue, 1994, 85). À ce titre, Anne-Marie Houdebine parle, dans « Femmes/médias/parodie ou parodie et retour du refoulé », d'une « communauté symbolique » :

Le premier temps de la parodie est un moment de réification d'objet (positivation) ; et de ce fait l'installation, provisoire, d'une communauté symbolique : communauté d'idéaux, de référence, partageant les mêmes cultes, les mêmes objets d'amour, les mêmes fétiches, adorant le même père et le reconnaissant comme tel, c'est-à-dire faisant origine. Ce temps est donc celui de la conservation, de la citation, de l'imitation, du clin d'œil référentiel [...] de l'institution du lien social (1989, 262).

Si l'on se réfère à l'étymologie du mot parodie proposée par Genette, « ôde » correspondrait au chant alors que « para » signifierait « à côté », « le long de ». Ainsi, « parôdia » serait, en parlant d'une œuvre, d'un texte, ce « fait de chanter à côté, ou dans une autre voix, en contrechant — en contrepoint —, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou *transposer* une mélodie » (Genette, 1982, 17, l'auteur souligne). À cette définition, Hutcheon apporte une nuance intéressante. Elle voit également, dans le préfixe *para*, « à côté de », un accord, une intimité plutôt qu'un contraste ou une volonté de mettre à distance par un effet comique ou dénigrant (1981, 143). Hutcheon fait remarquer que la parodie opère au niveau macroscopique (textuel) de la même façon que l'ironie, qui, elle, se situe au niveau microscopique (sémantique). Ainsi, comme l'ironie, la parodie « se réalise de façon paradoxale, par une superposition structurale de contextes sémantiques (ce que l'on dit/ce que l'on veut faire entendre) : il y a donc un signifiant et deux signifiés » (Hutcheon, 1981, 144).

L'aspect paradoxal de la parodie

Les codes empruntés deviennent ainsi signifiants d'un nouveau système ayant une dynamique qui lui est propre et originale, mais contenant à la fois les traces ou les vestiges de ce qui l'a précédé :

Au niveau de sa structure formelle, un texte parodique est l'articulation d'une synthèse, d'une incorporation d'un texte parodié (d'arrière-plan) dans un texte parodiant, d'un enchâssement du vieux dans le neuf. Mais ce dédoublement parodique ne fonctionne que pour marquer la différence : la parodie représente à la fois la déviation d'une norme littéraire et l'inclusion de cette norme comme matériau intériorisé (Hutcheon, 1981, 143).

« Synthèse bitextuelle » (Hutcheon, 1981, 144), la parodie est donc bidimensionnelle et intertextuelle de par sa définition même. Contrairement à d'autres formes d'intertextualité où « des structures dédoublantes mettent en relief la *similitude* des textes superposés » (Hutcheon, 1981, 144, l'auteure

souligne), la parodie veut marquer, avec l'ironie, une distinction, un détachement face à l'œuvre originale. Elle veut ainsi, nous y reviendrons, transgresser la doxa littéraire.

Ainsi, même si la parodie incorpore les éléments d'une œuvre canonique, elle veut marquer par cette juxtaposition une différence, d'où son aspect paradoxal. En effet, plusieurs théories soulignent le fait que la parodie inclut son modèle dans la forme d'art qu'elle utilise, mais critique par la même occasion celui-ci. « La citation parodique est, dans son procès, toujours ambivalente : glorifiante et désacralisante », comme le rappelle Houdebine (1989, 261). Ce procédé pourrait avoir un effet de mise en valeur de l'œuvre originale. La parodie veut cependant en grossir les tares, la ridiculiser. C'est là tout le problème de la dénonciation, car il faut alors nommer et décrire, citation qui contribue à la renommée de l'œuvre première. Daniel Sangsue reprend les propos de Barthes en ces termes : « Sous couvert d'une (fausse) distance, la parodie, pour Barthes, ne fait que renforcer le discours qu'elle semble mettre en question ; elle est facteur d'univocité (" parole classique ") et non de multivalence » (Sangsue, 1994, 9).

Hutcheon est d'un tout autre avis. Pour elle, la différenciation est un aspect très important dans la notion de parodie. Les éléments de l'œuvre parodiée incorporés au nouveau texte y sont mis en contraste, afin de créer une distance qui permet de se détacher du discours contesté. C'est cette marque d'altérité qui autorise la critique, qui la met en évidence. Contrairement à d'autres formes de reprise comme le pastiche, opérant davantage par similarité et par correspondance, relevant d'une volonté d'imitation (Hutcheon, 1985, 38), cette mise à distance, propre à la parodie, sert en fait à déformer le discours en le pervertissant.

Une confrontation de cultures

La parodie ne s'adresse pas uniquement à l'œuvre qu'elle attaque, elle vise par la même occasion un ensemble de conventions, une culture : « Elle révèle le code ou la textualité de ce qui avait préalablement été pensé en termes non sémiotiques (conscience, expérience, sagesse, récit, genre, culture, etc.) » (Frow, 1990, 47 ; traduction libre). La parodie permet donc de mettre en évidence ce contexte et l'idéologie qu'un texte recèle, en le confrontant, dans le texte parodiant, à

une nouvelle culture. Cette confrontation permet de faire ressortir les tares d'un système de pensée qui, mis en contraste avec son négatif, paraît illogique, ridicule.

L'intention ultime de la parodie, c'est la contestation. La parodie consiste en fait en un acte de récusation ; elle fait le procès de l'œuvre qu'elle incorpore et la juge. Généralement, cette contestation passe par le ridicule, que se soit de façon ironique ou plus directe. Hutcheon cite dans *A Theory of Parody* la définition du dictionnaire Oxford, qui montre l'importance que prend le ridicule dans la parodie :

Une composition en vers ou en prose dans laquelle les traits caractéristiques de l'écriture d'un auteur ou d'une classe d'auteurs, et ce en termes de pensée et de forme, sont imités de manière à les faire apparaître ridicules, particulièrement par leur application à des sujets risiblement inappropriés ; une imitation d'une œuvre, plus ou moins étroitement modelée sur l'originale, mais présentée de manière à produire un effet de ridicule (1985, 32 ; traduction libre).

Hutcheon prend également soin de mentionner que même si elle se réalise à travers le ridicule, la parodie n'en est pas moins une forme d'art sérieux, faisant de la critique une exploration active : « la parodie présente l'avantage d'être la fois une re-crétion et une création » (Hutcheon, 1985, 51 ; traduction libre). C'est ainsi qu'elle parvient, comme nous le verrons maintenant, à problématiser la représentation en la dénaturisant.

1.2.2 La parodie en tant que critique de la représentation

Nous verrons, dans cette section, comment les idéologies sont porteuses de systèmes de représentation et comment la parodie, en remettant en cause l'aspect naturel d'un discours, conteste ces idéologies. Nous analyserons la façon dont la parodie questionne la réalité à travers ces représentations pour, enfin, tenter d'en comprendre la dimension politique.

La parodie et l'idéologie postmoderne

Le postmodernisme remet en cause les présupposés et le sens commun, leur aspect en apparence naturel et transparent³. Par enchaînement logique, le postmodernisme s'intéresse aussi au jeu des représentations, seul accès possible au réel : « A-t-on jamais connu le réel autrement qu'à travers les représentations ? » (Hutcheon, 1992, 173). Car ce sens commun, ces discours officiels ou ces idéologies sont pour le postmodernisme des systèmes de représentation qui composent le réel d'une société. C'est en tous les cas l'idée avancée par Louis Althusser et reprise par Hutcheon : « Car une représentation peut être une image — visuelle, verbale, orale... — [mais elle] peut être aussi un récit, une série d'images et d'idées, [ou encore] le produit de l'idéologie, un vaste schème à travers lequel on voit le monde et par lequel on en justifie les projets » (cité par Hutcheon, 1992, 171).

Dans la parodie, c'est justement une idéologie, un système de représentation qui est attaqué. On remet en cause l'aspect naturel d'un discours, son acceptation commune. La parodie est en quelque sorte une représentation inversée, un miroir déformant qui permet de voir autrement les présupposés. Dans la parodie comme dans ce que Hutcheon nomme la *mémoire postmoderne*, « l'étude de la représentation cesse d'analyser le reflet mimétique ou la projection subjective, pour explorer le mécanisme par lequel ces images structurent la manière dont nous nous voyons nous-mêmes et construisons les notions de subjectivité dans le présent et dans le passé » (Hutcheon, 1992, 168).

La réalité appréhendée à travers ses représentations

La pensée postmoderne conçoit la réalité comme fugace, intangible ; elle n'est saisissable que de façon partielle, contextuelle et subjective. Pour tenter d'approcher cette réalité, l'étude des représentations offre un accès privilégié. Cette méthode, certes, n'aspire pas davantage à l'objectivité et à la recherche de la vérité de cette réalité, mais elle permet tout de même d'en produire une connaissance partielle, une interprétation :

³ Rappelons que, selon Lyotard, le postmoderne se caractérise par une incrédulité à l'égard des métarécits, c'est-à-dire envers les grands discours philosophiques et scientifiques à la base des structures de pensée et de pouvoir de la société occidentale moderne. « En d'autres mots, pour Lyotard, le postmodernisme représente une crise de légitimité selon laquelle les grands récits ont perdu leur valeur de coalescence » (Paterson, 1993, 29-30).

Le postmoderne, comme je le définis ici, n'est pas la dégénérescence dans l'« hyperréalité » mais l'interrogation sur ce que la réalité peut signifier, et sur comment nous pouvons arriver à la connaître. Ce n'est pas que la représentation en soit venue à dominer ou à effacer le référent, mais elle se reconnaît elle-même en tant que représentation — c'est-à-dire comme interprétation (et, oui, comme création) de son référent, et non pas comme accès direct et immédiat à celui-ci (Hutcheon, 1992, 174).

Selon Hutcheon, le postmoderne conçoit l'idéologie culturelle d'une société comme le produit de codifications et de représentations antérieures, de sorte que « [l]a représentation de l'histoire devient l'histoire de la représentation » (1992, 195).

L'art, sous toutes ses formes, est une discipline vouée à la production de représentations. L'histoire de l'art constitue ainsi l'histoire de ces représentations. L'art postmoderne est quant à lui conscient qu'il ne peut échapper à cette histoire de la représentation, mais il y jette un regard critique au moyen de la parodie : « Cette sorte de recyclage ironique est un mode de problématisation et de dénaturalisation des conventions de la représentation qui fait en sorte que la politique implicite dans un tel acte de représentation soit rendue manifeste » (Hutcheon, 1992, 195). En fait, ce que fait la parodie, c'est justement questionner la réalité par la remise en question des fondements idéologiques qui caractérisent la société, en mettant en relief les présupposés jugés dépassés. Cette conception montre que la réalité n'est pas quelque chose d'univoque, d'homogène, ou d'absolu, mais qu'elle existe à travers des représentations émanant du paysage culturel, ne donnant ainsi toujours qu'une perception parcellaire qui s'articule selon différents points de vue, différents discours. La parodie est une stratégie qui permet de confronter ceux-ci au moyen d'une œuvre de création et d'en questionner la portée en poussant à l'extrême l'une de leurs tangentes.

Une transgression de la frontière entre réalité et fiction

Pour le postmodernisme, les discours qui circulent dans la société, dans tous les domaines, sérieux ou profanes, s'affrontant et se contredisant, sont de même valeur. Puisque l'art et la science ont une autorité discursive équivalente, l'art, et donc la fiction, deviennent des « réalités » qui ne sont plus, par conséquent, que des fictions mais représentent désormais des « vérités discursives » aussi valables que celles que la science, par exemple, peut apporter. D'un point de vue épistémologique, ces voix, ou acteurs de la communication, ces systèmes de signes du champ culturel que sont les arts,

ont autant de poids que les discours officiels dans la balance des différents discours qui tissent la toile discursive du lien social. Ainsi, dans le postmodernisme, « les frontières les plus radicales à avoir été repoussées [...] ont été celles entre la fiction et la non-fiction et — par extension — celles entre l'art et la vie » (Ferguson et Wicke, 1994, 10 ; traduction libre).

La parodie, quant à elle, se trouve justement sur cette ligne mince et floue qui sépare la réalité de la fiction. Comme la parodie incorpore une œuvre qui a été publiée, donc minimalement connue et reconnue (car il n'y aurait aucun intérêt à faire la parodie d'une œuvre que personne ne connaît), c'est-à-dire une « vérité discursive » au sens postmoderne du terme, et une nouvelle œuvre de fiction qui deviendra à son tour « vérité discursive », ces deux aspects (la « vérité » et la fiction) se trouvent sur un pied d'égalité : « l'art postmoderne offre un nouveau modèle permettant de dessiner les frontières entre l'art et le monde » (Ferguson et Wicke, 1994, 23 ; traduction libre). Ainsi, la parodie pose d'importantes questions d'ordre esthétique et éthique :

Et c'est un type de parodie très ironique qui permet cette double contradiction : les intertextes de l'histoire et de la fiction revêtent un statut similaire dans la re-création parodique du « monde » et de la littérature. L'incorporation textuelle de ces passés intertextuels, en tant qu'élément structural constitutif de la fiction postmoderne, fonctionne comme un marqueur d'historicité — à la fois littéraire et « mondial » (Ferguson et Wicke, 1994, 124 ; traduction libre).

Comme le mentionnent Ferguson et Wicke, cette confrontation que met en scène la parodie entre l'univers de la fiction et la réalité à laquelle elle renvoie permet de questionner les valeurs qui y sont véhiculées, d'où son aspect politique. Puisqu'elle se situe dans la fiction, la parodie, en se détachant de la réalité, offre la possibilité de poser un regard nouveau sur celle-ci. En reprenant une œuvre canonique, elle questionne par la même occasion un mouvement littéraire, des idées liées à une époque, l'Histoire :

C'est précisément la parodie — ce formalisme qui semble se replier sur lui-même — qui, paradoxalement, crée une confrontation directe entre le problème du rapport de l'esthétique à un monde de signification extérieure à lui-même, et un univers discursif de systèmes de significations (passés et présents) — en d'autres termes, au politique et à l'historique (Ferguson et Wicke, 1994, 22 ; traduction libre).

Il y a donc, dans la parodie, un mouvement d'aller-retour entre la réalité et la fiction. En effet, le point de départ de la parodie se situe en dehors de la fiction puisqu'elle consiste en un point de vue critique *sur* une œuvre de fiction. La parodie, qui transforme cette critique en une nouvelle œuvre artistique, entre donc de cette façon dans la fiction, tout en conservant un aspect du réel, intrinsèque à la parodie, en raison de l'incorporation de l'œuvre parodiée.

1.2.2 La parodie : art postmoderne féministe

Plusieurs théoriciens ont mis de l'avant l'aspect postmoderne de la parodie, alors que d'autres y ont vu une arme féministe parfaite. Dans un cas comme dans l'autre, la parodie représente, comme nous l'avons vu, un moyen de contestation efficace. Il faut dire que postmodernisme et féminisme ont certaines visées communes, qui sont bien servies par l'aspect ironique de la parodie. Ces deux mouvements de pensée formulent une critique de la domination qui montre, à travers le verre déformant de la parodie, le ridicule d'idéologies contingentes, mais données pour des vérités universelles. Féminisme et postmodernisme préconisent tous deux la pluralité des discours pour lutter contre l'hégémonie de théories politiques et morales contraignantes. La fiction et donc la parodie font partie des voix qui permettent de jeter un autre regard sur la réalité et de récuser les représentations dominantes.

Nous verrons donc, dans la première partie de cette section, les liens qui unissent le féminisme et le postmodernisme dans leur conception du pouvoir ainsi que le rôle que joue la parodie dans leur contestation de la domination. Nous étudierons les divers effets de la déconstruction ainsi opérée. Nous analyserons ensuite la parodie d'un point de vue politique et tenterons enfin de mieux comprendre comment, en transgressant la frontière réalité/fiction, elle permet de créer un dialogue entre l'art et la vie.

Une critique de la domination et une nouvelle vision du pouvoir

Lorsqu'il est question d'une conception postmoderne du pouvoir, le travail de Foucault est incontournable. Sa vision du pouvoir est novatrice en raison de sa dimension relationnelle. Foucault conçoit en effet le pouvoir comme émanant de relations sociales, à petite ou à plus grande échelle,

davantage que comme une chose unitaire, possédée ou subie. Pour Foucault, il existe une distinction claire entre pouvoir et domination en ce sens que le pouvoir est productif et que les relations qui en découlent offrent toujours la possibilité de la résistance. Selon lui, les relations de pouvoir, comme les formes de résistances, sont multiples (Fawcett et Featherstone, 2000, 17).

Plusieurs féministes ont reproché à Foucault son manque d'intérêt pour la question du genre, point auquel nous reviendrons dans le deuxième chapitre. Mentionnons simplement ici que les essais de Foucault ont tout de même su inspirer les féministes, qui ont vu dans son analyse des relations de pouvoir la portée de celles-ci pour rendre compte des relations entre les sexes. La notion d'*empowerment*⁴ chère au féminisme est un exemple de l'écho que les théories de Foucault ont pu avoir au sein de ce mouvement. Postmodernisme et féminisme ont des points de vue similaires sur le pouvoir, dont ils mettent en doute la légitimité : « dans un champ comme dans l'autre, on déconstruit le centre et l'unité pour valoriser les marges et la multiplicité ; de même, dans un champ comme dans l'autre, il y a quête de nouvelles formes artistiques, subversion des traditions littéraires et remises en question des processus de consécration par l'institution » (Paterson, 1993, 32).

En fait, ce que mettent en évidence à la fois le postmodernisme et le féminisme, c'est que les structures de pouvoir sont des constructions mises en place pour répondre aux besoins des hommes et qu'elles n'ont rien de naturel : « les systèmes signifiants qui constituent notre monde — c'est-à-dire les systèmes construits par nous-mêmes, en réponse à nos besoins. Quelle que soit l'importance de ces systèmes, ils ne sont ni naturels, ni donnés, ni universels » (Ferguson et Wicke, 1994, 13 ; traduction libre). Ces structures, même si elles ont été érigées dans un lointain passé, forment ainsi nos systèmes de représentation contemporains. La parodie vient alors mettre en lumière ces constructions. Elle montre, en les dénaturisant par le ridicule, les systèmes de représentation qui passent inaperçus dans l'ordre normal des choses. Ainsi, la parodie permet de questionner leur légitimité : « En usant et en abusant des conventions générales et des formes particulières de la représentation, l'art parodique postmoderne parvient à en dénaturiser le " naturel ", donnant le sentiment étrange, décrit par Rosalind Krauss, qu'il " dilue la colle avec laquelle les étiquettes adhéraient aux produits des conventions " » (Hutcheon, 1992, 170).

⁴ L'*empowerment* peut être défini comme le processus d'autonomisation ou de prise en charge par lequel les individus et les collectivités acquièrent la capacité d'exercer un pouvoir.

La revendication d'une pluralité de discours

L'instrument privilégié du pouvoir, c'est le savoir : « Le savoir est un pouvoir, un outil permettant de prendre la réalité en charge » (Flax, 1990, 201 ; traduction libre). Cependant, le postmodernisme entraîne une crise de la légitimité des discours officiels, une remise en question de la notion de pouvoir qui y est rattachée : « Par sa condamnation de l'édification, le postmodernisme contribue à la déconstruction de certaines formes de pensée et de pratiques autoritaires, incluant les siennes propres » (Flax, 1990, 191 ; traduction libre). Dans le postmodernisme, il n'existe aucune hiérarchie naturelle ; « Aucun discours ne saurait être, naturellement, un discours "maître" : il n'existe pas de hiérarchies naturelles, seulement celles que nous construisons » (Ferguson et Wicke, 1994, 13, les auteures soulignent ; traduction libre).

L'un des facteurs contribuant à ce déplacement philosophique, ou cette crise de la confiance en les discours officiels, c'est la révolte des groupes marginalisés. Parmi ces voix, on retrouve celle des femmes et des personnes de couleur. Comme le rappelle Flax : « Les revendications de la représentation [dominante] comportent plusieurs composantes : qu'il y a *une* vérité à représenter, qu'il y a *un* sujet de l'histoire, qu'il y a *un* projet émancipatoire, qu'il y a *une* forme de progrès qu'*une* raison peut discerner et réaliser » (Flax, 1990, 191 ; traduction libre). En attaquant ainsi la pensée monolithique, en faisant éclater le discours officiel, féminisme et postmodernisme contribuent à permettre l'émergence de nouvelles voix dans le paysage discursif culturel et intellectuel. Le féminisme et le postmodernisme revendiquent la représentation d'une multitude de points de vue et par conséquent, l'inclusion d'une pluralité de discours, favorisant le métissage et le mariage des genres.

En ce sens, on peut qualifier la parodie d'art postmoderne puisqu'elle incorpore, pour reprendre l'expression de Hutcheon, du « vieux dans le neuf », démontrant ainsi une volonté de confronter différents points de vue ou discours : « la conception selon laquelle la parodie ouvre le texte, plutôt qu'elle ne le clôt sur lui-même, est importante : entre autres choses, l'intertextualité postmoderne remet en question la notion de fermeture et de signification unique ou centralisée du texte » (Ferguson et Wicke, 1994, 127 ; traduction libre). C'est l'inversion ironique de la parodie qui

permet ce décentrement cher au postmodernisme. L'autorité discursive de la parodie se situe justement dans sa pluralité, son dynamisme critique :

« la parodie nous montre qu'il est nécessaire de nous pencher à nouveau sur l'interaction entre les pouvoirs impliqués dans la production et la réception des textes. La position d'autorité demeure, [...] et il reste à subvertir les notions d'objectivité et de naturel dans l'art, comme cela est fait dans la science "postmoderne" aujourd'hui » (Hutcheon, 1985, 86 ; traduction libre).

Dans cette section, nous avons étudié la parodie en tant qu'art postmoderne féministe et avons pu constater qu'elle constitue une arme contestataire de choix pour certains groupes sociaux marginalisés. Avec sa tendance à la déconstruction, la parodie permet de confronter les représentations, de questionner les conventions. Ainsi, les féministes l'ont abondamment utilisée pour attaquer les représentations de la féminité véhiculées à travers la peinture, la littérature et les différents mythes fondateurs des idéologies qui peuplent, encore aujourd'hui, nos systèmes de pensées et de pouvoirs : « Ce n'est pas que l'art postmoderne représente nécessairement le politique ; il met plutôt inévitablement à l'avant-plan ce que Victor Burgin nomme les "politiques de la représentation" » (Hutcheon, 1992, 166). L'art parodique féministe s'en prend donc souvent à la représentation biaisée de la femme dans la littérature érotique que nous avons vue plus haut. Dans *Histoire d'Omayya*, Huston critique aussi ce carcan qu'est la féminité, imposée aux femmes comme une prescription et non comme une possibilité.

Nous avons également vu que la parodie dénaturalise l'évidence des discours hégémoniques et remet ainsi en question les systèmes de représentation véhiculés par les structures de pouvoir en place dans la société. C'est notamment pour cette raison que la parodie constitue un moyen de contestation prisé par les groupes marginalisés, dont les femmes font partie. Comme on sait, l'un des projets majeurs des féministes a justement été de critiquer la représentation de la femme dans les différents discours, tant artistiques que politiques, qui tous renvoient la même image d'elle, objet de désirs jamais sujet. Cette représentation est si largement répandue et familière qu'elle nous semble naturelle, acquise. Cette image de la femme toujours prête à satisfaire l'orgueil phallique est omniprésente dans notre paysage culturel, devenant donc, dans la conscience collective, réelle et vraie.

Dans *Histoire d'Omayya*, c'est précisément à cette représentation de la femme véhiculée dans la littérature érotique que s'en prend Huston. Elle attaque plus particulièrement le roman *Histoire d'O* puisque la réduction de la femme en objet y atteint son paroxysme. En ce sens, le recours à la parodie permet de confronter le discours pornographique à un discours féministe et de montrer l'envers de la médaille : la subjectivité féminine. C'est pourquoi Huston met en scène une femme brisée par l'agression qu'elle a subie. Huston veut montrer que la représentation du viol n'est pas sans conséquence pour les femmes. Contrairement à ce qui est véhiculé dans les récits érotiques, *Histoire d'Omayya* montre que les femmes n'aiment pas être violées, qu'elles sont loin d'être masochistes et que la représentation dite érotique est aussi nocive pour elles que le viol lui-même puisqu'elle nous porte à croire qu'au fond, c'est ce qu'elles souhaitent.

1.3 La parodie dans *Histoire d'Omayya*

Pour mieux comprendre la parodie critique du roman *Histoire d'O* que fait Nancy Huston, nous allons comparer les deux romans selon une perspective féministe à partir des observations que nous avons formulées dans la première section de ce chapitre sur la représentation de la femme dans la littérature érotique. Notre analyse portera ainsi sur les cinq éléments qui nous semblent les plus importants de cette parodie, à savoir le titre, les symboles du Château et des clefs, le regard des hommes, la stigmatisation du corps féminin et enfin, le viol et l'esclavage. Ces cinq aspects de la parodie que fait Huston d'*Histoire d'O* sont les plus remarquables et surtout, les plus directement liés à sa critique de la construction de la féminité. Enfin, nous verrons comment Huston critique, à travers ces motifs, l'image de la femme que véhicule la littérature érotique et comment, dans *Histoire d'Omayya*, elle fait voir le négatif de cette représentation qu'elle considère comme dangereuse puisque la violence et le viol y sont présentés comme étant jouissifs pour les femmes.

1.3.1 Le titre

Dans la parodie que fait Huston d'*Histoire d'O*, comme c'est souvent le cas, la référence à l'œuvre originale se trouve déjà clairement annoncée dans le titre. Dans *Histoire d'Omayya*, la parodie se fait ironique grâce à l'inversion du discours véhiculé : *Histoire d'O* montre l'annihilation volontaire d'une femme, *Histoire d'Omayya* montre les conséquences réelles de cette violence. Omayya, c'est le

nom complet du personnage principal du roman de Huston, qui lui confère une subjectivité refusée à la protagoniste O dans *Histoire d'O*, véritable femme-objet dont le corps est dépossédé, marqué, opprimé, violé. Le roman de Huston veut montrer, à l'heure du procès, le ravage psychologique qu'a causé un viol collectif sur la victime, Omayá. En transposant l'histoire d'O, vécue dans des palais luxueux en marge de la société, dans le monde réel des arrestations et des procès, *Histoire d'Omayá* cherche à en finir avec le mythe du masochisme féminin. Huston veut présenter l'autre côté de la médaille et montrer que cette violence a des répercussions graves sur la protagoniste, la blessant profondément au lieu de la faire jouir à l'instar d'O.

Les mots du titre sont également importants pour la compréhension du texte. Le mot « histoire » est bien sûr l'écho du titre du roman de Réage mais renvoie en plus, selon la définition du Petit Robert, à des « événements du passé [...] qui sont dignes ou jugés dignes de mémoire ». On pense, dans le contexte du roman de Nancy Huston, à l'Histoire des femmes, souvent oubliée ou mise de côté. *Histoire d'Omayá*, c'est un titre qui dit : voici une fiction qui renvoie à une réalité dissimulée par des discours fantasmatiques sur une féminité soumise et heureuse de l'être. En termes psychanalytiques, on pourrait dire que *Histoire d'Omayá* cherche à rétablir le Moi ou la subjectivité féminine perdue dans *Histoire d'O* et dans la plupart des récits pornographiques. Omayá devient ainsi le nom complet de O, image pâle et fantomatique de la « vraie » femme.

Dans *Histoire d'Omayá*, Huston fait souvent référence à la lettre O, de manière à en signaler le sens : « Quelle forme avait la plaie ? — Elle avait la forme... d'un O. — Mais c'est tout à fait normal, ça ne veut rien dire. Toutes les blessures ont la forme d'un O. Tout tend vers un rond, vous le savez bien. Les bulles sous la glace, le trajet de votre père autour du lac, la bouche des enfants prisonniers qui chantent... Quoi de plus prévisible ? » (1985, 148). Le O chez Huston, c'est le rien, le zéro, le néant. C'est aussi ce que les discours sociaux font de la femme ; tant les discours publicitaires parodiés (et que nous verrons plus en profondeur au chapitre III) que celui de la Justice rejetant son témoignage et acquittant les inculpés de viol, nient sa subjectivité.

Comme le mentionne Carter dans *La femme sadienne*, le sexe de la femme représente justement le zéro, le néant qui ne peut exister que lorsque le sexe masculin l'emplit de signification (1979, 10). Pour Silverman, O c'est le zéro, comme la lettre de son nom peut également l'évoquer. D'un point

de vue psychanalytique, cette observation renvoie à l'image du continent noir qui a longtemps caractérisé le sexe de la femme : « Elle mime ou singe le zéro par le biais duquel la culture la signifie, afin de protéger son rapport privilégié au corps » (Silverman, 1984, 323 ; traduction libre). Autrement dit, la lettre O signifie un manque et une incomplétude, un zéro. La femme n'est que corps et encore, son corps n'existe que par et pour la sexualité masculine.

Omayya, ce n'est pas qu'une simple voyelle « O », qu'un trou ou un vide qu'il faut remplir, c'est un corps vivant et une âme capable de désirs et d'émotions, un être humain complet. Seulement, la façon dont la société se la représente agit sur elle, et la prégnance de O, ou de toutes celles qui l'évoquent de près ou de loin, est très forte, laissant des stigmates physiques (dont la plaie en forme d'O) et psychologiques que le roman dépeint abondamment. D'ailleurs, en poussant l'analyse du prénom de la principale protagoniste, on peut remarquer que l'élément qui le complète, « maya », et qui désigne aussi une civilisation précolombienne disparue, évoque la perte de quelque chose qui a existé et qui a été anéanti. La subjectivité féminine enterrée, telle une civilisation enfouie, exige un long travail d'exhumation, voire de reconstruction.

1.3.2 Les symboles du Château et des clefs

Dans *Histoire d'Omayya*, comme dans *Histoire d'O*, les motifs du Château⁵ et des clefs sont récurrents et prennent valeur de symboles. Cette réitération n'est évidemment pas sans signification. Nous verrons d'abord l'image du Château, qui est plus générale, liée à certains systèmes sociaux et aux relations de pouvoir qui en découlent, pour ensuite nous concentrer sur celle des clefs, métaphore d'une relation difficile avec un monde hostile.

Le Château dans *Histoire d'Omayya* a plusieurs référents. Il correspond à la fois à la maison, à l'université et à l'hôpital psychiatrique.⁶ En nous situant toujours dans l'optique d'une parodie du roman *Histoire d'O*, nous pouvons émettre l'hypothèse qu'il s'agit d'une symbolique des institutions

⁵ Il est à noter que Huston utilise, dans le roman, la majuscule pour le mot Château, probablement pour en marquer davantage l'aspect symbolique et l'importance de l'entité culturelle qu'il représente. Nous suivons son usage.

⁶ « À quelle heure avez-vous quitté le Château ? » (maison) (Huston, 1985, 14). « Pourquoi êtes-vous sortie du Château ? » (université) (*ibid.*, 24). « Vous êtes donc sortie avec la chemise de nuit qui vous avait été fournie par le Château ? » (hôpital) (*ibid.*, 48).

patriarcales en général. Comme on le sait, le Château est le lieu où s'exerce l'une des plus anciennes formes de hiérarchie, la monarchie avec à sa tête le roi, modèle qui a inspiré plusieurs autres structures de pouvoir telles que la religion ou la politique. Dardigna constate que, dans *Histoire d'O*, le Château où se déroule la majeure partie du récit reproduit fidèlement le contexte érotique sadien. S'opère ainsi un retour au système féodal qui, selon Marcel Henaff, exacerbe du même coup l'inégalité des rapports humains, accordant au monarque jusqu'au droit de vie et de mort sur ses sujets (cité par Dardigna, 1981, 228). Dans les récits érotiques, tous les hommes sont pour ainsi dire des souverains exerçant ce même droit de vie et de mort sur les femmes.

Ainsi, dans *Histoire d'O*, c'est à travers la reconstitution de ce modèle archaïque à l'intérieur des murs du Château que se réaffirme la domination des hommes sur les femmes, qui tend à s'effacer dans la société actuelle. Même à l'extérieur du Château, les affiliés sont reconnus par un signe discret, la bague, qui autorise les habitués à reprendre les mêmes jeux violents. C'est-à-dire qu'au moment où ils la rencontreront, ils pourront prendre la femme qui porte cette bague sans qu'elle puisse leur opposer la moindre résistance. Les femmes sont ainsi soumises, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du Château. Celui-ci est le symbole d'une société dont les valeurs dépassent le lieu physique de son emplacement. C'est ce jeu de pouvoir qui permet la circulation des désirs :

La société érotique a pour caractère principal de fonder sa jouissance sur l'inégalité, et en cela elle est héritière de Sade. Son lieu de prédilection sera donc celui qui favorisera le mieux la conscience de l'inégalité. D'où l'importance du *Château* ou de son équivalent : il offre l'isolement privilégié où peuvent se mettre en acte des fantasmes incompatibles avec la société industrielle contemporaine (Dardigna, 1981, 208, l'auteure souligne).

Pour Huston, le Château est donc plus largement un symbole représentatif de la domination patriarcale, présente tant dans les institutions sociales comme l'université, le système judiciaire et les médias — à une plus grande échelle —, que dans les foyers et les relations sexuelles, à une échelle individuelle. En ce sens, l'hôpital psychiatrique contribue également au contrôle des femmes, en enfermant celles qui sont marginalisées ou qui, comme nous le verrons au chapitre III, sont punies pour avoir refusé cette soumission, sombrant inévitablement dans la folie. Pour Huston, il est donc pratiquement impossible d'échapper à cette mainmise patriarcale, partout présente, qu'elle rend plus explicite par le symbole du Château.

Le symbole de la clef dans *Histoire d'Omayya* renvoie à un accès au Château, c'est-à-dire au système social érigé par les hommes. Ainsi, la clef, c'est pour Omayya le pouvoir qu'elle n'a pas et qu'elle tente vainement de s'approprier. Le dictionnaire des symboles attribue à la clef un rôle « d'initiation et de discrimination » (Chevalier et Gheerbrant, 1982, 261) ; elle « symbolise le chef, le maître, l'initiateur, celui qui détient le pouvoir de décision et la responsabilité » (Chevalier et Gheerbrant, 1982, 261). La clef est également le symbole du « mystère à percer, de l'énigme à résoudre, de l'action difficile à entreprendre, bref des étapes qui conduisent à l'illumination et à la découverte » (Chevalier et Gheerbrant, 1982, 262). Ainsi, dans *Histoire d'Omayya*, les événements s'enchaînent sans que la protagoniste, privée de la clef, semble avoir d'emprise sur eux. Omayya n'a plus le contrôle de sa vie, elle a perdu la maîtrise de la réalité, plus rien n'est cohérent, plus rien ne se tient logiquement selon sa perception des choses. C'est comme si le monde extérieur, la société, appartenait à une logique qui lui était étrangère ; « Cela ne constitue en aucun cas un tout, c'est parfaitement incohérent, il manque la clef » (Huston, 1985, 139).

Il y a dans cette métaphore de la clef des airs de conspiration puisque tout concourt à empêcher Omayya de l'acquérir. Alors que dans *Histoire d'O*, uniques les hommes, et une unique femme, Anne-Marie, détiennent les clefs qui ouvrent les portes, chaînes et bracelets tenant les femmes prisonnières, *Histoire d'Omayya* montre que le confinement physique dépeint dans la fiction devient psychologique mais non moins restrictif dans le monde réel. Comme nous l'avons déjà mentionné, Huston dénonce dans ce roman toute l'imagerie médiatique de la femme-objet, constamment perçue en tant que simple corps physique et charnel, vision exacerbée dans la pornographie. Dans un tel contexte, les femmes sont inévitablement désavantagées par rapport aux hommes. La clef représente ainsi dans *Histoire d'Omayya* l'accès à un système symbolique qui donne l'avantage aux hommes, privilège arbitrairement basé sur le sexe. Dans le roman de Huston, certaines femmes possèdent les clefs, tout comme Anne-Marie dans *Histoire d'O*, mais c'est parce qu'elles occupent une fonction de contrôle, de pouvoir, rôle attribué généralement aux hommes, et qu'elles soutiennent le pouvoir masculin. Huston voit d'ailleurs, dans cette relation hiérarchique, un modèle observable dans différents milieux. Elle fait l'analogie entre l'hôpital psychiatrique et la société, utilisant même le terme « parodie » dans le texte : « Omayya trouvait intolérable cette partie du Château où se parodiait la ville. Les femmes sans clef s'y assemblaient pour apprendre à se

concentrer, [...] les femmes à clef applaudissaient : Bravo! [...] Et les femmes sans clef rougissaient de plaisir » (1985, 122).

Dans *Histoire d'Omayya*, les clefs, dont les femmes sont pour l'essentiel privées, donnent métaphoriquement accès au réel, ouvrent les portes des différentes institutions instaurées par les hommes dans toutes les sphères de la société. Elles représentent donc le symbole phallique et, par extension, les privilèges qui sont associés au sexe masculin :

Parce que les Châtelains, ils circulent partout, ils savent où ils veulent aller, ils détiennent les clefs, ils ouvrent les portières — Montez, je vous prie —, les clefs s'insèrent sans même qu'ils y regardent, dans la portière, l'allumage, le coffre, jamais elles ne se coincent ni ne s'égarer, elles sont comme un appendice du corps, toujours prêtes à entrer en action, les Châtelains s'en servent machinalement, pour eux les clefs ont une fonction purement utilitaire, elles sont un moyen pour parvenir à une fin (1985, 135-136).

Dans *Mosaïque de la pornographie*, Huston fait le rapprochement entre la plume et le pénis, qui trouve selon elle son prolongement dans l'équivalence entre le texte et le corps féminin : « puisque le texte pornographique représente une mise à mort par la parole, cette parole symbolise non pas n'importe quel pouvoir mais le pouvoir phallique ; et la mise à mort en question est celle du sexe féminin » (1982, 17).

Huston s'inquiète du pouvoir des images, des « figures rhétoriques » de la pornographie. Elle questionne ainsi leur innocuité supposée, se demandant : « Pourquoi le livre ne serait-il pas programme plutôt que peinture ? » (Fourier cité par Huston, 1982, 129). Huston défend l'argument selon lequel cette violence misogyne, peu importe qu'elle soit fictive ou historique, s'inscrit inévitablement dans l'imaginaire collectif et influence les mœurs et les fantasmes de ceux qui la regardent. Elle évoque dans *Histoire d'Omayya* le conte « Barbe Bleue », dans lequel l'homme sadique remet à sa femme les clefs des pièces de sa maison en lui précisant bien de ne pas ouvrir une porte en particulier, où il cache le cadavre de ses victimes. Huston fait allusion, par l'évocation du cabinet morbide, aux « victimes » de la pornographie, écrivains et pornographes créant une spirale de violence allant toujours de plus en plus loin, représentation dont seuls les hommes peuvent détenir les clefs :

- Voici, ma femme chérie, les clefs de toutes les portes de mon Château, mais surtout ne te sers pas de la toute petite, elle ouvre la porte du cabinet tout au fond du corridor, je te la donne, mais n'y va pas, voici la clef, voici la porte, ne l'ouvre pas, ne cherche pas à savoir ce qu'il y a derrière, je te donne la clef pour qu'elle ne serve jamais, as-tu bien compris?
- Ainsi, vous détenez bel et bien la clef mais il vous est interdit de vous en servir.
- La clef du mystère, non. Ce qui se trouve à l'intérieur du cabinet, ce n'est pas un mystère. Tout le monde le sait.
- Qu'est-ce?
- ...
- Dites-moi ? Qu'y a-t-il ?
- ...
- Ce sont des contes de fées, Omayya.
- Les journaux aussi, et la radio, et les livres d'histoires, autant de contes de fées dans lesquels des barbes bleues et blanches et noires, des têtes couronnées et capuchonnées étalent le sinistre contenu de leurs cabinets secrets : on tourne la page, on ouvre la porte, commence la concurrence : combien sont-elles ? Combien de lapines accrochées aux clous, suspendues la tête en bas ? Cinq ? dix ? vingt-cinq ? cinquante ? Les Châtelains contemporains parviendront-ils à battre le record de leurs aïeux ? (Huston, 1985, 134-135).

Ce que Huston nous dit ici, c'est que tous les discours culturels vont dans le même sens. La clef, qui représente le pouvoir phallique, est en principe accessible aux femmes, mais elles ne doivent pas l'utiliser. Elles ne doivent pas user de leur liberté comme les hommes, elles doivent rester des esclaves fidèles. Plus pernicieux et plus insidieux qu'une loi, le système de représentation qui gouverne le comportement des femmes repose sur un ensemble de prescriptions et de contraintes jouant à un autre niveau. Ces représentations font office de loi, sans en être véritablement. C'est pourquoi elles sont plus dangereuses, puisque même les luttes féministes les plus radicales ne peuvent effacer des millénaires de conditionnement culturel, prégnant dans la conscience collective et individuelle. Ces représentations ne peuvent être traduites en justice, au nom de la liberté d'expression. À ce sujet, dans *Journal de la création*, Huston mentionne : « Mon but en écrivant ce journal est de mettre en doute l'innocence — non pas de tel ou tel artiste mais des *métaphores* dont se pare la création artistique, afin de continuer à paraître aussi asexuée et inattaquable qu'un ange... exterminateur » (1990, 75, l'auteure souligne). La création et la parodie demeurent alors un moyen efficace, pour les féministes, de contrer ou du moins d'équilibrer le caractère misogyne de la production culturelle, en montrant comment l'art est responsable d'un certain conditionnement social.

Les clefs sont ainsi interdites d'accès pour Omayya : « - Elles n'étaient pourtant pas perdues, vos clefs. Vous saviez parfaitement où elles se trouvaient. - Oui, mais elles m'étaient inaccessibles. C'était comme si elles n'existaient pas » (Huston, 1985, 200). Les clefs représentent un pouvoir auquel elle pourrait très bien avoir accès, qu'elle comprend et souhaite acquérir mais que le système social lui refuse. Elles sont le symbole du pouvoir masculin, du pouvoir phallique, que les hommes gardent jalousement : « Eux seuls détiennent la clef. C'est la même clef qui ouvre toutes les portes de tous les pavillons » (Huston, 1985, 59).

Les clefs sont aussi le symbole de la valeur qui est attribuée au discours. Ainsi, l'homme qui possède les clefs bénéficie d'une considération que la femme n'a pas. Les clefs représentent donc, au-delà du pouvoir, la lucidité et la rationalité, qualités considérées comme essentiellement masculines, par opposition au caractère hystérique que l'on attribue aux femmes, impossibles à prendre au sérieux. Cette représentation est pour les femmes un cercle vicieux auquel elles ne peuvent échapper : soit elles acceptent le rôle qui leur est imposé et sont ainsi infantilisées, infériorisées et verront toujours leur parole dévaluée, soit elles revendiquent le statut de sujet et souffrent alors d'une marginalité impossible à défendre dans la société. D'un côté comme de l'autre, Omayya est coincée, au bord de la folie : « sans la clef je ne peux que me répéter et tourner en rond et me perdre dans les dédales du Château » (Huston, 1985, 134). On voit ainsi comment des motifs importants d'*Histoire d'O* sont repris et mis au service d'une dénonciation féministe.

1.3.3 Le regard des hommes

Dans *Histoire d'Omayya*, le regard est un élément important de la parodie que fait Huston d'*Histoire d'O*. Cette question est si bien développée que nous avons décidé de lui consacrer un chapitre complet. Nous avons donc choisi d'en présenter très brièvement les bases idéologiques dans cette section et de démontrer en quoi il constitue un aspect de la parodie de Huston, en réservant pour le chapitre suivant notre étude du regard dans *Histoire d'Omayya*. Ainsi, nous éviterons les recoupements.

Le regard masculin, dans la pornographie comme dans les médias, est le corollaire du prétendu exhibitionnisme féminin. Comme le dit Huston dans *Mosaïque de la pornographie*, « [p]uisque

des hommes veulent que des femmes montrent leur cul, ils feront en sorte qu'il y ait toujours des cartes postales, et des revues, et des spectacles, et des bordels où elles le font effectivement, à partir de quoi tout le monde sera d'accord pour dire que oui, c'est ça que font les femmes, elles montrent leur cul » (1982, 106). Ainsi, le regard masculin est intrinsèquement lié à la pornographie et au discours érotique puisque c'est lui qui commande, par l'impératif du désir, l'effeuillage de la femme. Dans ce contexte, le regard de l'homme devient l'arme symbolique par lequel il maintient son pouvoir dans une culture de l'image où les femmes doivent constamment se parer et s'offrir à cette emprise virtuelle mais bien réelle.

Ainsi, dans *Histoire d'O*, la soumission au regard masculin est vécue positivement par O : « Elle savait qu'il pouvait la voir, cependant qu'elle ne le voyait pas, et une fois de plus elle sentit qu'elle était heureuse de cette exposition constante, de cette constante prison de ses regards ou elle était enfermée » (Réage, 1954, 194). Non seulement O est-elle la proie du regard masculin objectivant mais elle est contrainte de ne regarder aucun homme au visage pour ne jamais fixer que le sexe masculin, véritable maître de l'esclave. Cependant, chez Huston, nous y reviendrons, cette « prison des regards », si jouissive selon O, est vécue par Omayya comme une véritable aliénation. Cette pression se fait ressentir par un recours constant au champ sémantique du regard, auquel tous les discours participent. Toutes ces instances revêtent des airs de complot pour celle qui, participant au jeu de la séduction orchestré par le regard masculin, se trouve dans l'impossibilité de faire inculper ses agresseurs, lorsque les limites du consentement sont dépassées. Omayya est traquée et, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, dans ce régime scopique, sa féminité est ressentie comme un piège, comme un appât qu'on l'empresse de déployer mais qui se retourne contre elle au moment où elle tente de faire entendre sa plainte en justice pour viol. Le regard masculin donne lieu de cette façon à une stigmatisation du corps féminin qui, comme nous le verrons maintenant, constitue une forme de violence pernicieuse qui agit tant à un niveau physique que psychologique et symbolique.

1.3.4 La stigmatisation physique et symbolique du corps féminin

Il y a, chez Huston, une volonté de dénoncer la stigmatisation du corps de la femme opérée par la société patriarcale, même contemporaine. La parodie qu'elle fait d'*Histoire d'O* montre

comment plusieurs discours, autant publicitaires qu'institutionnels, convergent vers une perception utilitaire de la femme : elle doit être livrée entièrement et constamment au regard et au désir masculins. La préparation du corps et les parures sont les éléments essentiels de ce commerce. La femme doit être féminine, c'est-à-dire soumise par son attitude. Certains accessoires, tels que talons hauts et corset, contribuent à cette fragilisation en la rendant plus vulnérable et plus offerte.

Huston critique ces discours en les parodiant, en grossissant le caractère prescriptif et impératif de la publicité, partie intégrante d'une dictature culturelle misogyne. Cette dénonciation, qui est au cœur du roman de Huston, permet de montrer le côté sombre de ces discours sociaux, aliénants pour la femme. Nous le constatons par les conséquences psychologiques de ceux-ci sur Omayya, évoluant dans un monde qui lui est hostile. C'est pourquoi cet aspect de la critique de Huston prendra une place prépondérante dans notre mémoire. Nous avons ainsi consacré un chapitre complet à la narration (chapitre III) ; il y sera question des différents discours ou voix du roman construisant la féminité. Pour éviter la redondance, nous allons donc centrer cette sous-section principalement autour du roman *Histoire d'O*, étant donné que les éléments parodiques d'*Histoire d'Omayya* exigent un plus long développement qui fera l'objet de la suite du mémoire.

Ce qui est frappant dans *Histoire d'O*, c'est évidemment la soumission du personnage principal. Il s'agit d'une soumission totale au terme de laquelle O est même prête à mourir. Dans ce cas-ci, l'abandon est non pas momentané mais définitif et conduit à l'anéantissement de la subjectivité du personnage. Dans cet extrait du texte, la fonction utilitaire du corps de la femme est rappelée sans équivoque :

votre seul véritable service, qui est de vous prêter. Vos mains ne sont pas à vous, ni vos seins, ni tout particulièrement aucun des orifices de votre corps, que nous pouvons fouiller et dans lesquels nous pouvons nous enfoncer à notre gré. Par manière de signe, pour qu'il vous soit constamment présent à l'esprit, ou aussi présent que possible, que vous avez perdu le droit de vous dérober, devant nous vous ne fermerez jamais tout à fait les lèvres, ni ne croiserez les jambes, ni ne serrerez les genoux (comme vous avez vu qu'on vous a interdit de faire aussitôt votre arrivée), ce qui marquera à vos yeux et aux nôtres que votre bouche, votre ventre, et vos reins nous sont ouverts. Devant nous, vous ne toucherez jamais à vos seins : ils sont exhaussés par le corset pour nous appartenir (Réage, 1954, 37).

Dans *Histoire d'O*, plusieurs moyens sont utilisés afin de rendre bien visible cet état d'esclavage des femmes. Non seulement veut-on leur asservissement et leur obéissance mais on veut aussi pouvoir en observer constamment les signes sur leur corps. C'est ce qui confère à l'homme sa puissance et c'est à cette fin que O est prise en charge dès son arrivée au Château. On lui donne le bain, on la coiffe, on la maquille, on lui rougit l'aréole des seins ainsi que les grandes lèvres et on la parfume. O est également habillée d'un corset bien serré, d'un jupon et d'une robe qui couvre à peine ses seins voilés de dentelle et qu'elle doit porter relevée à l'avant ou à l'arrière, afin de la rendre en tout temps accessible pour la pénétration. L'aliénation est complétée par un collier et des bracelets de cuir avec anneau de métal et fermoir à clef permettant autant d'illustrer concrètement son aliénation symbolique que de l'attacher physiquement à l'aide de chaînes pour la violer. Cet accoutrement sert ainsi à ce « qu'elle fût constamment et immédiatement accessible. Il ne suffisait pas de savoir qu'elle l'était : il fallait qu'elle le fût sans le moindre obstacle, et que sa façon de se tenir d'abord, et ses vêtements ensuite en donnassent pour ainsi dire le symbole » (Réage, 1954, 73).

On prescrit également à O, ainsi que le montre le passage cité plus haut, des règles strictes sur sa façon de se tenir. Il fallait à O, pour se conformer à cette règle, « un constant effort d'attention, qui lui rappellerait, [...] la réalité de sa condition » (Réage, 1954, 73). Les marques du fouet et de la cravache ont la même fonction : « ces marques faisaient qu'elle ne pouvait tricher, et indiquaient aussitôt qu'on les voyait que tout était permis à son égard. Car le savoir était une chose ; en voir la preuve, et la preuve constamment renouvelée, une autre » (Réage, 1954, 127). C'est pourquoi on fouette O régulièrement et durement pour que quelques traces subsistent toujours sur son corps, jugeant du résultat non pas aux cris ou aux larmes, qui pouvaient être exagérés pour faire cesser le supplice, mais aux traces plus ou moins vives que les instruments de torture laisseraient sur sa peau (Réage, 1954, 33). Enfin, on offre à O une bague qu'elle doit porter en tout temps à l'extérieur du Château. Celle-ci permet que les initiés puissent, lorsqu'ils la rencontreront et la reconnaîtront, disposer d'elle comme bon leur semblera.

Silverman explique que cette préparation du corps féminin, maquillé et orné de parures de toutes sortes, constitue une territorialisation, précédée d'une colonisation verbale ; une façon de marquer, par les cosmétiques et le parfum, les zones potentiellement pénétrables (1984, 335). Ce que

constate surtout Silverman dans *Histoire d'O*, c'est que le sujet féminin, qui devient en fait davantage objet, est exclu du discours qui le produit :

La structuration du sujet féminin commence [...] avec l'organisation de son corps. [...] Cette subjectivité féminine commence avec le corps, un corps littéralement écrit. [...] Ces morceaux d'écriture appartiennent bien sûr au discours de la pornographie — un discours qui révèle avec un clarté inhabituelle la disjonction entre le sujet (masculin) parlant et le sujet (féminin) parlé (Silverman, 1984, 325-327 ; traduction libre).

O est redéfinie par son habillement, qui compresse sa taille et met en évidence seins et cuisses, laissant libre accès aux orifices « et limitant l'aire "inutile" qui se situe entre ces zones privilégiées » (Silverman, 1984, 336 ; traduction libre).

Dans *Histoire d'Omayya*, nous le verrons au chapitre III, c'est par le biais de la polyphonie que se fait cette prescription de la féminité. Faisant écho à celle des maîtres dans *Histoire d'O*, différentes voix, appartenant à différentes instances, exhortent la protagoniste à adopter telle attitude, à se maquiller ou à se coiffer de telle façon. Ce que veut montrer Huston par cette parodie, c'est la construction sociale du corps féminin, la façon dont les parures et les comportements adoptés par les femmes sont imposés par la force des discours, auxquels les femmes doivent se conformer sous peine d'être marginalisées. Selon cette optique, cette attitude ne constitue donc pas, comme on a tendance à le laisser croire, un instinct intrinsèque à la prétendue « nature » féminine. Ainsi, alors que dans *Histoire d'O*, la stigmatisation est davantage physique, observable aux traces laissées par les coups de fouet, elle devient, dans *Histoire d'Omayya*, psychologique. La protagoniste est profondément marquée par la contrainte des discours sociaux, mais elle refuse de s'y conformer, elle refuse de consentir à se voir elle-même comme un objet. Car, et nous le verrons dans les chapitres subséquents, ce que critique Huston, ce ne sont pas les cosmétiques et les accessoires féminins en soi mais bien leur prescription et leur codage, autorisant une interprétation sexuelle objectivante du corps de la femme, un peu à la manière de la bague portée par O à l'extérieur du Château, signe d'une soumission totale. Huston s'en prend donc à cette transformation des corps biologiques en « deux essences sociales hiérarchisées » (Bourdieu, 1998, 39), signe de la force symbolique de la domination masculine :

Le travail de transformation des corps, à la fois sexuellement différencié et sexuellement différenciant, qui s'accomplit pour partie à travers les effets de la suggestion mimétique, pour partie à travers des injonctions explicites, pour partie enfin à travers toute la construction symbolique de la vision du corps biologique (et en particulier de l'acte sexuel, conçu comme acte de domination, de possession), produit des habitus systématiquement différenciés et différenciants. La masculinisation du corps masculin et la féminisation du corps féminin, tâches immenses et en un sens interminables qui, sans doute plus que jamais aujourd'hui, exigent presque toujours une dépense considérable de temps et d'efforts, déterminent une somatisation de la relation de domination, ainsi naturalisée (Bourdieu, 1998, 80-81).

Évidemment, la culmination de ce modelage du corps féminin, c'est la violence physique et le viol. Dans un tel contexte, nous le verrons maintenant, la légitimation du viol devient aisée et engendre une escalade de la violence envers la femme.

1.3.5 Le viol et l'esclavage

Un point central de la parodie de Huston dans *Histoire d'Omayya* concerne la représentation du viol. Alors qu'*Histoire d'O* le dépeint comme un acte légitime et même jouissif, *Histoire d'Omayya* en fait le procès — au propre et au figuré — en montrant les séquelles psychologiques que subit la victime. Ainsi, contrairement au roman de Réage qui ne donne pas accès aux pensées d'O, ou plutôt fait état de son consentement total et joyeux, celui de Huston fait témoigner la protagoniste des conséquences d'une telle violence. Le discours critique de Huston dans la parodie qu'elle fait d'*Histoire d'O* concerne le danger d'une représentation de la femme, comme complice des sévices qu'elle subit. Car ce que montre également le roman de Huston, c'est l'anéantissement de la subjectivité d'Omayya lors du viol et la réitération du mépris de sa parole lors du rejet de sa plainte en justice. La perte du procès est vécue par Omayya comme une double défaite, car elle se voit bafouée une deuxième fois, ignorée par la société qui la taxe de folie et donne ainsi le bénéfice du doute aux agresseurs :

comment voulez-vous que je vive avec ce zéro dans le corps, avec ce trou dans la mémoire, comment voulez-vous que je marche dans la rue, que je regarde les gens dans les yeux... ? Vous essayez de m'anéantir une deuxième fois, mais je ne m'avouerai pas vaincue, le zéro c'est vous qui le dites, ce sont eux qui le disent, vous êtes complices, vous avez pris cette décision ensemble au préalable, c'est une moquerie de la Justice, j'arracherai le bandeau des yeux de la Justice et elle verra enfin clair... (Huston, 1985, 201).

Notons la reprise de la lettre O (le zéro) comme symbole de l'anéantissement de la femme ainsi que le refus de ce statut et la conscience qu'a Omayya du fait que le « zéro » est une construction culturelle (« c'est vous qui le dites »).

Ce que Huston critique dans la parodie qu'elle fait d'*Histoire d'O*, c'est donc, au-delà du viol en soi, le danger que représente la mise en scène médiatisée de la femme complice des sévices qu'elle subit. Dans « *Histoire d'O* : Construction of a Female Subject », Silverman montre que O est dépeinte, dans le roman de Réage, principalement comme un objet physique avec des courbes et des dépressions, un corps avec des organes qui présente des orifices ou plutôt des points d'entrée aux multiples pénétrations qui lui seront infligées : « La bouche, l'anus et les lacérations sur la surface de la peau d'O constituent des points d'entrée additionnels dans son corps, et la codifient davantage en tant que femme » (1984, 331 ; traduction libre). De plus, ce que fait remarquer Silverman, c'est que O ne manifeste aucune pensée indépendante ; les seules activités cognitives qui nous sont communiquées ne représentent qu'une réponse aux agressions qui lui sont infligées, « joyeusement accueillie[s] par une femme amoureuse » (Huston, 1995, 167). Ainsi, malgré tous les sévices qu'on fait subir à O, sa condition d'esclave ne semble pas peser lourd sur elle, au contraire :

Les chaînes et le silence, qui auraient dû la ligoter au fond d'elle-même, l'étouffer, l'étrangler, tout au contraire la délivraient d'elle-même. (Réage, 1954, 58).

Elle songeait que le mot s'ouvrir à quelqu'un, qui veut dire se confier, n'avait pour elle qu'un seul sens, littéral, physique, et d'ailleurs absolu, car elle s'ouvrait en effet de toutes les parts de son corps qui pouvaient l'être. Il semblait que ce fût sa raison d'être (Réage, 1954, 148).

[...] elle ne savait plus si elle se faisait horreur d'être esclave — ou de ne pas l'être assez (Réage, 1954, 226).

L'esclavage jouissif ainsi représenté dans *Histoire d'O* devient, dans *Histoire d'Omayya*, répressif et même aliénant. Car non seulement l'acte même du viol trouble-t-il la protagoniste, mais celle-ci doit également lutter contre le stéréotype pornographique pernicieux de la femme souhaitant secrètement cet outrage. Le regard masculin désirant, alimenté par ces images, traque constamment la protagoniste dans le roman, le discours publicitaire entérinant sa position d'objet. Au-delà du viol physique, toutes les voix discursives s'accordent pour donner une vision de la femme toujours offerte au regard et à la jouissance de l'homme, autorisant ainsi le viol symbolique ou réel et annihilant du coup la subjectivité féminine. Dans *Mosaïque de la pornographie*, Huston critique cette

représentation de la femme, qu'elle perçoit comme « le mythe le plus ignominieux de tous, celui de la complicité des victimes dans leur propre destruction » (1982, 139). Silverman soulève aussi l'enjeu du masochisme féminin constitué en tant que moyen de conforter le sadisme masculin :

Cet apparent paradoxe signale le fait que les marques des coups de fouet qui recouvrent son corps la construisent comme objet à maltraiter. En affirmant la complaisance d'O en regard de l'abus, ces marques font exister cette complaisance. En d'autres mots, le secret qu'ils prétendent révéler est une conséquence de cette révélation... En fait, la situation est encore plus extrême : son "secret" ne dépend pas du tout d'elle-même, mais du discours par lequel elle est d'abord inscrite, et ensuite lue (1984, 332 ; traduction libre).

Ce que met en évidence et dénonce Huston dans *Histoire d'Omayya*, c'est donc l'image faussée de la femme que renvoient la littérature érotique et la pornographie, encore prégnante dans la conscience collective. Au-delà de la représentation du viol, il faut remettre en question le message implicite de la pornographie, à savoir que les femmes souhaitent secrètement se faire violer et comme le dit Jean Paulhan en présentation d'*Histoire d'O*, qu'elles « ne cessent pas d'obéir à leur sang ; que tout est sexe en elle, et jusqu'à l'esprit [...] Qu'elles ont simplement besoin d'un bon maître, et qui se défie de sa bonté [...] Bref, qu'il faut prendre un fouet quand on va les voir » (1954, 10). Cependant, *Histoire d'Omayya* montre comment un tel discours peut avoir de lourdes conséquences sur la vie des femmes, entraînant la banalisation du viol et même son apologie, et la difficulté pour des victimes de faire entendre leur cause. Dardigna en exprime clairement le danger :

toute femme qui ne se laisse pas violer ou agresser placidement en feignant de ne s'être aperçue de rien, et surtout pas de l'identité de celui qui la viole, peut être accusée paradoxalement de complaisance intérieure, secrète, cachée. Cela suffit à innocenter l'agresseur. Il a simplement fonctionné comme révélateur du désir caché de cette femme. En formulant la chose différemment, on pourrait dire qu'une femme qui reconnaît et accepte l'existence de son sexe, qui ressent quelque chose à l'endroit de ce sexe, ne peut plus prétendre à la fonction de sujet de son propre désir. Elle se retrouve immédiatement objet du désir et du viol masculins. Ressentir le viol comme le viol est un signe de culpabilité qui légitime donc celui-ci... (Dardigna, 1982, 156).

C'est précisément ce drame que vit Omayya, conséquence directe, selon Huston, de discours tels que celui véhiculé dans *Histoire d'O*. Nous reviendrons sur ces contraintes discursives et sociales au cours des deux chapitres qui viennent. Contentons-nous pour l'instant de constater que c'est encore une fois par le biais de la parodie d'*Histoire d'O* que Huston dénonce les fictions patriarcales.

Conclusion

Nous avons pu observer, dans cette dernière section consacrée à l'analyse de la réécriture critique d'*Histoire d'O* dans le roman *Histoire d'Omayya*, la dénonciation que Huston fait, par divers moyens, de la représentation traditionnelle de la femme dans la littérature érotique. Selon Huston, la diffusion de ces images dégradantes de la femme n'est pas sans conséquence. Celles-ci contribuent à forger une représentation faussée de la femme et agissent inévitablement sur l'expérience réelle des femmes, en raison de leur prégnance dans la conscience collective. Cette image tronquée de la femme, coupée de son désir et réduite à un esclavage sexuel au service des hommes, s'inscrit à l'intérieur d'un ensemble de discours qui convergent tous, à différents degrés, vers cette même représentation. Et c'est là le danger : cette représentation devient, avec la multiplication des médias qui tous véhiculent le même discours, prescription d'une Féminité vouée à la satisfaction de l'orgueil phallique et à l'anéantissement de la subjectivité féminine. Le problème, comme plusieurs féministes l'ont soulevé, c'est que cette pure construction contribuant à fabriquer la sexualité hétéronormative prend des airs de dictature culturelle grâce au bombardement des messages publicitaires impératifs et aux modèles qui nous sont donnés à voir dans le paysage médiatique contemporain. Dans ce contexte, l'aliénation d'Omayya par tous ces discours montre bien que leurs répercussions peuvent être nocives ; il s'agit bien d'une forme de violence psychologique insidieuse, qui légitime, voire appelle, l'agression physique.

Le recours à la parodie offre à Huston de nombreux avantages. Comme nous l'avons vu, la parodie est une forme de critique qui s'attaque particulièrement aux systèmes de représentation que dénonce justement le discours féministe postmoderne. Ainsi, la parodie est intéressante puisqu'elle permet de remettre en question les systèmes de représentation qui assujettissent les femmes en rendant manifeste leur caractère chimérique et socialement construit. Nous avons déjà dit que la parodie est une forme de re-création, à quoi nous pouvons ajouter qu'elle représente également un acte d'émancipation puisqu'elle autorise, au-delà de la critique, la transgression, le renouvellement et la démonstration d'un aspect négligé de l'œuvre originale. La parodie permet donc à Huston non seulement de prendre position contre la représentation traditionnelle des femmes dans la littérature érotique et ailleurs mais aussi de créer un personnage qui adopte des vues féministes en refusant la violence que les discours traditionnels lui infligent. La parodie offre la possibilité de porter la critique

plus loin en mettant en scène un personnage opposé en tout à O, c'est-à-dire en faisant le récit d'une femme qui lutte pour faire entendre sa voix dans ce flot de discours dévastateurs. Huston veut ainsi redonner une subjectivité au personnage de la femme violée, de façon à lui faire dire « non », alors que tous les discours lui font dire « oui » (le « O » de la protagoniste de Réage évoquant aussi ce mot).

Ce qu'attaque donc particulièrement Huston dans cette parodie d'*Histoire d'O* — et cette dénonciation reviendra tout au long de notre étude —, c'est la construction discursive de la féminité, érigée en idéal imposé à l'ensemble des femmes par les discours sociaux ambiants. Les codes de cette féminité sont ensuite lus sur le corps des femmes comme les signes de l'endossement des valeurs qui y sont rattachées. Comme le fait remarquer Bourdieu,

[1] la domination masculine, qui constitue les femmes en objets symboliques, dont l'être (*esse*) est un être-perçu (*peripi*), a pour effet de les placer dans un état permanent d'insécurité corporelle ou, mieux, de dépendance symbolique : elles existent d'abord par et pour le regard des autres, c'est-à-dire [...] souriantes, sympathiques, attentionnées, soumises, discrètes, retenues, voire effacées. Et la prétendue « féminité » n'est souvent pas autre chose qu'une forme de complaisance à l'égard des attentes masculines, réelles ou supposées, notamment en matière d'agrandissement de l'égo (1998, 94).

Ainsi, c'est cette domination culturelle et symbolique qui confère à la problématique du viol son aspect politique, dénoncé par Huston. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Omayya va rejeter sa féminité après l'agression, vue par elle comme un piège. La féminité est selon Huston un instrument discursif permettant d'imposer un cadre aux femmes, de leur faire jouer un rôle prédéterminé dans le jeu de la séduction et de la rencontre sexuelle. Cette féminité est partout dépeinte de la même façon : tant dans la publicité que dans la pornographie, elle représente un idéal de beauté physique et de sensualité, de passivité et de soumission, voire de masochisme. Selon l'image qui nous en est donnée dans les médias, la « vraie » femme serait donc un être voué entièrement au plaisir de l'homme. Autant dans sa constante attention portée à son corps que dans son attitude complaisante, elle signifie à qui sait le reconnaître qu'elle n'a qu'un souhait, tel que le mentionnait Paulhan, qui est de se faire prendre par quiconque voudra la dominer (préface dans Réage, 1954, 10).

Le problème avec cette représentation, c'est qu'elle fausse le plus souvent les véritables intentions des femmes : certains gestes qu'elles vont avoir ou certains vêtements qu'elles vont porter seront interprétés comme une provocation alors qu'il n'en est rien. Dans le roman de Huston, Omayya porte sa beauté comme une tare, comme une invitation à l'agression : « Ma robe avait changé de sens, c'était devenu une provocation. Mon corps avait changé de sens, ce n'était plus le mien à donner, c'était devenu le sien à prendre » (1985, 49). Cette représentation faussée est induite par les discours, les images, les mots : « Ce n'est pas ce que je veux dire, ce sont les mots qui parlent comme ça, les mots sont complètement malades, ils sont infectés par la peste [...] Ils vous appliquent les électrodes aux tempes et ils déchargent, et l'électricité vous imprime ses spasmes, ses orgasmes, vous ravage le corps et l'âme, vous laisse comme morte » (Huston, 1985, 203). De plus, cette représentation s'actualise par les individus qui la consomment et la reproduisent : « Ils vous appliquent les mains aux hanches et ils déchargent... coup de foudre... et l'électricité vous fouette les entrailles, vous étrille le cœur, vous laisse comme morte... » (*ibid.*).

Enfin, ce que fait également remarquer Huston dans *Histoire d'Omayya*, c'est que la féminité est imposée aux femmes pour ensuite leur être reprochée, comme c'est le cas pour Omayya, lors du procès pour viol. De plus, ce discours est produit et interprété par les hommes afin de servir leurs intérêts : « Au sein de la sphère sociale actuelle, le sujet féminin ne prend pas part à la production de la signification qui la construit, extérieurement et intérieurement, puisqu'elle est exclue de ce que Foucault appelle la "confrérie discursive" » (Silverman, 1984, 325 ; traduction libre). La souffrance d'Omayya dénonce donc le caractère excessif de la violence imposée par la représentation traditionnelle des femmes dans la littérature érotique, mais aussi son pouvoir destructeur. Nous verrons donc dans les chapitres subséquents comment le regard participe à ce commerce et comment, par la suite, la narration traduit la souffrance liée au morcellement de l'identité que provoque l'ensemble de ces discours sur la protagoniste.

Chapitre II

La réification par le regard masculin

Nous avons vu, dans le chapitre I, que la féminité est culturellement et socialement construite : la femme serait narcissique et exhibitionniste, livrée au regard masculin. De nombreux éléments sociaux et textuels contribuent à produire et à entretenir ce modèle contraignant, symptôme d'une domination masculine subtile mais omniprésente :

Les images pornographiques, les films, les magazines de photos, les affiches publicitaires sur les murs des villes composent un discours, lequel recouvre notre monde de ses signes et revêt une signification : il signifie que les femmes sont dominées. Les sémioticiens peuvent interpréter le système de ce discours, décrire son organisation. Ce qu'ils lisent dans ce discours sont des signes dont la fonction n'est pas de signifier et qui n'ont aucune raison d'être autre que celle d'appartenir, en tant qu'éléments constitutifs, à un certain système ou à une organisation (Wittig, 1992, 25 ; traduction libre).

Dans le premier chapitre, nous avons également vu que la littérature érotique est l'un des discours qui participent à l'élaboration de cette représentation du féminin, fondée sur l'objectivation, la soumission et la jouissance à travers la violence. Nous avons pu constater que le regard masculin constitue l'un des dispositifs importants par lesquels cette domination s'impose. Ainsi, autant dans la pornographie que dans les médias, le regard masculin constitue l'arme symbolique par laquelle le patriarcat maintient son pouvoir, soumettant les femmes à une culture de l'image à laquelle elles peuvent difficilement échapper.

Dans *Surveiller et punir*, Foucault traite de la naissance de la prison, et montre comment le regard est l'un des moyens efficaces du contrôle des individus : « Le succès du pouvoir disciplinaire tient sans doute à l'usage d'instruments simples : le regard hiérarchique, la sanction normalisatrice et leur combinaison dans une procédure qui lui est spécifique, l'examen » (172). La surveillance constitue donc l'un des rouages internes du pouvoir disciplinaire qui « fonctionne comme une machinerie » (179) et par lequel « chaque regard serait une pièce dans le fonctionnement global du pouvoir » (173). Le parallèle avec la critique féministe des contraintes qui pèsent sur les femmes est assez éloquent, même si Foucault ne le souligne pas :

Dans la discipline, ce sont les sujets qui ont à être vus. Leur éclairage assure l'empire qui s'exerce sur eux. C'est le fait d'être vu sans cesse, de pouvoir toujours être vu, qui maintient dans son assujettissement l'individu disciplinaire. Et l'examen, c'est la technique par laquelle le pouvoir au lieu d'émettre les signes de sa puissance, au lieu d'imposer sa marque à ses sujets, capte ceux-ci dans un mécanisme d'objectivisation. Dans l'espace qu'il domine, le pouvoir disciplinaire manifeste, pour l'essentiel, sa puissance en aménageant des objets. L'examen vaut comme la cérémonie de cette objectivisation. [...] Les « sujets » y sont offerts comme « objets » à l'observation d'un pouvoir qui ne se manifeste que par son seul regard. Ils ne reçoivent pas directement l'image de la puissance souveraine ; ils en déploient seulement les effets — et pour ainsi dire en creux — sur leurs corps devenus exactement lisibles et dociles (Foucault, 1993, 189-190).

Foucault explique que l'examen remplit ainsi une double fonction de surveillance et de normalisation : « Il est un regard normalisateur, une surveillance qui permet de qualifier, de classer et de punir. Il établit sur les individus une visibilité à travers laquelle on les différencie et on les sanctionne » (179).

En analysant ce discours d'un point de vue féministe, nous pouvons comprendre que cette « machinerie » que constituent les images de femmes dans les médias contribue ainsi, par le conditionnement de ses agents, à créer un système de normalisation où les sujets qui ne sont pas conformes sont automatiquement marginalisés et ostracisés. Les femmes doivent donc observer le modèle prescrit sous peine d'être punies. Quant à la domination symbolique, nous pouvons constater qu'un tel système de surveillance est d'autant plus prégnant et pernicieux qu'il s'effectue « selon les lois de l'optique [...] sans recours, en principe au moins, à l'excès, à la force, à la violence » (179). Si les individus surveillés sont soumis à un principe de visibilité obligatoire, « Le pouvoir disciplinaire, lui, s'exerce en se rendant invisible » (189). Susan Bordo reprend à ce titre une réflexion de Foucault qui illustre bien l'emprise que peut avoir ce regard, sans qu'il ait besoin de recourir à la violence, par une intériorisation que les sujets font eux-mêmes de ce regard :

nul besoin d'armes, de violence physique, de contraintes matérielles. Seul suffit un regard. Un regard scrutateur, un regard que tout individu qui y est exposé finit par intérioriser pour devenir son propre inquisiteur, chaque individu exerçant ainsi une surveillance sur et contre lui-même (Bordo, 1993, 27 ; traduction libre).

Dans *Histoire d'Omayya*, la place centrale que la romancière accorde au regard, destiné à modeler et à subjuguier la protagoniste, justifie que cet élément fasse l'objet d'un chapitre à part.

Nous analyserons donc le regard masculin objectivant qui constitue l'un des agents de la construction de la féminité patriarcale. Nous verrons également comment Omayya se trouve prisonnière de la représentation et du regard des hommes. Ici, des aspects thématiques (le modelage de la féminité par les regards masculins) et narratologiques (la mise en scène des regards) convergent pour rendre Omayya captive de ce regard qui la surveille et la détruit. Dans un premier temps, nous étudierons la construction et l'iconisation de la féminité et nous verrons comment le regard est constitué par les « technologies du genre », concept élaboré par Teresa de Lauretis. Nous observerons comment la réification opère dans *Histoire d'Omayya*, grâce à une analyse de ses agents. Nous verrons ensuite comment le regard prépare et annonce le viol. Nous pourrions constater que derrière la représentation misogyne de la femme-objet se cache une justification de la violence sexuelle critiquée par Huston dans *Histoire d'Omayya*. Nous serons par la suite à même d'observer les conséquences de cette violence, fortement soulignées dans le texte. Nous observerons comment la souffrance psychologique de la protagoniste entraîne chez elle un morcellement de l'identité, induit par un ensemble de représentations culturelles dualistes. Enfin, nous nous pencherons sur la notion de performance, présente dans le roman par l'entremise du théâtre, que nous analyserons à la lumière de la théorie de Judith Butler. Cette section nous permettra de mieux comprendre que, malgré leur caractère fabriqué, les genres sont une assignation sociale à laquelle il est presque impossible d'échapper. Nous verrons que Omayya tente en vain de s'y soustraire par le jeu, réalisant finalement que tous les rôles féminins sont similaires puisqu'ils obéissent aux attentes masculines. Ce chapitre éclairera ainsi d'une façon globale la pression aliénante et insoutenable qu'exerce le regard sur la protagoniste du roman de Huston, mettant en évidence le contrôle, la stigmatisation et la menace qu'il représente.

2.1 La réification

2.1.1 La construction et l'iconisation de la féminité

Nous avons vu, dans le chapitre I, que la littérature érotique traditionnelle procédait à une réification des personnages féminins. Le regard masculin objectivant mis en place par de multiples procédés narratifs et discursifs contribue, dans ces textes, à véhiculer une représentation avilissante de la femme. La mise à distance du corps féminin opérée par le regard constitue même l'une des

conditions nécessaires à la création de l'effet érotique. Le corps féminin occupe donc, dans la littérature érotique, une place prépondérante ; il est abondamment décrit et érotisé, contrairement au corps de l'homme dont la représentation se réduit généralement au pénis ou à ses avatars, comme les clefs, vues au chapitre I, faisant figure d'autorité et symbolisant l'ultime maître auquel la femme doit se soumettre. L'homme est surtout présent ici par son regard : « La pornographie et un large pan de la publicité, par exemple, nous offrent des modèles de féminité dans lesquels [...] les femmes s'investissent tout entières dans la satisfaction du regard, des fantasmes et des désirs masculins, et en retirent un plaisir masochiste discutable » (Weedon, 1987, 22 ; traduction libre).

L'autorité discursive patriarcale régnant dans les systèmes sociaux de représentation, que nous observerons plus en détail avec de Lauretis au point suivant, influence inévitablement la focalisation narrative de la littérature érotique, qui adopte, le plus souvent, le point de vue masculin. Comme le fait remarquer Marina Valverde dans *Sexe, pouvoir et plaisir* : « L'analyse du " système de perceptions " régissant les conventions propres à la peinture et au cinéma révèle que le regard masculin est toujours celui qui fait autorité [...] Nous ne voyons pas simplement un homme qui regarde une femme, nous *sommes* cet homme qui regarde la femme » (1985, 191, l'auteure souligne). Ainsi, non seulement le regard est, dans la littérature érotique, le signe d'une subjectivité affirmée, mais il représente surtout le symbole d'un pouvoir phallique qui objectivise la femme en lui interdisant l'accès à cette forme d'autorité, pour ne lui laisser comme rôle que celui de la soumission réelle et symbolique afin que la jouissance virile de l'homme puisse s'épancher. Regarder, c'est dominer, posséder, voire détruire.

Si, comme le fait remarquer Valverde, « [l]a porno érotise la domination sociale dans son ensemble » (1985, 152), l'autorité discursive du regard que l'on observe dans la littérature érotique prend racine, comme nous l'avons déjà mentionné, dans un système social patriarcal de la représentation. Ce système généralisé est résumé clairement et simplement en ces termes par John Berger : « Être homme c'est agir, être femme c'est paraître. Les hommes regardent les femmes alors que les femmes s'observent en train d'être regardées » (1976, 51). En ce sens, Pierre Bourdieu ajoute : « Tout, dans la genèse de l'habitus féminin et dans les conditions sociales de son actualisation, concourt à faire de l'expérience féminine du corps la limite de l'expérience universelle du corps-pour-autrui, sans cesse exposé à l'objectivation opérée par le regard et le discours des

autres » (1998, 90). Ainsi, le regard masculin objectivant opère autant au niveau macro que micro, et est à la fois constitué et constituant des systèmes de représentation que les agents intègrent, entérinent et reproduisent. Non seulement ce regard est-il construit par ces discours et ces représentations, mais il contribue à construire, par une influence réciproque, les conceptions individuelles et les catégories homme/femme et regardant/regardée. Autrement dit, la construction fantasmatique du féminin en tant que corps-objet narcissique exposé en permanence au regard masculin passe de l'art à la réalité par la pression des représentations sociales sur les hommes et les femmes, et inversement :

Le regard masculin, et donc le discours représentatif qu'il induit, se réservent le droit d'être constitutifs du corps sexuel féminin. De même que le seul regard qu'une femme puisse porter sur son propre corps est celui qui la confirme comme objet. [...] Quand une femme [...] pense à son corps, à ses vêtements, à son maquillage, c'est en fonction de ce que verront les hommes (Dardigna, 1981, 107).

En termes psychanalytiques, les féministes ont expliqué cette iconisation de la femme par un mécanisme défensif face à l'angoisse masculine de la castration, implicite dans ce regard porté sur la femme. La « scopophilie » ou le plaisir de regarder serait une motivation issue de l'enfance, de la contemplation passive de la mère ; l'impuissance se transforme en un désir de contrôle par le regard, qui sera projeté sur les femmes à l'âge adulte (Ussher, 1997, 94). Dans *Visual and Other Pleasures*, Mulvey explique que cette « scopophilie » est paradoxalement rattachée à la fois à un sentiment de peur et à une sensation de plaisir :

La femme signifie la différence sexuelle, l'absence visuellement vérifiable du pénis, l'évidence matérielle sur laquelle se fonde le complexe de la castration, primordial dans l'organisation de l'entrée dans l'ordre symbolique et la loi du père. Ainsi, la femme-icône, offerte au regard et au plaisir des hommes, maîtres agissants du regard, menace toujours de faire naître l'angoisse qu'elle signifie à l'origine (1989, 21 ; traduction libre).

Selon Mulvey, c'est justement cette « absence » du pénis chez la femme qui donne au phallus sa valeur. La menace castratrice vient intensifier le désir, mais il s'agit toujours d'un désir orienté vers l'horreur du manque, et la réassurance orgueilleuse de la possession du pénis. À travers une étude de la représentation de la femme au cinéma, Mulvey montre comment la peur des hommes devant le sexe des femmes inspire la création d'une icône idéalisée ou encore dénigrée. Ce processus permet de mettre le fantasme en image et d'ainsi exercer une emprise sur la peur de la menace castratrice :

Vingt ans de critique féministe auront démontré que dans l'art comme dans le cinéma, du point de vue masculin, la "femme" apparaît comme un objet et "l'homme", comme un sujet. Elle se voit sexualisée et objectivée. Le danger qu'elle représente est littéralement encadré et contenu par la toile ou l'écran cinématographique. On la peint parfaite, idéalisée, ou on l'exhibe et la dénigre. Sa complexité se voit dissimulée derrière l'illusion créée par l'exposition de toutes les parties de son corps (Ussher, 1997, 108 ; traduction libre).

Ainsi, c'est la maîtrise que permet la mise à distance par le regard qui aura pour effet de provoquer la sensation de plaisir recherchée dans la scopophilie.

Selon Huston, il y a dans cette représentation un déséquilibre symbolique qui nuit à l'émancipation des femmes dans la société : « Je me dis que si la femme veut reprendre sa place politiquement et socialement, il y a une sacrée démystification à faire dans le fantasme. Elle est si ÉNORME qu'elle en est apeurante. Je trouve qu'au niveau mythique le phénomène de la porno exprime primitivement une sorte de fascination terrifiée du "féminin" » (Huston, 1982, 193). Ce à quoi Sandra Lee Bartky ajoute : « Quand les femmes (même une minorité de femmes) commencent à s'autodéterminer politiquement, économiquement et sexuellement, elles tombent encore plus complètement sous le regard patriarcal dominant. C'est ce paradoxe, et non pas le "corps libidinal", qui produit, ici et là, des poches de résistances » (1990, 81 ; traduction libre).

Enfin, comme nous le verrons maintenant, les « technologies du genre » ou la multiplication par tous les médias de la réification du féminin ont pour effet de sceller la construction du genre et son iconisation, qu'elle soit idéalisée ou dénigrée.

2.1.2 La constitution du regard par les « technologies du genre »

Ce regard qui « pétrifie la femme en idole » (de Beauvoir, 1949, 89) est constitué par ce que de Lauretis nomme les « technologies du genre ». Ces technologies représentent les discours véhiculés par les médias et donnent des genres une image figée et stéréotypée. Ainsi les « technologies du genre » sont en fait des constructions discursives ou visuelles issues des fantasmes masculins. Cependant, ce que contestent de Lauretis, Huston et bien d'autres, c'est leur hégémonie, le fait que cette construction serve de prescription à l'ensemble des femmes puisque les mêmes codes, toujours à connotation pornographique variant en degré d'une image à l'autre, sont diffusés

partout et donnent de la femme un modèle unique. Nous allons donc tenter de comprendre comment procède la réification du féminin à un niveau culturel, grâce aux « technologies du genre », concept élaboré par Teresa de Lauretis.

La pierre d'assise des « technologies du genre », c'est la théorie de Foucault selon laquelle des « code(s) de prescriptions sexuelles » (Foucault, 1984, t. 2, 37) régissent, par un système de relations de pouvoir complexes, le comportement des individus. Ces codes sont ainsi instaurés par un « régime savoir-pouvoir-plaisir » (Foucault, 1976, t. 1, 19) formulant les interdits et les permissions, directement ou indirectement, volontairement ou non. On assiste de cette façon à une « véritable explosion discursive » (*ibid.*, 25) autour de la sexualité, même et surtout en période de répression où on peut percevoir une « multiplication des discours sur le sexe, dans le champ d'exercice du pouvoir lui-même » (Foucault, 1976, t. 1, 26). Selon Foucault, cette volonté de maîtriser le sexe, qui se traduit par un ensemble de discours qui tentent d'en cerner les contours et les mécanismes, contribue, plutôt qu'à le contenir, à entretenir le mystère qui l'entoure. Ce secret est en fait celui-là même dans lequel le sexe s'est vu plongé et maintenu par la répression : « Censure sur le sexe ? On a plutôt mis en place un appareillage à produire sur le sexe des discours, toujours davantage de discours, susceptibles de fonctionner et de prendre effet dans son économie même » (Foucault, 1976, t. 1, 133).

Si le sexe « ça s'administre » (Foucault, 1976, t. 1, 35), s'il est régi par un ensemble de discours et de technologies issus des différentes sphères du pouvoir, de Lauretis montre qu'il en va de même pour le genre : « On pourrait dire que le genre, comme la sexualité, n'est pas la propriété des corps ou quelque chose qui existe originellement chez les êtres humains, mais qu'il est “un ensemble d'effets produits dans les corps, les comportements et les relations sociales”, pour reprendre Foucault, et ce grâce au déploiement d'une “technologie politique complexe” (de Lauretis, 2007, 40-41 ; traduction libre). Ce que de Lauretis, à l'instar de plusieurs féministes, reproche à Foucault, c'est l'absence de considération pour la question du genre dans sa théorie sur la sexualité. Ainsi, si la sexualité est produite par le discours institutionnalisé du pouvoir, elle est aussi construite en tant qu'attribut et propriété du mâle. Comme le dit de Lauretis, chez Foucault, la sexualité n'est pas genrée (c'est-à-dire possédant une forme femelle et une forme mâle) ; l'auteur adopte la perspective omnisciente de l'homme (de Lauretis, 1987, 35-38). Autrement dit, la tache aveugle chez

Foucault, c'est la femme. Cependant, sa théorie de la sexualité a ouvert la voie au travail de Teresa de Lauretis et à d'autres chercheuses féministes qui ont soulevé, dans son sillage, la question du genre, de sa représentation et de sa performance.

Pour de Lauretis, nier le genre, c'est nier l'oppression des femmes par les hommes et rester dans l'idéologie qui sert le sujet mâle (de Lauretis, 1987, 15). À partir de la théorie de Foucault, de Lauretis va donc montrer comment le genre est, comme la sexualité, une construction érigée par le discours prescriptif des instances de pouvoir en place dans la société : « le genre n'est pas le sexe, un état de nature, mais [...] il est la représentation de chaque individu dans le cadre d'une relation sociale particulière qui préexiste à l'individu et présuppose l'opposition *conceptuelle* et rigide (structurale) de deux sexes biologiques » (de Lauretis, 2007, 45, l'auteure souligne ; traduction libre). Cette représentation ou cette structure conceptuelle a été qualifiée par les féministes de « sex-gender system », qui est à la fois un construit socio-culturel, un appareil sémiotique et un système de représentation qui assigne une place et une signification aux individus dans la société. Pour de Lauretis, le genre est mis en scène par diverses technologies — discours sociaux, religieux, culturels, etc. — qui sont assimilées par les individus. Les « technologies du genre » créent donc les signes distinctifs des catégories identitaires de sexe : « les effets de signification et d'autoreprésentation produits dans le sujet par les pratiques socioculturelles, les discours et les institutions consacrés à la production des femmes et des hommes » (de Lauretis, 2007, 76-77 ; traduction libre). Dans une perspective littéraire, selon Robyn Warhol, ces signes construisent le sens que l'on doit donner aux corps en représentation : « Dans la perspective féminine construite par le texte, les corps ne sont pas seulement des objets, mais également des signes à déchiffrer » (Warhol, 1996, 31 ; traduction libre).

Pour de Lauretis, le cinéma est l'un des médias, ou l'une de ces « technologies du genre », où opère le mieux cette représentation de la femme en tant que spectacle. La femme y est, comme de Lauretis le montre dans *Alice Doesn't*, un corps prêté au regard, un objet de désir :

La représentation de la femme comme image (spectacle, objet à contempler, évocation de la beauté — et la représentation concomitante du corps féminin comme locus de la sexualité, site de plaisir visuel, ou encore comme leurre du regard) est très répandue dans notre culture, et ce depuis bien avant la naissance et au-delà de l'institution du cinéma [...] De plus, dans notre « civilisation de l'image », comme l'a qualifiée Barthes, le cinéma fonctionne effectivement comme une machine à produire des images. La production de ces images

(féminines ou autres) contribue à constituer la femme en image (de Lauretis, 1982, 37-38 ; traduction libre).

Le problème, pour de Lauretis, c'est que cette représentation de la femme en donne un modèle univoque à l'intérieur duquel il est impossible d'articuler les différences entre les femmes. De ce point de vue, la féminité devient en quelque sorte une essence archétypale, figée, que les femmes personnifient chacune à sa façon, ou encore une forme de « mascarade » (de Lauretis, 1987, 2) selon l'expression qu'elle emprunte à Joan Rivière. Cette représentation de la féminité, insistons sur ce point, est donc une construction, un produit de l'imagination patriarcale, et non une propriété intrinsèque à la nature féminine, contrairement à ce qui est véhiculé dans l'imagerie populaire. La femme devient ainsi impossible à représenter en tant que sujet du désir, bref en tant que personne : « la femme est irréprésentable, sauf en tant que représentation » (de Lauretis, 2007, 79 ; traduction libre).

En somme, ce que nous pouvons retenir de la théorie de de Lauretis pour notre argumentation, c'est que le genre est une représentation, une construction élaborée par toutes les technologies dont dispose la société moderne. Cette construction a été alimentée dans l'histoire par les mythes, la littérature, les discours religieux, politiques et savants, et elle l'est, aujourd'hui plus que jamais, par le cinéma, la télévision et la publicité, entre autres. Cependant, le danger d'une telle diffusion massive et unilatérale, c'est que la féminité ainsi construite fasse tellement partie du paysage culturel quotidien qu'elle passe inaperçue, qu'on ne remarque plus son caractère factice et qu'elle s'imprègne dans l'inconscient individuel et collectif en tant que vérité sur la femme. Insidieusement, cette construction conditionne le regard des femmes et des hommes à une certaine forme de féminité normative. Ainsi, comme nous l'avons vu au premier chapitre, le voyeurisme des hommes entraîne comme corollaire obligé l'exhibitionnisme des femmes et il devient alors aisé de dire, une fois qu'est placardée en tous lieux l'image de femmes à demi nues, que, comme le mentionnait Huston, c'est bien cela qu'elles font les femmes, elles se dénudent pour le plaisir des hommes (1982, 69).

Histoire d'Omayya présente, pourrait-on dire, une forme de mise en scène de la solution élaborée par de Lauretis. Pour de Lauretis, une façon de sortir de la représentation sexiste, c'est de proposer d'autres modèles et de créer un mouvement d'aller-retour entre la représentation

traditionnelle et celles qui sont marginalisées. Ainsi, même si la protagoniste ne réussit pas à se défaire de l'emprise du regard objectivant, entité érigée par la représentation patriarcale, le roman de Huston présente l'irreprésentable ou l'envers du discours dominant, c'est-à-dire la subjectivité d'une femme (par opposition à sa représentation réifiée) et la détresse psychologique qu'éveillent en elle ces images. Au chapitre III, nous nous attarderons à plusieurs discours qui comptent parmi les « technologies du genre » selon de Lauretis : les discours culturels, publicitaires et médiatiques et institutionnels (plus particulièrement ceux de la justice et de la psychanalyse). Auparavant, il nous faut étudier un autre élément puissant qui construit le genre et réifie la femme, à savoir le regard masculin objectivant.

2.1.3 La réification par le regard dans *Histoire d'Omayya*

La réification, dans *Histoire d'Omayya*, s'effectue par le biais du regard masculin qui, alimenté par les représentations traditionnelles de la féminité véhiculées dans les médias, interprète le corps des femmes réelles selon les codes qui construisent le genre (talons hauts, jupes, bijoux, accessoires, attitude complaisante ou de séduction, ton, tenue du corps, etc.). Cependant, Huston montre comment le regard stigmatise en fait le corps féminin par la transposition de ces codes. Le danger, c'est que ceux-ci autorisent une interprétation sexuelle de la beauté et des appareils féminins, qui sont vus comme une invitation ou même une provocation, justifiant ainsi la violence et le viol. Après avoir montré à quel point le regard masculin joue dans le roman un rôle prépondérant, nous verrons comment Omayya subit ce regard objectivant et aliénant comme une menace et comment elle y perd graduellement sa subjectivité et son propre regard. Notre étude portera sur deux incarnations du regard masculin : la mère d'Omayya, dont le regard éteint est transmis à la fille, et le père d'Omayya, symbolisé par la figure du Hibou qui va actualiser, par l'inceste, la menace du regard qui pèse sur elle.

Un regard masculin omniprésent

Dans *Histoire d'Omayya*, la protagoniste est continuellement traquée par le regard des hommes. Que se soit dans le métro, dans la rue ou au café, les hommes fixent intensément Omayya. Elle semble toujours suivie du regard, scrutée sans qu'elle-même puisse jamais voir ceux qui la dévisagent. Elle est donc prise dans cette position sociale de la représentation, incapable elle-même

de regarder : « un homme qui la fixe. [...] Elle n'arrive pas à lever les yeux » (30) ; « Il n'est pas clair. Je ne peux pas lever les yeux vers lui. [...] Elle baisse les yeux » (61) ; « Les yeux fermés, elle sent le regard inquiet de Saroyan sur elle » (70) ; « elle a les yeux rivés au sol » (84) ; « me couvrir les yeux » (188). On pourrait multiplier les exemples. Le regard des hommes représente ainsi une forme de violence insidieuse, qui réifie, stigmatise et mortifie Omayya : « Elle entend : Ah! Les beaux yeux, et elle devient aveugle. Couvrant d'une main ses orbites vides » (85). Ces multiples regards portés sur elle sont reçus comme une agression et la privent de sa subjectivité, l'amenant à se voir vue plutôt qu'à se percevoir de façon autonome (Berger, 1976, 51). Cela ne laisse donc à Omayya, comme nous l'avons vu à l'instant, qu'une seule position accessible : celle de la représentation. Du regard découlent un réel pouvoir d'action et une autorité discursive dont Omayya est privée. En tant que femme, Omayya ne peut donc se révéler que par son apparence, sans plus de substance⁷.

L'aveuglement de la mère et la transmission des valeurs patriarcales

Le regard masculin se transmet également par les femmes, et notamment par les mères qui l'ont elles-mêmes intériorisé dans leur enfance et leur jeunesse. La mère d'Omayya, Cybèle, joue un rôle important dans la constitution du regard qu'Omayya pose sur elle-même et sur les autres, ou plutôt dans cette incapacité de voir que nous venons de relever. C'est aussi la formation maternelle en rapport avec le regard qui rend la fille conforme au mythe de la féminité et à ses normes rigoureuses. Adrienne Rich l'explique dans *Naître d'une femme*, où elle analyse la filiation et l'empreinte de la mère traditionnelle sur la fille : « L'influence inquiète d'une femme sur une autre, lorsqu'il s'agit de se préparer à un rôle minimisant et décourageant, peut difficilement être appelée "maternage", même si la mère agit ainsi parce qu'elle est persuadée que cela aidera sa fille à survivre » (1980, 241). Ce rôle, nous l'avons déjà vu, consiste en une acceptation et une « complaisance à l'égard des attentes masculines » (Bourdieu, 1998, 94). Rappelons que pour Bourdieu, la domination masculine met les femmes « dans un état permanent d'insécurité corporelle ou, mieux, de dépendance symbolique : elles existent d'abord par et pour le regard des autres » (Bourdieu, 1998, 94). Ainsi, on

⁷ Omayya ressemble donc à cette héroïne de Jane Austen décrite à travers la perception qu'en ont les autres : « Elle ne devient visible dans le texte qu'à travers les commentaires que les autres font sur son apparence [...] Dans le roman, Anne ne pose jamais, sur son propre corps, un regard qui ne soit médiatisé [...] Ainsi, le corps de l'héroïne se construit à travers le regard objectivant des autres personnages, en particulier celui des personnages masculins » (Mezei, 23; traduction libre).

remarque, dans *Histoire d'Omayya*, que Cybèle a un regard éteint, qu'elle est aveugle à tout ce qui l'entoure. De nombreux passages du texte le rappellent : « C'est toi qui t'es caché les yeux, Cybèle » (Huston, 1985, 16). « Elle n'a pas regardé son voisin [...] Elle n'a pas regardé le coucher du soleil au moment du décollage » (42) ; « Elle ne verra pas le lever du soleil [...] elle rajustera ses cheveux sans se regarder dans la glace » (43). La mère se conforme aux attentes patriarcales en baissant docilement les yeux.

Alors que « Cybèle, elle, ne regarde jamais par la fenêtre » (74), Omayya semble plus sensible à ce qui l'entoure : « Omayya regarde par la fenêtre, les murs du tunnel défilent » (74) ; « Je regarde les gens, je les écoute ou bien je rêve » (43). Cependant, le simple geste maternel de couper la frange trop longue d'Omayya pour lui dégager la vue prend des allures de rite initiatique et punitif où la mère va plutôt couper la fille de son propre regard. Cette scène est clairement décrite comme une agression d'une violence extrême :

Les lames cisailent les yeux, les réduisent en bouillie. Les ciseaux se métamorphosent en double hache. Cybèle tient la hache tout à côté de mon front, [...], puis elle enlève d'un seul coup net le haut du crâne. Elle descend ensuite par rondelles successives ; la tête entière n'est tranchée qu'au bout du quatrième coup. Il n'y a aucune douleur. Cybèle contemple avec satisfaction son travail. Son expression ressemble à celle du chirurgien après la réussite d'une opération délicate (Huston, 1985, 21).

Il y a, dans ce passage, une forte symbolique concernant la construction de la féminité. Les lames déjà énormes se transforment en doubles haches pour ouvrir le crâne et trancher la tête. Cette espèce de fabulation ou d'hallucination peut être vue comme la représentation caricaturale des attentes patriarcales face aux femmes, transmises de mères en filles et des médias à l'individu, dans une société où les femmes sont en constante représentation et où elles sont ainsi coupées de leur propre regard et de leur subjectivité pour être soumises au regard masculin. La mère, heureuse, satisfaite, a mutilé en toute connaissance de cause sa fille impuissante et l'a soumise aux exigences patriarcales :

La lame de rasoir se met à taillader [...] les yeux. Elle s'enfonce avec des coups rapides et nets, elle creuse une vallée dans la chair, la vallée se remplit d'une eau rouge foncé mais elle ne déborde pas. Tout se passe en un éclair, dans le silence. Les yeux surtout. Trancher les globes, encore et encore. Ce sont deux raisins si mûrs que la peau s'est éclatée, une fente

profonde les traverse d'un bout à l'autre. Tenez, voici deux nouveaux yeux, des yeux de verre, des billes. Ça vous aidera à y voir clair. Mettez-les... mais non, pas dans la bouche ! Omayya mâche et le verre est pulvérisé sous les dents. Elle avale et les éclats de verre lui déchirent la gorge en descendant. Il y a du sang par rigoles mais il n'y a aucune douleur (16-17).

Cette symbolique est d'autant plus forte lorsque l'on porte attention au nom que porte la mère d'Omayya : celui d'une déesse de la mythologie romaine, la « Grande Mère », personnification des forces naturelles, déesse de la terre et des animaux. Ce choix de l'auteure n'est évidemment pas fortuit ; on peut en déduire une volonté de situer le récit d'Omayya dans le contexte plus large, historique, de la formation patriarcale de l'image de la mère, et du rôle qui lui incombe, soit l'éducation des enfants. Dans ce cas-ci, l'aspect féministe du roman nous permet également de voir la complicité déconcertante de la mère avec la violence patriarcale. On voit ainsi la force extrême qu'exercent les mythes et les pressions sociales afin que les femmes se conforment au modèle prescrit.

Le Hibou

Le Hibou, qui représente le père d'Omayya, est également un personnage important dans le roman. Le regard du Hibou, perçant et agressif, est insoutenable pour Omayya. Ce regard, qui est à maintes reprises évoqué, est dépeint comme une menace. Omayya tente désespérément de l'éviter, car il est décrit comme un danger dont la violence peut même être mortelle :

Le hibou avait des yeux de verre⁸, des billes jaunes avec des cercles noirs au centre [...] C'était dans la maison de Mamie, le hibou était perché sur la cheminée de la bibliothèque, juste à côté de ma chambre, et si la porte était ouverte je ne pouvais pas passer devant pour descendre au rez-de-chaussée, j'aurais réveillé le hibou qui dormait les yeux ouverts, j'aurais entendu un bruissement de plumes, la tête se serait tournée vers moi et les yeux jaunes m'auraient fixée, billes dorées féroces sous deux sourcils hérissés de plumes, les ailes se seraient mises à battre, le bec crochu à cliqueter, le hibou aurait volé à travers la pièce pour fondre sur moi et je serais morte (17).

⁸ Nous venons de voir qu'après la mutilation du regard infligée par la mère, Omayya aussi a des billes de verre à la place des yeux. Cela nous porte à croire que l'intervention sociale vise à faire intérioriser par la femme le regard masculin porté sur elle.

Le symbole du Hibou subit une évolution intéressante : on remarque que Huston écrit « hibou » avec une minuscule au début du récit et, en cours de route, commence à y mettre une majuscule. Nous pouvons interpréter ce changement par la double fonction que remplit ce symbole. En effet, le Hibou renvoie, comme nous l'avons mentionné, au père d'Omaya, mais il évoque également l'esprit patriarcal qui, comme Dieu le Père, est omniscient et omniprésent : le Hibou « dormait les yeux ouverts », on ne peut donc tromper sa vigilance. Un signe assez évocateur étaye cette hypothèse : le Hibou occupe, dans la maison, la pièce de la bibliothèque, représentant « notre réserve de savoir [...] la *connaissance* au sens plénier du terme, c'est-à-dire l'expérience vécue et enregistrée » (Chevalier et Gheerbrant, 1982, 120). Dans *Jouer au papa et à l'amant*, ouvrage dédié justement à la relation taboue des hommes et des petites filles, Huston traite entre autres de l'instance symbolique que représente le père. La « Loi du Père » se manifeste au moyen de signes culturels que l'enfant apprend un jour à déchiffrer. Selon Huston, « Nul n'est censé ignorer la loi » (1979, 30) de ce « Père Symbolique » (*ibid.*), car nul ne peut échapper à son autorité et à sa surveillance. Ainsi, comme le Château, qui représente, ainsi que nous l'avons vu dans le premier chapitre, la forme hiérarchique de l'institution patriarcale, le Hibou, ou plutôt, le regard du Hibou, représenterait ici le regard masculin objectivant, mais au sens large, celui qui traverse l'histoire jusqu'à nos jours, véhiculé dans toutes les formes d'art et tous les médias, celui contre lequel les féministes se sont battues.

Le symbole du hibou renvoie toujours, selon le *Dictionnaire des symboles*, à une notion de « tristesse, d'obscurité, de retraite solitaire et mélancolique » (Chevalier et Gheerbrant, 1982, 504). Le hibou, « féroce et néfaste » (*ibid.*, 504), peut donner protection la nuit, mais il reste plus généralement associé à un guide des morts. (*ibid.*, 505). À la lumière de ces significations culturelles, on peut comprendre que le symbole du hibou, choisi pour désigner le père d'Omaya, attribue à ce personnage un rôle morbide. Le père d'Omaya est une figure d'autorité (« c'était lui le guide » [Huston, 1985, 153]) qui, au lieu de permettre à sa fille d'évoluer positivement dans la vie, la conduit plutôt à sa perte. Omaya est perdue, dans les deux sens du terme ; c'est-à-dire qu'elle est désorientée, ne retrouvant plus son chemin dans la forêt, où son père la conduit, et qu'elle se trouve aussi corrompue, débauchée. Le Hibou amène donc Omaya dans la forêt et se perd, désorienté parce que les étoiles se sont éteintes. Omaya s'effraie à l'idée que le Hibou ne peut plus la guider : « Pourquoi me demande-t-il de l'aider, c'est à lui de m'aider, un Hibou ne peut être perdu, c'est une contradiction dans les termes » (*ibid.*, 154). Le guide spirituel d'Omaya est donc un être qui l'agresse

par son regard perçant et se trouve incapable de l'orienter dans la vie. Le hibou — à la fois père d'Omaya et regard patriarcal — qui se prétend guide, ou modèle à suivre, se trouve en fait être pour elle, plutôt qu'un protecteur, une mauvaise influence, presque une malédiction ou même une damnation. Le Hibou, pour Omaya, c'est le « mauvais œil ».

Dans *Histoire d'Omaya*, le Hibou évoque à la fois l'image même de la nuit, moment des transgressions et des violences, et le passage de l'humain à l'animal chez le père. Dans *Incestes*, Michelle Rouyer évoque la relation entre le hibou et l'abus sexuel dans les hallucinations qu'une jeune fille éprouve pendant la nuit : « Karl Abraham a décrit le cas d'une jeune fille atteinte de psychose qui souffrait de visions nocturnes angoissantes : une grange qui brûlait, des hiboux qui la regardaient fixement puis volaient vers elle pour lui arracher sa chemise, elle voyait aussi l'enfer peuplé d'êtres mi-homme mi-animal » (Michelle Rouyer, 1995, 310). Dans le roman de Huston, le Hibou représente une figure paternelle qui est dangereuse, dont Omaya semble se méfier. On peut percevoir, dans la relation qu'elle entretient avec lui, une proximité malsaine ; « Il faut rester sur les rails. Ne jamais dévier du droit chemin. Ne pas suivre le Hibou, qui s'aventure trop loin des sentiers battus. Si on accepte de l'accompagner dans la forêt la nuit, il faut en accepter les conséquences » (124). Plusieurs indices portent à croire, selon la description de la relation d'Omaya avec le Hibou, que ces *conséquences*, c'est l'inceste, puisque le Hibou transgresse des limites qui ne devraient pas être franchies :

Plus tard, le Hibou m'a emmenée avec lui dans ses promenades nocturnes. Ce qu'il faisait dans la forêt c'était non pas ouvrir les cages mais fracasser tout ce qui ressemblait à une limite. Une fois, nous étions en voiture et nous sommes arrivés devant une barrière. Nous avons clairement vu les lettres de l'écriteau : PROPRIÉTÉ PRIVÉE. Ça l'a mis hors de lui. Il est descendu de la voiture en fulminant, il a écarté la barrière et nous avons pénétré ensemble sur le terrain interdit. La joie s'est emparée de lui et l'a rendu méconnaissable. Personne ne nous a vus, personne ne nous a punis, la barrière a été remise en place comme si de rien n'était... Mais les oiseaux, étaient-ils libres pour autant ? Et plus tard encore, quand j'étais dans ma cage à moi, est-il venu m'aider à en briser les barreaux ? Pas une seule fois. Aujourd'hui non plus, il ne viendra pas. Il tourne autour du lac, chaque tour le rapprochant un peu plus de la mort. C'est comme si ses ronds étaient des cercles concentriques, se rapetissant progressivement au lieu de s'agrandir. Et quand il sera parvenu au milieu du lac, ce sera la fin. Le point mort (63).

La propriété privée est la métaphore de ce que représente le corps de la fille pour le père, c'est-à-dire une limite à ne pas franchir : « il a écarté la barrière et nous avons pénétré ensemble sur le terrain

interdit ». Le Hibou va emmener Omayya dans la forêt, symbole qui, comme la sexualité, est « génératrice à la fois d'angoisse et de sérénité [...] comme toutes les puissantes manifestations de la vie » (Chevalier et Gheerbrant, 1982, 455) : « Ce qu'il faisait dans la forêt c'était non pas pour ouvrir des cages mais fracasser tout ce qui ressemblait à une limite ». Ainsi, cette sexualité, vécue dans le tabou, va enfermer la protagoniste au lieu de permettre son épanouissement : « Mais les oiseaux, étaient-ils libres pour autant ? Et plus tard encore, quand j'étais dans ma cage à moi, est-il venu m'aider à en briser les barreaux ? Pas une seule fois. » Le Hibou laissera Omayya seule dans sa souffrance. Le Hibou lui-même semble souffrir psychologiquement ; les cercles concentriques rappellent la trajectoire mentale des fous. On pense également au cercle vicieux, où tourner en rond peut signifier l'enfermement dans une situation ou encore le geste d'enfermer une autre personne (Omayya) en l'« encerclant », telle une stratégie de conquête guerrière : « Et quand il sera parvenu au milieu du lac, ce sera la fin. Le point mort ». Cybèle, quant à elle, ferme les yeux sur les agressions qu'Omayya subit : « Au sujet du Hibou. C'est toi qui as tenu absolument à rester dans le noir. Le soleil de la vérité, à ce moment-là, tu l'as laissé briller pour moi seule » (16).

En accompagnant le Hibou dans la forêt, Omayya risque de tomber ou de se blesser :

Il marchait dans la forêt, je le suivais, [...], et moi derrière, les yeux par terre pour ne pas marcher sur les épines, prendre mes pieds dans des racines, trébucher et tomber en avant sur des pierres coupantes [...] il ne fallait pas que je l'écoute trop sinon j'en oublierais de regarder où je mettais les pieds, je chuterais et le Hibou continuerait sans moi et je serais une fille perdue (153).

Ainsi, même si Omayya fait confiance au Hibou, même si ce guide « respire la sagesse » (153), elle sait qu'elle doit faire attention lorsqu'elle le suit dans la forêt. Elle sent la menace qui la guette et sait que ce n'est pas le Hibou qui la sauverait ; il contribuerait plutôt à sa perte (« le Hibou continuerait sans moi et je serais une fille perdue »). C'est donc de lui que provient le danger. À plusieurs reprises, Omayya mentionne sa crainte de marcher sur les épines, jusqu'au moment où cette peur se cristallise : « L'épine s'enfonce dans le soulier et s'enfonce dans le talon. La douleur lancinante : coup de foudre qui monte au lieu de descendre, embrasant tout le cerveau. Omayya hurle » (122). Cette épine qui pénètre dans le pied peut être interprétée comme une analogie du talon aiguille, symbole de la féminité traditionnelle, et associée à l'idée de manipulation violente du corps féminin qu'il véhicule. On peut en effet y voir aisément une référence indirecte à l'entrée d'Omayya dans le monde adulte à

travers la sexualité, de façon précoce et anormale, par l'inceste ; l'épine représenterait ici une métaphore du pénis. Omayya prend alors conscience de sa féminité et du danger que représente le regard de l'homme sur elle. Elle voit dans les accessoires féminins (le talon aiguille) une façon de se rendre complice de l'agression sexuelle devenue pour elle une menace constante. Que sa crainte se réalise (l'épine lui entre bel et bien dans le pied) montre à la fois sa lucidité et son impuissance. Le terme « coup de foudre » situe la blessure dans un contexte amoureux. L'inceste et l'entrée dans le commerce de la séduction sont pour Omayya des événements liés l'un à l'autre et auxquels elle ne peut échapper.

Comme nous l'avons mentionné au début de cette section, le regard des hommes pèse sur Omayya telle une agression qui la prive de sa subjectivité. Où qu'elle aille, elle ne peut y échapper. L'éducation qu'elle a reçue et le milieu familial et culturel dans lequel elle évolue contribuent à renforcer chez elle cette impression. En effet, l'inceste commis par son père (minimalement de façon symbolique), la porte à croire que, si les hommes en qui elle a la plus grande confiance peuvent abuser d'elle, tous les hommes représentent une menace dont il faut se méfier, en particulier lorsqu'ils la regardent. Elle refuse d'être réifiée et pénétrée par le regard des hommes, elle ne veut pas être l'objet de leurs fantasmes. Pour Omayya, comme nous le verrons à la section suivante, ce regard annonce et prépare le viol, qu'elle a déjà subi. Elle veut donc éviter par tous les moyens l'escalade de cette violence sexuelle à son égard. Comme seul moyen de l'éviter, elle voit la fuite et le repli sur soi : « Elle ne se contemple plus dans la glace, ne supporte plus l'idée des mains qui pourraient la toucher » (96).

2.2 Le regard : prélude au viol

2.2.1 Une représentation misogyne qui sert de justification au viol

Nous avons vu, dans la première section, que le regard masculin réifie Omayya et que plusieurs agents concrets (mère, père, hommes de la rue, etc.) participent de cette constitution de la protagoniste en objet. Nous verrons maintenant comment les discours qui construisent ce regard contribuent à justifier le viol en projetant sur la protagoniste un modèle de féminité complice de la violence qui lui sera infligée. Le regard agit ainsi, dans le fantasme, en tant que prélude au viol mais

aussi, à plus grande échelle, en tant que légitimation de ce viol, puisque celui-ci ne ferait que révéler la « vraie nature » de la femme, selon la représentation érotique que nous avons vue dans le chapitre I. Suivant cette représentation, influente et omniprésente dans le paysage culturel quotidien, la femme souhaiterait secrètement être violée.

Au début du présent chapitre, nous nous sommes penchée sur la théorie des « technologies du genre » élaborée par de Lauretis. Nous avons pu constater que la représentation de la féminité qui est véhiculée dans l'imagerie populaire est un produit de l'imagination patriarcale, élaborée pour satisfaire ses besoins. Selon cette théorie, la féminité prend des allures de prescription pour l'ensemble des femmes, qui doivent incarner ce rôle en adoptant les codes, au risque d'être marginalisées. Colette Guillaumin montre, dans *Sexe, race et pratique du pouvoir*, comment ces « technologies du genre » sont en fait des « *moyens techniques* de maintenir la domination toujours présente au corps, donc à l'esprit, de celles qui sont dominées » (1992, 87, l'auteure souligne). Guillaumin donne entre autres l'exemple des jupes « destinées à maintenir les femmes en état d'accessibilité sexuelle permanente » (1992, 86), des talons hauts qui limitent les mouvements corporels, qui « empêchent de courir » (*ibid.*) et « tordent les chevilles » (*ibid.*) ; ils rendent la femme plus vulnérable et transforment sa démarche de sorte que son corps soit plus offert. D'où un paradoxe, puisque d'un côté, ces codes sont prescrits par les médias, alors que de l'autre, les femmes sont sanctionnées, ou plutôt taxées de complaisance, lorsqu'elles sont enfreintes. Chris Weedon ajoute que ces signes de la féminité sont interprétés par certains juges comme une provocation :

À titre d'exemple, les pratiques légales en matière de viol qui ont cours actuellement en Grande-Bretagne, lesquelles prétendent représenter la « justice naturelle », peuvent être considérées comme étant au service des intérêts des hommes, puisqu'elles reproduisent et légitiment les formes de féminité et de masculinité dominantes [...] Une représentation du viol comme prolongement naturel de la sexualité active masculine réagissant à la « provocation » féminine. Pour certains juges, cette « provocation » désigne le fait de sortir seule le soir, de porter la mini-jupe ou d'être une prostituée [...] « qui en demande » [...] Dans certains cas de viol, le fait de sortir sans être accompagnée a été interprété comme un indice de disponibilité sexuelle, donc comme une provocation à la sexualité mâle (1987, 35 ; traduction libre).

Le regard exerce, dans cette dynamique, un rôle important : celui de la perception et de l'interprétation des signes. Le regard qu'un homme porte sur une femme peut sembler inoffensif, flatteur ou admirateur mais, conjugué aux images de féminité déjà emmagasinées, il peut agir aussi,

comme le mentionne déjà Simone de Beauvoir, en tant que prélude au viol : « les regards des mâles la flattent et la blessent à la fois [...] Rien de plus équivoque qu'un regard ; il existe à distance, et par cette distance, il paraît respectueux : mais il s'empare sournoisement de l'image perçue » (1949, 120). Ce regard transforme parfois le sens de la féminité de façon inconsciente ou intéressée, par association mentale avec un modèle qui impose une analyse unilatérale de ces signes ; en effet, ils sont toujours interprétés en tant que « complaisance à l'égard des attentes masculines » (Bourdieu, 1998, 94). Autrement dit, selon la perspective patriarcale, les signes de la féminité sont également ceux de la séduction et traduisent ainsi inévitablement une volonté de plaire, de se proposer au désir de l'homme et, enfin, de se soumettre.

Nous avons vu, au chapitre I, que la représentation de la femme qui est véhiculée dans la littérature érotique est associée au péché, à l'animalité et à la soumission. Nous avons établi aussi que cette image est présente dans l'ensemble des médias et que, en raison de l'influence qu'elle exerce sur les femmes et les hommes, cette construction tend à perdre son caractère fabriqué pour s'imposer comme une vérité générale. Ainsi, comme le fait remarquer Dardigna, le regard masculin vient, dans ce contexte, dévoiler une réalité implicite et connue de tous mais que toute femme s'évertue à dissimuler, c'est-à-dire qu'elle n'est qu'un corps à prendre, si bien que le viol ne fait que rendre visible sa prétendue vraie nature : « C'est le regard porté sur une femme qui investit celle-ci, dans le même temps, de désirs masculins et de culpabilité. En un clin d'œil, pourrait-on dire, la volonté masculine conçoit simultanément son désir et les indices qui vont déclencher la suspicion sur l'objet de ce désir » (1981, 150). Autrement dit, selon cette vision des choses, le désir de la femme est construit en miroir de celui de l'homme, et même si elle présente une résistance à première vue, elle finit toujours par éprouver de la jouissance, par avouer :

Comme ce sont d' « honnêtes » femmes, tout, dans leur attitude, donne l'apparence de la résistance. Mais l'apparence seulement. Car l'observateur masculin, s'il sait prendre un angle de vue judicieux [...] pourra percevoir une hésitation [...] et dévoiler ainsi ce que toute femme voudrait cacher : qu'elle a du désir pour cette violence dont on outrage son corps (Dardigna, 1981, 152).

Du moment où elle se trouve réifiée par le regard de l'homme, la femme perd alors tout pouvoir discursif ; c'est son corps, un « corps-langage », pour reprendre l'expression de Deleuze (cité par Dardigna, 1981, 152), qui parle à sa place : « du fait qu'on la regarde comme un objet, elle est offerte

à toute subjectivité qui choisit de s'emparer d'elle » (de Beauvoir, 1949, 307). C'est ainsi que tout se justifie à son égard, même le viol, comme nous le verrons maintenant.

2.2.2 Le regard en tant que prélude au viol dans *Histoire d'Omayya*

Dans *Histoire d'Omayya*, la protagoniste subit le regard masculin comme une agression : « il me dévisage, veut me pénétrer de son regard. L'homme dont je ne vois que les pieds il voit tout d'Omayya. Il la détaille, ses yeux sillonnent son corps [...] Il veut me forcer à lever les yeux, il veut me pénétrer de son regard, il veut percer mes yeux sans défense⁹ [...] Il veut me faire fondre sous l'éclair de son regard » (1985, 18). On peut voir, dans cet extrait, la violence extrême du regard qui est posé sur Omayya. Alors que l'homme voit tout d'Omayya, elle, ne voit de lui « que les pieds », créant ainsi un déséquilibre dans le rapport de force qui les oppose. Le regard de l'homme est vicieux, envahissant et obscène (« Il la détaille, ses yeux sillonnent son corps »). Non seulement Omayya craint-elle ainsi d'être pénétrée du regard de l'homme, mais elle est forcée de « lever les yeux », rendant ce viol symbolique d'autant plus pervers et agressif qu'il atteint, en passant par son regard, l'âme de la protagoniste. Enfin, ce regard mutile (il perce les yeux), empêchant Omayya de regarder à son tour et la rendant ainsi encore plus vulnérable.

Le regard de l'homme est insidieux, il se faufile partout, rien ne peut l'arrêter de chercher mentalement à déshabiller la femme :

Son regard se glisse dans la bouche entrouverte de mon blouson. Deviner ce qu'il y a en dessous. Et en dessous de l'en dessous. Ainsi de suite : effeuiller le blouson, le chandail, le chemisier, les sous-vêtements, la peau. Peler les pans de peau. Les vierges écorchées. On faisait des incisions peu profondes et on pelait la femme comme une orange, de la tête jusqu'au pieds. Ensuite un prêtre revêtait la peau de la vierge pour accaparer sa fécondité et sa force. Il traversait le village ainsi vêtu, y apportant la prospérité pour l'année à venir. La vierge gisait au bord d'une route. La poussière collait aux chairs vives. Les chiens jaunes la grignotaient, de sa graisse ils s'engraissaient (Huston, 1985, 29).

Le regard s'insinue ici au-delà des vêtements, faisant son chemin jusque dans l'âme de la protagoniste, en attribuant à Omayya des intentions qu'elle n'a pas. Lorsqu'elle est regardée de cette

⁹ On se rappelle alors la scène où Cybèle coupe les cheveux d'Omayya et par conséquent le caractère presque originel du processus qui consiste à détruire le regard de la femme et par conséquent sa subjectivité.

façon, Omayya est décrite à la troisième personne, procédé littéraire que nous verrons au chapitre suivant. Elle ne s'appartient plus, elle perd sa subjectivité au profit de celle de l'homme qui la regarde. Par l'évocation des jeunes filles vierges sacrifiées, l'auteure suggère l'idée d'un carnage symbolique ; elle montre l'influence de l'histoire, des mythes et symboliquement, de la pornographie, sur ceux qui regardent Omayya et, par ricochet, sur la protagoniste elle-même. Rien n'a changé, les rituels mortels sont en place depuis des temps immémoriaux. Huston met en scène la perception qu'a Omayya de cette façon d'être regardée, qu'elle trouve dégradante, humiliante et menaçante. Regardée de la sorte, Omayya se sent sacrifiée, écorchée vivante par ce regard-couteau. Cette focalisation est à la fois objective et subjective — Omayya est vue et se voit vue —, vision qui n'est jamais exploitée dans les récits traditionnels, puisque ceux-ci montrent toujours le point de vue de l'homme, seul sujet de l'histoire.

Traitée ainsi, Omayya n'a plus de prise sur son propre corps, ni sur son esprit, puisque le sens qu'elle donne à son apparence est travesti par celui qui la regarde pour l'accorder à ses désirs : « ma beauté ne vous était plus destinée à vous, mais à un inconnu. Ma robe avait changé de sens, c'était devenu une provocation. Mon corps avait changé de sens, ce n'était plus le mien à donner, c'était devenu le sien à prendre » (Huston, 1985, 49). Pour la justice comme pour les hommes, si Omayya soigne son apparence, c'est forcément « pour attirer le regard des hommes et pour attiser les flammes de leur désir » (Huston, 1985, 169). Avant de la violer, les agresseurs disent d'ailleurs à Omayya : « Tout ce qu'on veut c'est te regarder. D'abord on te regarde, ensuite on te raccompagne » (Huston, 1985, 91). Ils ne la raccompagneront pas, ils poursuivront par le viol l'envahissement de son corps entamé par les regards. La violence symbolique devient alors physique. Un tel regard, c'est donc à la fois le geste qui annonce le viol, et en quelque sorte, le viol même, un moyen violent de s'approprier la femme.

Huston écrit dans *Mosaïque de la pornographie* : « Pourquoi le livre ne serait-il pas programme, plutôt que peinture ? » (Fourier cité par Huston, 1982, 129). Elle parle bien sûr de la conséquence des images, qui nourrissent aussi bien l'inconscient collectif qu'individuel d'une société, de l'influence de ces images sur le regard des hommes et de leur impact sur la vie des femmes. Huston tente de montrer que le viol est en quelque sorte une « conséquence » de l'impact des images véhiculées dans la société. Le cinéma, nous l'avons vu avec de Lauretis, joue un rôle important dans

cette construction. Pour Huston, il représente l'un des éléments essentiels qui contribuent à réifier la femme dans la culture contemporaine : « Ici les entrailles de la femme sont tendues vers une autre divinité, le dieu solaire moderne, la caméra, qui représente notre regard » (Huston, 1982, 195). Le problème, c'est que cette représentation conditionne les regards et influence la façon dont les femmes réelles sont perçues. De plus, l'action et la violence présentées sont elles, bien réelles, même si on les fait entrer dans un univers de fiction : « la caméra ajoute un " comme si " même là où il n'y en a pas » (1982, 134). Quelles sont les conséquences concrètes de ces représentations sur les femmes ? Nous poserons la question d'un point de vue théorique avant d'observer le phénomène dans le roman de Huston.

2.3 Le morcellement de l'identité : une conséquence de la violence

2.3.1 Le regard et la fragmentation identitaire

Le morcellement de l'identité de la protagoniste qui subit ces outrages est l'une des conséquences de la réification et du viol que l'on remarque d'emblée dans le roman de Huston. Nous analyserons, dans le chapitre III, la narration polyphonique du roman, qui illustre la détresse psychologique de la protagoniste et l'emprise qu'exercent sur elle les discours sociaux. Ici, nous verrons en quoi cette souffrance est une manifestation de la fragmentation de l'identité d'Omayya, véhiculant par cette scission entre le corps et l'esprit, thème déjà longuement élaboré dans *Journal de la création*, une dénonciation du regard masculin objectivant, qui en est responsable. C'est pourquoi nous ne nous attarderons que brièvement ici à cette conséquence de la violence induite par le regard, puisque nous y reviendrons au prochain chapitre, où nous en étudierons en profondeur les indices textuels.

Le morcellement de l'identité de la protagoniste s'effectue, dans *Histoire d'Omayya*, sur plusieurs plans. Il y a, dans un premier temps, la fragmentation instituée par les représentations culturelles, qui, de manière symbolique, mettent en relief l'aspect charnel de la femme : « Elle représente la nature, il représente la culture » (Ussher, 1997, 97 ; traduction libre). La femme est donc divisée entre ses aspects charnel et intellectuel, le deuxième lui ayant longtemps été interdit, réservé à l'homme. Cette représentation binaire stéréotypée des hommes et des femmes se divise

également, à l'intérieur de l'image de la femme, en deux fonctions opposées, comme nous l'avons vu dans le chapitre I : d'un côté, il y a la mère, l'ange asexué du foyer, et de l'autre, la putain ou l'incarnation même de la sexualité et du péché. Pour Huston, ces archétypes ont des conséquences concrètes dans la vie des femmes et des hommes. Consciemment ou non, ceux-ci consomment ces images, qui participent à la construction de leur vision du monde et de leur identité :

Ce qui est néfaste — et peut-être « machiste » ou « patriarcal » ce ne sont pas les dichotomies en tant que telles, mais la *superposition* mécanique des dichotomies. La plus néfaste de toutes les histoires de couples que j'ai auscultées ici : homme-esprit/femme/corps. Elle n'a pas été inventée par le christianisme, cette équation (elle est déjà largement présente chez Platon, et encore plus chez Aristote), mais le christianisme lui a imprimé des formes spécifiques dont nous sommes encore tributaires. [...] Rares sont celles qui, avant cette deuxième moitié du XX^e siècle, auront réussi à reconnaître et à valoriser leur corps et leur esprit, et donc à mener une vie dans laquelle la sensualité jouit du droit de cité tout comme le sens (Huston, 1990, 297, l'auteure souligne).

Dans un deuxième temps, le regard de l'artiste — celui qui forge les représentations culturelles — investit le regard des individus, qui se constituent par lui. Ussher montre comment le regard de l'artiste sur la femme et la construction qu'il en fait influencent le regard que la société porte sur celle-ci :

Elle est morcelée, disséquée, son corps et ses frontières troubles se transforment, à travers son regard [à lui], pour devenir ordre et précision [...] Il est l'agent du contrôle ; elle se permet seulement d'être objet de l'art. [...] Par contraste, « l'homme », en tant qu'artiste, l'esprit toujours en éveil, se consacre tout entier à son art, et y travaille avec sérieux. « L'homme » voit la « femme » et il neutralise la menace qu'elle représente. Elle n'est qu'un objet à disséquer, pas une personne de qui avoir peur. Et dans la transformation à laquelle l'homme la livre, la femme devient une image à admirer et à adorer. Cette image constitue le symbole du pouvoir régulateur de l'art (Ussher, 1997, 93 ; traduction libre).

Dans *Journal de la création*, Huston réfléchit sur ce qu'elle nomme le *mind-body problem*, conséquence, selon l'auteure, de cette iconisation de la femme, scindée en deux, reconnue (et condamnée) pour son seul aspect charnel, le domaine de l'esprit lui ayant été longtemps interdit. Selon Huston, cette représentation prend origine dans un événement invraisemblable qu'elle commémore chaque jour, lorsqu'elle écrit la date ; « la fécondation d'une femme vierge par l'esprit d'un homme invisible, et la naissance conséquente d'un homme immortel » (12). Dans *Journal de la création*, Huston se penche d'une part sur les liens entre la Création, celle de Dieu, la création artistique et ses arrimages avec la

construction du féminin dans l'art, et d'autre part sur sa propre grossesse, seule forme de création autorisée aux femmes pendant longtemps, charnelle, animale. Huston évoque plusieurs relations conjugales d'artistes célèbres et montre comment « [l]a femme est l'œuvre d'art de l'homme ; l'œuvre d'art est la femme de l'homme » (30). Huston mentionne également que « bien sûr, l'art est une des manifestations les plus spectaculaires de la rupture entre l'humain et l'animal » (29). Ainsi, Huston comme Ussher mettent en évidence le pouvoir du regard de l'artiste, toujours masculin, puisque « toutes les Muses sont féminines » (Huston, 1990, 34). Le regard de l'artiste, démultiplié dans l'histoire, entraîne donc un morcellement de l'identité de la femme, puisqu'elle est coupée de son propre regard et, par conséquent, de son esprit : « Pour que l'esprit puisse engendrer la matière, la matière *doit* être privée d'esprit — et donc de regard. Les “grands yeux” des adolescentes, par nécessité, “se détournent” ; l'artiste seul sera doté d'un “regard conscient”, de “sens” et de “cerveau” » (Huston, 1990, 268). Les yeux de la femme sont même remplacés par des vulves dans plusieurs portraits d'Unica Zürn, de Bellmer, dont Huston fait mention : « De même que l'homme n'est pas image, la femme n'est pas regard » (275).

Enfin, la troisième manifestation du morcellement symbolique, qui prend aussi parfois la forme de métaphores artistiques, s'illustre par une représentation du corps morcelé :

La fragmentation de la « femme » en parties plutôt que sa représentation en entier dans les arts visuels est un exemple encore plus éloquent de fétichisation. Dans l'art et dans le cinéma (comme dans la culture populaire), la « femme » en tant que beauté idéalisée n'est pas toujours vue dans son entièreté. Elle est souvent représentée par un visage ou une tête, des lèvres, une poitrine ou des jambes. Elle peut être littéralement morcelée, comme dans l'œuvre de Jeff Koons, où des parties tronquées du corps féminin sont célébrées en tant qu'art (Ussher, 1997, 94 ; traduction libre).

Cette forme de morcellement est donc plus manifeste, rendant plus concrète la fragmentation que l'on observait dans un premier temps au niveau symbolique. La représentation fragmentée du corps des femmes dans l'art et sa figuration, valorisant toujours son aspect charnel et sensuel, jamais intellectuel, puisqu'il s'agit là d'une propriété essentiellement masculine, a des conséquences sur le regard des individus, qui auront tendance à se percevoir et à percevoir les autres selon ces modèles. Ainsi, ce que les artistes expriment symboliquement se manifeste, dans la vie des femmes, de façon bien réelle. C'est en fait ce que nous pouvons remarquer dans *Histoire d'Omayya*, où, comme nous

allons le voir maintenant, le morcellement est d'abord provoqué par le regard des hommes qui s'emparent d'Omayya et « la débitent en morceaux » (Huston, 1985, 87) pour ensuite être intégré par la protagoniste et vécu à un niveau identitaire.

2.3.2 Le morcellement de l'identité chez Omayya

Le signe le plus frappant de ce morcellement de l'identité de la protagoniste dans *Histoire d'Omayya*, c'est la narration polyphonique. Nous l'avons déjà annoncé, nous y reviendrons au chapitre suivant, entièrement consacré à ce thème. Les différentes voix représentent ici les différents discours sociaux qui tentent d'influencer la protagoniste. Omayya est scindée en deux, comme nous l'avons vu dans la section sur la réification, en ce sens qu'elle se voit vue, alors qu'elle-même perd peu à peu son regard sur le monde. La narration passe ainsi constamment de la première à la troisième personne, parfois dans une même phrase. Cette scission de l'identité du personnage est un symptôme du regard masculin qui fait de son corps un objet de désir, alors qu'Omayya ne se perçoit pas de cette façon. Omayya est donc divisée entre la perception qu'ont d'elle les hommes, une perception qui se limite à son corps, et celle qu'elle a d'elle-même. Nous verrons donc dans cette section comment le morcellement représenté dans le roman est à la fois physique et psychique.

On peut supposer que les différents discours sociaux, puisqu'ils sont entremêlés avec la narration, font partie intégrante de la construction identitaire du personnage. Omayya a intégré ces différentes visions du monde, qui deviennent siennes, en partie puisque, en raison des violences qu'elle a subies, elle ne semble plus avoir d'identité propre. Elle fonde sa propre interprétation du monde à partir de ces voix discordantes, ce qui explique l'aspect quelque peu schizophrénique de la narration. N'ayant plus la force d'une identité indépendante et affirmée, Omayya se trouve fragilisée et donc plus vulnérable face au regard des hommes qui, loin de la flatter, l'agresse sans qu'elle puisse se défendre. Ce regard est ainsi vécu comme un détournement de ses attraits physiques ; Omayya ne s'appartient plus, elle est soumise à la volonté de ceux qui la regardent, qui détiennent un réel pouvoir sur elle, qu'elle-même ne possède pas :

Ses yeux la débitent en morceaux. Elle traverse la rue en s'efforçant de tenir les morceaux ensemble. Elle a oublié comment on fait pour marcher. En principe il suffit de mettre un pied devant l'autre, mais c'est ne pas compter avec le reste : les bras qui échouent à

compenser le déséquilibre du corps au moment où le poids passe d'un pied à l'autre, la tête qui risque à tout moment de tomber sur le côté, vous précipitant au milieu de la chaussée... Klaxon! Sursaut. Sourire. Démembrement. Reprise de la marche, chaque fois plus difficile (87-88).

Dans cet extrait, le regard provoque le morcellement du corps, comme la première phrase en fait clairement état : « Ses yeux la débitent en morceaux ». Comme nous pouvons le remarquer, Omayya perd tous ses moyens lorsqu'elle est soumise à ce regard. Morcelée, démembrée, elle ne contrôle plus son corps, perd l'équilibre et ne sait plus comment marcher. Le corps et l'esprit sont atteints de la même façon ; elle souffre psychologiquement d'une fragmentation de l'identité, que nous observerons plus en détail au chapitre suivant, et elle perd le contrôle de son corps. Elle n'a plus de coordination physique ni mentale. Le regard est donc déjà une forme de violence destructrice.

Dans l'extrait qui suit, le regard de l'homme participe également à la fragmentation mais, cette fois, Omayya observe cette opération qui s'exécute sur le corps d'une autre femme :

cette fillette orientale l'été dernier [...] le profil d'une finesse presque douloureuse, de la porcelaine ciselée [...] la porcelaine blanche est devenue cramoisie [...] j'ai vu, sur le siège à côté du mien, la chose — rougeâtre, elle aussi, mais molle — qui disparaissait dans la braguette d'un pantalon... Le train s'est arrêté et elle est descendue, la gorge frêle nouée, la jugulaire battant, portant sa beauté comme une lèpre, comme une tare [...] Elle entend le bruissement des pauvres mots, toujours les mêmes, la chatte, veux-tu me sucer, viens que je t'empale, et encore la chatte, et peu à peu la porcelaine, de fragile devient friable.

Elle entend : charmant sourire, et ses dents tombent par terre. Gencives sanguinolentes, joues cavernueuses, lèvres amorphes, elle poursuit son chemin. Elle entend : Ah ! La belle chevelure, et ses tresses noires brillantes se détachent du cuir chevelu, deviennent des touffes grisâtres qu'elle arrache par poignées. Elle entend : Ah ! Les beaux yeux, et elle devient aveugle. Couvrant d'une main ses orbites vides, elle avance dans les couloirs en tâtonnant de l'autre. Puis elle entend : Ah ! Les jolies jambes, et elle se retrouve cul-de-jatte (83-85).

Ici, non seulement le regard fragmente-t-il le corps de celle qu'il touche, mais il mortifie également au même moment cette beauté qui, « de fragile devient friable ». Nous pouvons interpréter cette destruction du corps opérée par le regard comme la mise en scène métaphorique de ce que Huston dénonce de façon générale dans tout le roman, c'est-à-dire l'atteinte pernicieuse de la pornographie à l'intégrité des femmes et la construction d'un modèle féminin qui, tel qu'imaginé et représenté dans une iconographie omniprésente, ne peut réellement exister en dehors du fantasme, puisqu'il est dépourvu de toute subjectivité. Ainsi, c'est le regard de l'homme, conjugué aux discours sociaux

(l'expression « elle entend », répétée plusieurs fois, y fait référence), qui stigmatise et mortifie le corps. Alimenté de pornographie et d'autres discours misogynes tels que la publicité également illustrée dans le roman, nous y reviendrons au chapitre III, le regard masculin se pose sur le corps de la femme, conçu à l'intérieur d'un rapport de domination qui sera de cette façon reproduit. Les compliments énoncés ne sont pas réellement flatteurs, ils soulignent la condition matérielle, physique et charnelle de la femme, et l'y cantonnent par une perception toujours confinée au corps. Il s'agit donc moins d'un hommage que d'une prise de possession. L'extrême beauté de la passagère du train se voit ainsi associée à l'obscénité, « la chose — rougeâtre mais molle — qui disparaissait sous la braguette d'un pantalon » et à la vulgarité (« veux-tu me sucer, viens que je t'empale »). Perçue à travers le regard des hommes, la beauté se décompose, puisqu'elle est désincarnée du sujet qui la porte.

Dans l'extrait ci-dessous, Huston fait référence à l'artiste Hans Bellmer, dont elle commente la vie et l'œuvre dans *Journal de la création* :

Il lui dit : le corps est comparable à une phrase qui vous inviterait à la désarticuler. Dans une lettre d'amour, il la remercie pour : Ta passion de te décomposer scrupuleusement devant moi hier soir. Il dit que ce soir-ci, il voudrait lui : Relever la peau à partir de la croupe le long du dos jusqu'à voiler ta figure, le sourire excepté. Le sourire excepté. Il sculpte et peint et photographie, année après année, des poupées désarticulées : bras, jambes et têtes et sexes et seins amalgamés (1985, 58).

Cet artiste, selon Huston, cherchait à « abolir le mur qui sépare la femme de son image » (1990, 278) afin de mettre en évidence la volonté de faire une pure image de cette femme, dont la beauté serait cristallisée. Bellmer souhaiterait « Préserver la trace que laisserait un nu projeté par la fenêtre sur le trottoir » (59). Huston explique que la compagne de Bellmer, Unica Zürn, a suivi l'artiste dans son délire et que après s'être regardée une dernière fois dans la glace, elle s'est projetée par la fenêtre : « Gisant sur le trottoir, elle parvient enfin à ressembler à une sculpture de l'homme qu'elle aime » (59).

Si Huston fait référence à cet artiste, si elle évoque à plusieurs reprises dans *Histoire d'Omayya* le destin tragique d'autres femmes, c'est justement pour montrer que le drame que vit Omayya n'est pas isolé. La construction de la féminité et ses représentations ont eu, dans l'histoire, un impact

certain sur la vie des femmes. À propos de ces conséquences, Huston précise ceci : « Anorexie, insomnie, aménorrhée, frigidity, hystérie : symptômes typiques de la scission corps/esprit chez les jeunes-femmes-intelligentes-et-de-bonne-famille. Autant de façons, pour une femme, de remporter une victoire de l'esprit sur la matière » (1990, 119). Elle mentionne d'ailleurs au sujet de la protagoniste de son roman : « Omayya n'a plus de chair. Elle est pure intelligence. Artificielle et froide » (Huston, 1990, 74). Ce commentaire de l'auteure nous permet de comprendre le mécanisme de défense que Omayya va développer afin de se protéger du regard des hommes. Elle s'imagine bien à l'abri dans une boîte de verre : « Je craignais à chaque instant de casser la boîte de verre, me déchirer les mains sur les éclats. En même temps, cette boîte était mon véhicule personnalisé, quatre vitres qui m'entouraient dès que je sortais dans la rue : j'étais protégée mais coupée. Définitivement coupée » (100). Omayya se protège ainsi du regard des hommes mais se trouve coupée d'une partie d'elle-même ; elle nie sa dimension corporelle pour ainsi devenir « pure intelligence ».

Nous avons vu dans cette section comment la protagoniste se trouvait morcelée par le regard des hommes. Nous avons également vu que cette scission de l'identité prenait sa source dans la représentation culturelle du féminin, reproduite dans la société et intériorisée par les femmes. Nous avons pu aussi constater les conséquences de la diffusion d'une telle perception du féminin et son impact dans la vie des femmes. Nous analyserons maintenant la critique que fait Huston de cette construction de la féminité à travers l'évocation du théâtre, par lequel Omayya tente de résister, en vain, aux pressions objectivantes du regard masculin. Nous verrons que la notion de performance du genre (Judith Butler) éclaire le recours au théâtre, à la fois isotopie textuelle concrète et métaphore du genre.

2.4 Une critique de la performance des genres

2.4.1 La notion de performance selon Butler

Dans la première partie de ce chapitre, nous avons vu, avec de Lauretis, comment les « technologies du genre » construisent la féminité et comment, par différents discours sociaux, elles en façonnent une représentation vers laquelle toutes les femmes doivent tendre, sous peine d'être marginalisées. Cet acte d'imitation d'un modèle imposé par les médias, Judith Butler le qualifie de

performance, notion qu'elle développe longuement dans *Gender Trouble* et *Bodies that Matter*. Butler repart de la distinction entre sexe et genre, affirmant qu'en réalité le sexe n'existe pas, que tous les corps sont « genrés » dès leur naissance, défendant ainsi la prémisse selon laquelle « il n'y a pas de “ corps naturel ” qui préexisterait son inscription culturelle » (Salih, 2002, 62 ; traduction libre). En ce sens, partant de la proposition nietzschéenne selon laquelle « il n'y a pas “d'être” derrière le faire, l'agir, le devenir : “l'acteur” n'est qu'une fiction imposée par l'action — mais l'action elle-même est tout (Nietzche cité par Salih, 2002, p. 63 ; traduction libre), Butler affirme que le genre est un acte, « un style corporel ». « Il n'y a pas de d'identité genrée derrière les expressions du genre », poursuit-elle ; « cette identité est constituée performativement par les “expressions” qui se posent comme ses résultats » (1999, 25). La performance est vue ici en tant que « construction du sens dramatique et contingente » (1999, 177 ; traduction libre). Par exemple, selon Butler, l'expression « It's a girl » est ainsi non seulement l'affirmation d'une constatation du médecin à la naissance, mais aussi un acte performatif. En effet, cet énoncé consiste surtout à assigner un sexe et un genre au corps qui, à l'extérieur du discours, n'a aucune existence propre :

Dans la mesure où le fait de nommer la « fille » est transitif, c'est-à-dire qu'il met en branle le processus par lequel on impose une certaine « féminité », le terme, ou plutôt son pouvoir symbolique, régit la construction d'une féminité corporellement représentée et qui ne correspond jamais tout à fait à la norme. Toutefois, c'est la « fille » qui est contrainte de « citer » la norme afin de se qualifier en tant que sujet viable et de le demeurer. Ainsi, la féminité n'est pas le produit d'un choix, mais la citation forcée de la norme, dont l'historicité complexe est indissociable des rapports de discipline, de régulation et de punition (Butler, 1993, 232 ; traduction libre).

Le corps est, pour Butler, une surface perméable et politiquement réglée, « une pratique signifiante dans un champ culturel de hiérarchies du genre et d'hétérosexualité obligatoire » (1999, 177 ; traduction libre). Il n'y a pas « d'essence » du genre selon Butler, le genre n'est pas un fait. Ce sont différents comportements ou signes qui créent l'idée de genre : « Ainsi, le genre est une construction qui dissimule régulièrement sa genèse ; l'accord collectif tacite pour performer, produire et entretenir discrètement les polarités du genre comme fictions culturelles » (1999, 178 ; traduction libre). Pour que le genre soit légitimé socialement, il faut que sa performance soit répétée ; ce sont la reconstitution et la multiplication des expériences du genre qui lui donnent de la crédibilité et lui confèrent une signification et une apparente évidence. C'est ainsi l'accumulation ou plutôt la

sédimentation de ces performances qui crée la norme, le modèle authentique, la « vraie » femme ou le sexe dit « naturel » (1999, 178). Comme le dit encore Butler,

Le genre est la stylisation répétée du corps, un ensemble d'actes répétés à l'intérieur d'un cadre régulateur très rigide qui, avec le temps, se coagule pour produire l'apparence de la substance, d'un être naturel. Une généalogie politique d'ontologies du genre, si elle y parvient, déconstruira l'apparence substantielle du genre en ses actes constitutifs ; elle situera et représentera ces actes à l'intérieur des cadres obligatoires mis en place par diverses forces qui polissent l'apparence sociale du genre (Butler, 1999, 43 ; traduction libre).

Mais puisque le genre est une performance, il peut ainsi être « performé » autrement, « déjoué » en quelque sorte, dénaturalisé par des actes théâtraux, ludiques ou contestataires. Pour Butler, la parodie est un moyen efficace de révéler le statut fantasmatique du genre. Elle explique que la parodie, par son aspect caricatural, permet de mettre en évidence le paradoxe du genre, c'est-à-dire sa prétention à se présenter en tant que représentation officielle et naturelle des sexes alors qu'il n'en est rien. Nous avons vu, dans le chapitre I, que Huston utilise la parodie précisément pour dénoncer cette fausse représentation de la femme. En analysant l'isotopie du théâtre, nous verrons maintenant comment la critique de la performance du genre vient entériner ce discours de la parodie que nous avons déjà étudié.

2.4.2 La performance du genre critiquée par l'isotopie du théâtre dans *Histoire d'Omayya*

Dans *Histoire d'Omayya*, Huston évoque la notion de performance à travers l'isotopie du théâtre, très appropriée pour aborder ce thème. Le travail de comédienne d'Omayya peut ainsi être interprété comme le symbole d'une critique de la performance obligée du genre féminin et de ses conséquences. Le parallèle entre le discours de Butler et celui de Huston dans *Histoire d'Omayya* est assez éloquent :

Le rideau se lève. Tout est déterminé à l'avance — musique, costume, fards, accoutrements, paroles mille fois répétées, chorégraphie inamovible, gestes perfectionnés devant la glace — voilà le cadre de ma liberté. Tout est factice — les sentiments, les mots et les mobiles — voilà le cadre de ma vérité. Omayya emprunte la voix d'une autre c'est ce qui lui permet d'exister. Elle emprunte le corps d'une autre, les souvenirs d'une autre, les goûts et les dégoûts d'une autre, et c'est ce qui la rend réelle (22).

Dans cet extrait, certains signes permettent de lier le discours de Huston à la théorie de Butler. Par exemple, lorsqu'elle dit : « Omayya emprunte le corps d'une autre et c'est ce qui lui permet d'exister », nous pouvons voir, au-delà de sa conception du travail de comédienne, une dénonciation de la performance du genre. À la lumière de la théorie de Butler, on comprend que, derrière la performance du féminin, il n'y a pas d'essence ou de nature féminine réelle, contrairement à ce que l'on peut prétendre. Seul le jeu compte. Cela dit, la contrainte existe véritablement puisque ce n'est que dans ce rôle qu'Omayya peut vraiment exister : « C'est ce qui la rend réelle ». À l'extérieur de la scène, Omayya n'est pas prise en considération ; comme nous l'avons vu, autant lors du viol que lors de la plainte en justice, sa voix n'est pas entendue, ne compte pas. Sa voix ne sert qu'à prononcer des « paroles mille fois répétées », à redire un scénario culturel déterminé sans elle, voire contre elle. Comme « Tout est déterminé à l'avance » il n'y a que très peu de place pour l'interprétation. Autrement dit, ce rôle de la féminité qu'elle doit jouer, en plus d'être une pure construction, comme en témoigne ici le fait qu'il s'agit d'un personnage de théâtre, ne lui laisse aucune latitude pour s'exprimer ; dans ce « cadre » (mot qu'elle répète non sans raison à deux reprises) elle se sent donc coincée, prise au piège.

Ce que l'on peut percevoir également, dans le roman, c'est que cette performance du genre est un fardeau pour Omayya ; elle la contraint et lui fait perdre le contrôle d'elle-même. Sur scène, alors qu'elle joue le rôle d'une vamp, Omayya pousse un hurlement et se sauve dans les escaliers. Fait intéressant, la narration passe à ce moment-là à la troisième personne, montrant qu'Omayya « ne s'appartient plus » : « elle comprend que même ce répit-là lui est ôté, que même sur scène elle ne s'appartiendra plus [...] les applaudissements de ce soir-là sont comme des crépitements de mitrailleuse [...] peu à peu, elle réalise, reconstitue : *c'était le talon aiguille* » (140-141, l'auteure souligne). Le talon aiguille, dont l'importance est soulignée par Huston avec l'italique, est, comme on le sait, un symbole classique de la féminité, changeant la démarche de celle qui le porte, la rendant plus vulnérable et plus offerte. On confère ainsi au talon aiguille, une connotation sexuelle évidente. Comme plusieurs codes de la féminité, le talon aiguille représente une arme à double tranchant : il permet d'attirer le regard des hommes et de les séduire mais peut également être interprété comme une provocation qui pourrait justifier le viol aux yeux de certains. Le talon aiguille est ainsi un accessoire potentiellement dangereux qui peut se retourner contre celle qui le porte, que ce soit au sens propre (en lui endommageant les pieds, par exemple, ou en l'empêchant de fuir) ou au sens

figuré. Dans l'extrait que nous avons cité ci-haut, le talon aiguille peut donc être vu comme une métaphore de la construction de la féminité qu'Omayya a du mal à endosser, ou comme une parure permettant d'exécuter la performance du féminin, et d'ainsi entériner les valeurs liées au genre, geste qu'Omayya refuse. On comprend alors que c'est en fait ce que représente le talon aiguille qui est en cause dans le malaise que ressent Omayya sur la scène. Mais peut-elle réellement fuir la féminité et ce qu'elle véhicule ? Nous avons vu, dans la section sur le Hibou, que même si elle redoutait que l'épine lui pénètre dans le talon, symbole de la féminité, elle ne pouvait l'éviter.

On peut donc déduire, si l'on retient l'hypothèse d'une métaphore de la performance du genre, véhiculée par l'isotopie du théâtre, qu'Omayya ne s'identifie aucunement à la représentation du genre féminin et à la performance qu'elle doit en donner. Pour Omayya, adhérer à cette performance représente une mort symbolique car, nous l'avons vu à la section précédente, entériner la féminité signifie se couper d'une partie de son identité et renoncer au domaine de l'esprit pour se consacrer à la seule sphère corporelle. On peut enfin assimiler la mort qu'Omayya simule sur scène à la mort symbolique de la femme dans la littérature érotique et dans la pornographie, réifiée, coupée de ses désirs et violentée pour le plaisir de l'homme : « Le poignard est réel. L'effondrement est réel. La mort est simulée. Nuit après nuit, Omayya fait semblant de mourir et on l'applaudit » (65). Plusieurs indices nous permettent de confirmer cette hypothèse. Dans la pornographie, l'acte sexuel qui est « performé » est réel, mais le plaisir de la femme est simulé. La nuit rappelle la pornographie, qui est généralement consommée à ce moment ; la scène théâtrale éclairée et la salle plongée dans l'obscurité évoquent aussi bien le cinéma ou la télévision. Enfin, le couteau utilisé pour donner la mort peut, comme l'épine, rappeler un symbole phallique qui pénètre le corps. Pour Omayya, la performance du genre est donc quelque chose de destructeur : c'est un acte qui entraîne la perte de la subjectivité, et qui devient particulièrement dangereux lorsque la représentation qu'une femme en donne est en concordance avec la prescription de la féminité, puisqu'elle est en ce cas accusée de complaisance face à la violence qui lui est infligée. D'où le piège de cette construction, de laquelle elle ne peut sortir mais à laquelle elle ne peut adhérer totalement sans y perdre une partie d'elle-même.

La notion de spectateur est également un élément important du texte. Huston y fait référence à plusieurs reprises et on peut l'interpréter dans le sens d'une critique de la performance du genre.

Comme nous l'avons vu plus haut, Omayya est constamment traquée par le regard des autres, elle est en représentation constante. Dans la rue ou dans d'autres endroits publics, Omayya désigne les gens comme des spectateurs : « Les spectateurs se disent-ils qu'elle s'amuse ? Arrête, ils ne la regardent même pas » (11) ; « Les spectateurs seront-ils nombreux ce soir ? » (19). Cette qualification de spectateur que Omayya donne aux individus en dehors de la scène de théâtre montre bien qu'elle-même joue un rôle à tout moment. Elle est préoccupée par l'image qu'elle projette et veut donner une impression favorable aux spectateurs, « leur faire voir mon vrai sourire au lieu de mon rictus » (10). Cependant, le roman nous montre que Omayya n'est pas à l'aise dans ce rôle, qu'elle n'y trouve pas sa place et qu'elle en souffre, puisque son identité, réduite à son aspect corporel, s'en trouve mutilée.

Le masque est un autre élément que Huston emprunte à l'univers théâtral pour critiquer la performance du genre. En effet, la performance remplit, selon Huston, la même fonction que celle du masque : elle permet de se passer du langage et d'encoder le corps par des signes culturellement déterminés. Le masque, comme le dit le professeur de théâtre d'Omayya, « c'est pour vous forcer à vous passer du langage. Pour vous faire découvrir les possibilités expressives de votre corps, tous les messages qu'il est capable de transmettre sans recours aux mots » (77). Le masque dissimule ainsi la vraie nature, il cache le visage et peut lui donner un aspect complètement différent. Il permet ainsi de transformer totalement l'expression et la personnalité pour en créer de nouvelles et pour ainsi jouer un personnage, faire une performance, au sens propre ou figuré. À partir du discours de Butler, on pourrait assimiler le genre à un masque, qui permettrait d'interpréter la féminité par un maquillage, des accessoires et des attitudes : « C'est parce que je suis maquillée pour l'audition, ce n'est pas moi qui les allume c'est la sorcière » (56). Omayya ne s'attribue pas l'effet de cette performance, elle l'attribue à un personnage auquel elle ne s'identifie pas, tout comme elle se détache du rôle de la féminité qu'on lui impose de jouer. Le symbole du masque inclut également l'idée du travestissement ou de la permutabilité des rôles, montrant que la féminité et la masculinité sont des constructions, que le genre et le sexe sont deux notions bien distinctes et qu'une femme peut, par son comportement, être comme un homme, telle l'amie d'Omayya qui l'insulte et la gifle lors de leurs jeux sexuels : « Alix, tu es en train de devenir un homme » (81).

Ce que nous permet de comprendre Huston par cette référence au théâtre, c'est justement ce qu'énonce Butler en ces termes : « Les identités genrées sont construites et constituées par le langage, ce qui signifie qu'il n'y a pas d'identité genrée qui précède le langage » (Salih, 2002, 64 ; traduction libre). Ainsi, la performance du genre, tout comme le théâtre, permet d'incarner un personnage et de faire croire, par toutes sortes d'artifices, à une fiction, toujours dans le but de plaire à un auditoire. Cependant, ce que transmet Huston comme message dans *Histoire d'Omayya*, c'est que ce jeu est désavantageux pour la femme puisqu'il y a, entre les genres, une hiérarchie instituée par des siècles de domination sociale et sexuelle. Contrairement au théâtre, le genre est une assignation permanente dont il est difficile de sortir. Le masque risque de coller à la peau et le rôle à l'actrice. Même si, comme nous l'avons vu, les rôles de genre sont factices et permutables, le discours social contraint les individus à jouer le rôle de genre associé à leur sexe. Dans le roman, tout comme l'actrice dit des mots et joue un rôle décidés par d'autres, les pressions sociales exhortent la protagoniste à jouer le rôle de la féminité, qui est construit selon un modèle unique et doit toujours être exécuté en fonction des attentes masculines¹⁰.

Ainsi, comme le mentionne Butler, alors que le genre ne devrait exister qu'en tant que performance, il représente, dans *Histoire d'Omayya*, un rôle que la protagoniste est forcée de jouer en permanence et qui fournit par la suite, au regard de la justice, les signes d'une complicité avec ceux qu'Omayya identifie comme ses agresseurs. La performance du genre pour Huston, c'est « [1] le tatouage. Ou si vous préférez : le roman d'amour » (120). Autrement dit, le genre s'imprime ici dans la peau d'Omayya comme un tatouage indélébile, dessiné par les représentations sociales de la femme, véhiculées dans les médias, les romans d'amour, la pornographie. En somme, au-delà du viol, qui en est une conséquence extrême, c'est de la représentation sociale du féminin qu'Omayya se trouve victime. Les discours sociaux ne font pas de différence, contrairement à Butler, entre le jeu de la performance et la femme « réelle ». C'est ce que la voix autoritaire de la Justice tente de faire avouer à Omayya, en lui reprochant que son travail de comédienne lui aurait donné « une certaine habitude de la dissimulation, de la surenchère, en un mot, du mensonge » (80) camouflant ainsi sa vraie nature ; son désir pour le viol. Enfin, Omayya se trouve piégée par la performance, qui, sous le poids des conventions et de l'accumulation des représentations, l'emporte sur sa voix individuelle. Le jeu,

¹⁰ Il est à noter que même si Omayya joue plusieurs rôles, tous sont stéréotypés et construits en fonction des besoins des hommes ; la boulangère — qui nourrit les autres, comme la mère —, la sorcière — diabolisée pour protéger l'ordre établi des femmes ayant du pouvoir — et la Vamp — femme idéalisée, fantasmée.

qu'elle croyait libérateur, la ramène toujours à la même performance d'une féminité contraignante et douloureuse.

Conclusion

Nous avons pu constater, dans ce chapitre, l'importance que prend, dans *Histoire d'Omayya*, le regard et la réification qu'il provoque. Nous avons souligné le poids de ce regard dans la culture patriarcale et dans la construction sociale de la féminité. Nous avons pu affirmer, à la lumière de théories féministes, que le regard constitue, dans la littérature érotique comme dans les médias en général, le symbole d'une subjectivité affirmée, d'un pouvoir phallique, réservé aux hommes. Nous avons fait remarquer que, d'une façon générale, comme le mentionne Ussher, « les représentations de la “femme” sont d'abord façonnées à travers le regard masculin et reflètent ainsi les fantasmes, les peurs et les désirs de l'homme » (Ussher, 1997, 348 ; traduction libre). Ces représentations, ou « technologies du genre », selon l'expression de de Lauretis, réifient la femme, fragmentant symboliquement son identité et la privant de sa subjectivité. Les « technologies du genre » créent ainsi les signes distinctifs des catégories identitaires de sexe qui sont assimilées et mises en scène par les individus. Le problème, selon de Lauretis et une grande partie du mouvement féministe, c'est que ce modèle unique et contraignant ne laisse pas à de multiples formes de féminités la possibilité de s'exprimer. Il n'y a qu'une seule essence archétypale que les femmes doivent personnifier, chacune à sa façon. Dans *Histoire d'Omayya*, Huston met en évidence le caractère impératif, agressif et aliénant de cette prescription. Elle cherche à illustrer la détresse d'une jeune femme qui, ayant été sexuellement agressée, refuse le modèle de la féminité patriarcale, soumise au regard et au désir masculins et donnant symboliquement sa raison d'être au viol.

À la lumière de ces théories, nous avons par la suite étudié l'impact du regard masculin sur la protagoniste et vu en quoi il était un signe avant-coureur du viol. Nous avons vu que les discours sociaux qui construisent le modèle féminin conditionnent par la même occasion le regard masculin et contribuent à justifier le viol en donnant de la femme une représentation de complicité à l'égard de la violence qui lui est infligée. Les images médiatiques et les « technologies du genre » mettent en place un système symbolique qui cherche à véhiculer l'idée d'une complaisance de la femme à l'égard des désirs masculins. Vis-à-vis de cette apparence de conspiration, Omayya voit sa subjectivité

annihilée et son identité fragmentée. Ce morcellement de l'identité d'Omayya est institué à la fois par les représentations culturelles, par les stéréotypes sexuels établis selon un mode binaire discriminant et par le regard objectivant et violent des hommes. Il y a ainsi un décalage entre la perception que les hommes ont d'elle, perception qui se limite à son corps, et celle qu'elle a d'elle-même, résultant en une scission de sa personnalité (illustrée dans le roman par une alternance des pronoms personnels de la première et de la troisième personne du singulier).

En dernier lieu, nous avons analysé l'isotopie du théâtre, qui illustre, dans *Histoire d'Omayya*, une critique de la performance du genre, ainsi que nous l'avons montré à l'aide de la théorie de Butler. Ainsi, par l'isotopie du théâtre, Huston s'en prend à l'idée d'une essence féminine pour montrer qu'il s'agit plutôt d'un rôle que l'on exhorte les femmes à jouer, rôle irréaliste et dégradant, auquel Omayya ne peut s'identifier : « Une telle femme ne peut pas être une personne, car elle n'a pas d'existence propre » (Greer, 1970, 126). Ce que montre également Huston, c'est la difficulté qu'éprouve la protagoniste à endosser ce rôle, complice des attentes masculines, puisqu'elle doit y sacrifier sa subjectivité. Omayya constate qu'elle est en quelque sorte prisonnière de cette représentation, puisque tout le système social est basé sur ce modèle, mais elle ne peut y adhérer sans y perdre une partie d'elle-même. Le jeu théâtral, à travers la performance d'une multitude de rôles mis en contraste avec le caractère univoque de la performance de la féminité dans la société, constitue moins une émancipation pour Omayya qu'une désillusion face à la soumission historique des femmes dans le système patriarcal, quel que soit leur rôle ou leur position sociale.

Enfin, ce chapitre nous a permis, d'une façon globale, de mieux comprendre comment fonctionne, dans le roman de Huston, le mécanisme du regard. Nous avons pu constater qu'il constitue une dimension centrale du récit et qu'il exerce sur la protagoniste une pression insoutenable, aliénante. Ce regard est d'autant plus lourd qu'il est constitué à la fois par les discours sociaux et par le regard des hommes qu'elle croise. Il est aussi empreint d'une menace constante, celle de l'inceste et du viol, qu'elle a déjà subis. Même au théâtre, Omayya ne peut échapper au regard masculin objectivant puisque malgré leur apparente variété, les rôles féminins sont tous marqués au sceau du patriarcat. Le regard, dans *Histoire d'Omayya*, constitue également l'un des éléments de la parodie d'*Histoire d'O*, qui faisait l'objet de notre chapitre I : jouissance chez Réage, la soumission au regard masculin provoque la souffrance dans *Histoire d'Omayya*. C'est aussi une composante essentielle

de la mécanique du désir qui se trouve au centre du scénario par lequel les stéréotypes sexuels de la pornographie et de la littérature érotique se déploient. Nous verrons maintenant comment ce regard détermine une narration polyphonique marquée par l'objectivation de la protagoniste, entraînant le morcellement de son identité et son aliénation, mais aussi, une certaine forme de résistance.

Chapitre III

Narration et aliénation

Dans le présent chapitre, nous verrons les conséquences extrêmes qu'ont sur la protagoniste tant la représentation du féminin véhiculée dans tous les discours sociaux que la réification opérée par le regard masculin. Nous mettrons en lumière les aspects postmoderne, psychanalytique et politique de la narration, et verrons ainsi que l'aliénation qu'elle met en scène donne lieu à une contestation des discours misogynes. Cette hypothèse s'explique particulièrement par le fait que l'aliénation d'Omayya se trouve inscrite dans le cadre d'une parodie du roman érotique *Histoire d'O* et que l'auteure cherche à déconstruire le mythe voulant que les femmes jouissent du viol et de l'esclavage physique et moral qu'on leur impose. Huston montre ainsi que la représentation de cette violence et surtout, son actualisation, au lieu de conduire à l'émancipation, comme semble le montrer *Histoire d'O*, contribue au contraire à détruire les femmes psychologiquement.

Nous allons donc commencer ce chapitre par une analyse de la polyphonie, que nous étudierons d'abord d'un point de vue théorique, pour ensuite voir quelle forme elle prend dans le roman de Huston. Nous allons ainsi nous pencher sur la théorie de la polyphonie de Bakhtine pour analyser par la suite la reprise qu'en ont faite les féministes afin de critiquer le métarécit¹¹ patriarcal. Nous verrons comment la polyphonie se déploie dans le roman de Huston, en analysant les trois types de discours particuliers qui sont critiqués dans le récit : les discours culturels (histoire sociale et littéraire), médiatiques/publicitaires et enfin institutionnels (judiciaire et psychanalytique), qui convergent pour imposer à Omayya un certain modèle de la féminité. Nous verrons que la pression de ces discours est insoutenable pour Omayya, qui se dissocie de l'image à laquelle on l'exhorte à se conformer. Nous étudierons donc, dans la deuxième section de ce chapitre, l'alternance des pronoms énonciatifs utilisés par Omayya, symptôme d'un morcellement de l'identité institué à la fois par les représentations sociales et la réification du regard masculin. Nous verrons que cette

¹¹ Par métarécit, Fraser et Nicholson entendent, d'après lecture de Lyotard : « un récit sur l'histoire humaine entière, qui prétend garantir que les pragmatiques des sciences et des processus politiques modernes — les normes et règles qui régissent ces pratiques, déterminant ce qui est considéré comme justifié parmi elles — sont elles-mêmes légitimées. Le récit garantit que certaines sciences et politiques possèdent la *bonne* pragmatique et constituent donc les *bonnes* pratiques. [...] Lyotard soutient que les métarécits, qu'il s'agisse de philosophies de l'histoire ou de philosophies non narratives fondamentales, sont simplement modernes et dépassés » (Fraser et Nicholson, 1990, 22 ; traduction libre).

fragmentation revêt également un aspect politique, selon ce qu'énonce Huston elle-même dans la préface du roman. Enfin, nous nous pencherons sur l'aliénation que traduit cette fragmentation de l'énonciation. Nous analyserons la contestation qu'exprime le personnage à travers cette forme narrative, son refus de se conformer au modèle féminin prescrit par la société.

3.1 La polyphonie et la critique de la construction sociale du féminin

L'une des caractéristiques narratives les plus importantes d'*Histoire d'Omayya*, c'est la polyphonie, c'est-à-dire la présence de différentes voix qui représentent des discours vis-à-vis desquels l'auteure prend position. Nous verrons donc, dans cette première partie sur la narration, quelques éléments théoriques sur la polyphonie élaborée par Bakhtine pour ensuite nous pencher sur l'utilisation qu'ont faite du concept certaines théoriciennes féministes postmodernes.

3.1.1 Analyse postmoderne féministe de la polyphonie

Il convient, pour notre étude de la polyphonie dans le roman de Huston, de définir en premier lieu ce concept emprunté au domaine musical. Notons d'emblée que la polyphonie provient, selon l'étymologie du mot, du grec *poluphōnia* signifiant « multiplicité de voix ou de sons »¹². Appliquée à la littérature, la polyphonie désigne, selon Claire Stolz, « un procédé d'écriture qui consiste à superposer deux ou plusieurs lignes, voix ou parties mélodiquement indépendantes, selon des règles contrapuntiques » (*ibid.*). Mikhail Bakhtine est le premier théoricien à intégrer la polyphonie en littérature, d'après une lecture de Dostoïevski, qu'il considère comme le premier véritable auteur polyphonique : « Dostoïevski est le créateur du roman *polyphonique*. Il a élaboré un genre romanesque nouveau. » (Bakhtine, 1970, 35, l'auteur souligne). Selon Stolz, l'élément essentiel du concept bakhtinien de polyphonie, c'est que les protagonistes possèdent désormais une indépendance marquée vis-à-vis du discours de l'auteur : « Le roman ainsi conçu met en scène une multiplicité de consciences indépendantes, d'idéologies diverses et de langages différents, et même opposés »¹³. Le roman polyphonique s'oppose, selon Bakhtine, à l'épopée, qui est quant à elle

¹² Voir le texte « Polyphonie » sur le site de recherche en littérature *Fabula* : www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie

¹³ Voir le texte « Polyphonie : le concept bakhtinien », [www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie %3A le concept_bakhtinien](http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie%3A%20le%20concept%20bakhtinien)

fondamentalement monologique « dans la mesure où tous les personnages, le narrateur et donc aussi le lecteur-narrataire partagent la même vision du monde » (*ibid.*). Ainsi, le roman polyphonique ne saurait être « un roman à (une seule) thèse », autrement dit, « C'est le caractère irréductible de la multiplicité des visions du monde et l'invincible foisonnement dialogique de chaque personnage qui, finalement, définissent la polyphonie » (Stolz).

Cette « multiplicité des visions du monde » a tôt fait d'intéresser les féministes qui, à l'instar des théories postmodernes, comme nous avons pu le voir au chapitre I, cherchent à dénoncer l'hégémonie de discours dominants tels que le métarécit patriarcal. Si le féminisme a su enrichir la pensée postmoderne grâce à la notion de genre, venant étoffer la nouvelle conceptualisation du pouvoir de Foucault, il a également su apporter une contribution importante à la narratologie, en reprenant la théorie de Bakhtine. Nous avons pu constater, dans le chapitre I, qu'en raison de son aspect postmoderne, la parodie permet de remettre en cause les présupposés et le sens commun. Nous avons vu que la parodie constitue également une arme de choix pour les groupes marginalisés, dont les femmes font partie, puisqu'elle critique l'évidence des discours hégémoniques, ébranlant ainsi le système de représentation véhiculé par les structures de pouvoir en place dans la société. En ce sens, la polyphonie exerce, pour les féministes, un rôle similaire : celui de contester le métarécit patriarcal et de déconstruire ce sujet universel humaniste qu'est l'Homme.

Toujours tributaire d'une nouvelle vision des relations de pouvoir et de domination, la polyphonie féministe questionne les discours dominants d'un point de vue postmoderniste, en intégrant une multiplicité de voix narratives qui sont parfois contradictoires. Ces discours antagonistes servent le même dessein que la parodie, c'est-à-dire qu'ils permettent de décentrer le discours du sujet unique pour le confronter à d'autres idéologies qui lui sont opposées. Bakhtine affirme d'ailleurs que la parodie constitue elle-même une forme de polyphonie puisqu'elle se définit, tel que nous l'avons vu précédemment, par le procès d'une idéologie mise en place par l'intégration de son opposé dans le texte, contraste qui aura pour effet de tourner le discours contesté en ridicule. Bakhtine se penche plus précisément sur le roman humoristique anglais, où pullule « une évocation parodique de presque toutes les couches du langage littéraire parlé et écrit de son temps » (1975, 122). Cependant, la réelle spécificité du roman humoristique anglais se trouve dans son recours au « langage commun » :

Celui-ci communément parlé et écrit par la moyenne des gens d'un certain milieu, est traité par l'auteur comme l'*opinion publique*, l'attitude verbale normale d'un certain milieu social à l'égard des êtres et des choses, le *point de vue et le jugement courants*. L'auteur s'écarte plus ou moins de ce langage, il l'objectivise en se plaçant en dehors, en réfractant ses intentions au travers de l'opinion publique (toujours superficielle, et souvent hypocrite), incarnée dans son langage (1975, 122, l'auteur souligne).

Cet énoncé rappelle particulièrement une caractéristique de la parodie et du postmodernisme vue au chapitre I, qui consiste à confronter les représentations et donc à remettre en question les conventions. Nous retrouvons ainsi, dans la polyphonie, cette même tendance à la déconstruction des discours normatifs et du pouvoir, typique de la parodie et du postmodernisme et chère aux féministes pour sa fonction de contestation.

Bakhtine identifie deux particularités qui caractérisent la présence du plurilinguisme (pour laquelle il ne précise pas de distinction particulière de la polyphonie) dans le roman humoristique. Il y a d'abord l'introduction de différents niveaux de langage issus de multiples groupes sociaux. Ensuite, il y a la critique des perspectives idéologiques émanant de ces groupes qui « sont révélés et détruits comme étant des réalités fausses, hypocrites, intéressées, bornées, de jugement étriqué, inadéquates » (1975, 132). Selon Bakhtine, l'auteur et le narrateur deviennent ainsi les « vecteurs d'une perspective linguistique, d'une vision particulière du monde et des événements » (1975, 133) qui vise à présenter sous un nouveau jour le discours mis ainsi en évidence. De la même façon que fonctionne la parodie, et souvent conjointement avec elle, la polyphonie permet de faire ressortir les caractéristiques ou les tares d'un discours qui, en dehors du contexte littéraire, passe pour une vérité inéluctable. Ainsi, toutes les formes que peut prendre le polylinguisme « indiquent la relativisation de la conscience linguistique, donnent à celle-ci la sensation, qui lui est propre, de l'objectivisation du langage, de ses frontières historiques, sociales, voire radicales » (1975, 144).

Les considérations sur l'aspect sociologique du plurilinguisme élaborées par Bakhtine ont retenu l'attention des féministes, qui y ont vu l'occasion d'intégrer à cette théorie la notion de genre, à l'instar des compléments faits à la théorie de Foucault sur la généalogie du pouvoir. Pour Christine Roulston, le travail de Bakhtine constitue une excellente base à partir de laquelle la théorie féministe peut instituer une critique qui intègre les aspects idéologiques et historiques à l'analyse linguistique et narratologique (1996, 40). Elle indique que le travail de Bakhtine sur l'importance que prend le

contexte dans l'interprétation de tout acte linguistique ouvre la porte à l'intégration dans l'analyse textuelle de la notion de genre en tant que catégorie idéologique incontournable. Roulston cite à cet effet Nancy Glazener, qui énonce clairement l'impact des recherches de Bakhtine pour la théorie féministe : « l'affirmation de Bakhtine voulant que la littérature représente une lutte entre des langages socio-idéologiques perturbe le mythe patriarcal selon lequel il pourrait exister un langage de la vérité qui transcenderait les rapports de pouvoir et de désir » (1996, 40 ; traduction libre).

Il y a, entre Foucault et Bakhtine, une parenté idéologique certaine concernant la conception du discours, perçu par le premier comme un facteur clef permettant de maintenir les systèmes d'oppression et étudié dans sa forme contestataire par le second, qui y voyait l'occasion de faire entendre la voix de groupes marginalisés. Selon la perspective postmoderne à laquelle Foucault est généralement associé, le langage est davantage vu comme un accomplissement social que comme un médium donnant accès à la réalité, et se trouve ainsi construit par les relations de pouvoir émergeant dans la société (Fawcett et Featherstone, 2000, 30). Le sujet est alors perçu comme un effet du discours ou comme une position sociale occupée dans le langage (*ibid.*, 65). Maingueneau souligne à ce titre l'apport majeur de Foucault, notamment dans *L'Archéologie du savoir*, où il consacre un chapitre aux « modalités énonciatives ». Foucault précise que toute activité discursive est constituée par un système d'emplacements institutionnels déterminant les rapports des individus entre eux : « Le discours n'est pas une expression du sujet, mais " un champ de régularités pour diverses positions de subjectivité " » (Maingueneau, 1976, 142). Le discours fonctionne ainsi selon un mécanisme de mise en place des protagonistes et de l'objet du discours, où destinateur et destinataire « désignent des places déterminées dans la structure d'une formation sociale » (*ibid.*, 142, l'auteure souligne). Maingueneau fait ensuite référence à la démarche d'Althusser, qui situe également le sujet dans un commerce de rapports sociaux qui en détermine la position et les conditions : « les différentes institutions spécifient à la fois un système de normes (règles) et de sanctions destinées à assujettir les individus à leur *place* en leur distribuant l'idéologie (les valeurs) convenable à leur *rôle* » (Althusser cité par Maingueneau, 1976, 147, l'auteure souligne).

Pour Bakhtine, le discours est un produit social qui ne peut être dissocié du contexte qui le fait naître :

le sens d'un mot est toujours fonction de son contexte, des multiples usages qu'en font les locuteurs à l'intérieur de différents discours. De même, ces discours, produits de formations sociales inextricables mais discrètes, dépendent tant de leurs interrelations pour être intelligibles qu'ils sont ultimement signifiants seulement en relation à l'ensemble complexe des usages du langage. Les discours ne peuvent être sémantiquement adaptés aux intentions expressives d'un individu sans trahir le tissu social duquel ils ont été coupés. [...] Dans la conception de l'énonciation de Bakhtine, le langage inscrit toujours la subjectivité des locuteurs et de leurs destinataires, mais aussi les traces historiques de l'appropriation répétée et variée des mots par des individus socialement constitués (Glazener, 1989, 109-110 ; traduction libre).

Ces considérations nous permettent de mieux comprendre l'intérêt des féministes pour le travail de Bakhtine ainsi que l'aspect potentiellement postmoderne que revêt la polyphonie. Celles-ci cherchent justement à mettre en évidence les conditions sociales desquelles émerge la production culturelle : « En ce sens, les féminismes ont eu des conséquences profondes sur le postmodernisme. Ce n'est pas un hasard si le postmodernisme coïncide avec la réévaluation féministe des formes non canoniques du discours narratif » (Mezei, 1996, 265 ; traduction libre). Et si, comme le mentionne Mezei, « la narratologie fonctionne par la remise en question de la position des sujets » (Mezei, 1996, 4 ; traduction libre), la polyphonie en est l'actualisation la plus manifeste. La polyphonie permet de se jouer de ce système de *places* dont font état Althusser et Maingueneau ; elle permet de se jouer des rôles sociaux et de critiquer les discours institutionnalisés. La polyphonie peut en ce sens dénoter un certain aspect carnavalesque puisque, à l'instar de la parodie, elle révèle les tares d'une idéologie en la confrontant à d'autres qui lui sont opposées, ce qui a pour effet de la tourner en ridicule et d'inverser les pouvoirs entre dominants et dominés. La polyphonie constitue ainsi un acte de résistance : « L'écriture des femmes devient ainsi une stratégie féministe visant la remise en question des discours philosophique et scientifique ; elle devient l'arme d'une philosophie et d'une science novatrices et révolutionnaires » (Bauer, 1992, 65 ; traduction libre).

Le genre constitue donc l'une des racines qui influencent la nature du discours, la position du sujet ainsi que les relations de pouvoir qui en émergent. La narratologie féministe cherche ainsi à rendre visibles les tensions idéologiques à l'intérieur de textes littéraires. Warhol la définit en ces termes : « l'étude des structures et des stratégies narratives dans le contexte des constructions culturelles du genre » (cité par Mezei, 1996, 6 ; traduction libre). Bauer explique comment les textes féministes ont pu donner un autre point de vue sur les discours officiels, remettant en question la

suprémacie du métarécit patriarcal. Elle montre comment les théoriciennes qui s'y sont intéressées y ont vu l'émergence d'une voix particulière, plurielle et décentrée, puisque « parler dans la position de l'Autre » affecte inévitablement le discours du sujet énonciateur :

Il n'est pas surprenant que les théoriciennes aient dit que le fait de « parler à partir de la place de l'Autre » crée une différence dans la manière dont les femmes utilisent le langage, ce langage que l'on a décrit comme étant illogique, « non conforme aux règles masculines rigides de la logique, de la clarté, de la consistance » (Gallop « Snaches », 274). En résistant au langage de la logique « officiel », le langage féminin peut devenir « dépersonnalisé » et « pluriel » (Furman, 50), « décentré », « polyphonique ou dialogique » (Jardine, 230). Parce qu'il n'est parlé par « personne », c'est-à-dire qu'il s'énonce à partir de la « place de l'absence », le langage féminin n'assume pas l'autorité du discours logique et, ainsi, échappe à la hiérarchie du langage officiel (Bauer, 1992, 10 ; traduction libre).

Nous verrons maintenant comment Huston, par l'intégration de la polyphonie, conteste l'hégémonie de certains discours sociaux, ainsi que leur influence néfaste sur la protagoniste du roman.

3.1.2 L'analyse des voix dans *Histoire d'Omaya*

Notons d'emblée qu'il y a, selon certains théoriciens qui se sont penchés sur le travail de Bakhtine, plusieurs types de polyphonie, aux appellations diverses, et dont la différenciation n'est pas toujours claire (dialogisme, plurilinguisme, hybridation, bivocalité, etc.). Ken Hirschkop identifie cependant deux grands types de polyphonie : la distinction entre la voix de l'auteur et celle des protagonistes, ce qui rend la narration possible, et la représentation de la stratification linguistique de la société (1989, 11). Le premier type étant plutôt implicite, nous analyserons davantage le deuxième type dans le roman de Huston, dont la portée idéologique est plus manifeste. Contrairement à plusieurs récits polyphoniques féministes exprimant la multiplicité de l'expérience féminine (Green, 1993, 71), célébrée et revendiquée, la polyphonie que l'on retrouve dans le roman de Huston traduit plutôt l'aliénation imposée par les voix sociales constituantes de la féminité, qui justement empêchent l'émancipation des femmes dans la différence. La prescription du modèle féminin patriarcal est contestée chez Huston par une représentation, au niveau narratif, des conséquences dramatiques qu'il entraîne sur la protagoniste. Nous verrons donc, dans cette analyse de la polyphonie dans le roman de Huston, comment l'effet conjugué des discours culturels (histoire sociale et littéraire), médiatiques/publicitaires et institutionnels (judiciaire et psychanalytique)

contribue à détruire psychologiquement la protagoniste. Cette détresse se trouve illustrée par une autre forme de dédoublement énonciatif ; comme nous le verrons dans la deuxième moitié du chapitre, l'alternance de la narration entre la première et la troisième personne du singulier, représentant la scission de l'identité du personnage, qui vacille entre une subjectivité défaillante et l'objectivisation induite par le regard masculin. Mais avant, voyons les différents discours auxquels se trouve confrontée Omayya.

Les discours culturels

Dans le chapitre I, nous avons vu comment Huston, dans *Histoire d'Omayya*, fait le procès de la pornographie par l'intégration d'une lecture parodique du roman *Histoire d'O*. C'est pourquoi nous ne nous attarderons que très brièvement ici à la voix représentant le discours culturel et littéraire de la polyphonie, puisque nous l'avons déjà étudiée à travers l'analyse de la parodie critique d'*Histoire d'O*. Nous avons vu, entre autres, dans la section théorique du chapitre I, que la parodie transgresse la frontière réalité/fiction, lien qui intéresse particulièrement l'auteure. En effet, lorsque Huston écrit en exergue que cette histoire est inspirée d'un fait vécu, elle dit implicitement que la réalité, qu'elle dénonce, a influencé la fiction et franchit déjà, d'une première façon, le pont entre ces deux dimensions. En faisant la parodie d'*Histoire d'O*, Huston montre que de l'autre côté la fiction déteint sur le réel, prédisant l'action des personnages, de la même manière que la pornographie, comme elle le mentionne dans *Mosaïque de la pornographie*, influence les demandes que les hommes font aux femmes, aux prostituées : « L'une après l'autre, les figures rhétoriques de la pornographie deviennent les figures érotiques que l'on demande aux prostituées d'exécuter » (Huston, 1982, 129). Huston montre l'équivalence entre la plume et le pénis, entre les femmes dominées et réduites au silence dans la littérature et celles qui sont violées dans la réalité. Autrement dit, dans *Histoire d'Omayya*, Huston cherche à illustrer ce qu'elle énonce de façon plus pragmatique dans *Mosaïque de la pornographie*, c'est-à-dire que la réalité et la fiction s'influencent réciproquement et que la pornographie n'est pas sans danger pour les femmes.

Ce que Huston dénonce donc particulièrement, dans la pornographie, c'est la répétition d'un seul et même modèle, celui de la femme dominée et violentée. Elle le fait à travers l'évocation d'une page de texte qui construit en quelque sorte le réel :

Arrête. Le mot est écrit en toutes lettres à côté d'Omayya. Je le vois. Il est vraiment là. Il se trouve en haut d'une page de droite, à côté d'un pouce d'homme à l'ongle bien entretenu. En haut de la page de gauche est imprimé le nom de l'auteur du livre, nom synonyme de best-seller. Arrête, dit la femme noire. Omayya ne lis pas ça, arrête, s'il te plaît arrête. Je t'ai dit de me sucer, dit l'homme noir. Arrête. Les mots défilent sur la page, les uns après les autres. Ce sont des mots. L'homme noir s'empare d'un sabre, il tranche la tête de la femme noire. Arrête. L'homme noir tient la tête sanguinolente de la femme noire par les cheveux, et avant même la fin de la page il a obtenu ce qu'il voulait. Cinq cent mille exemplaires. Cinq cent mille fois imprimé : Arrête, dit la femme noire. Cinq cent mille fois lu : Je t'ai dit de me sucer, dit l'homme noir. Le pouce blanc tourne la page. Omayya détourne les yeux (1985, 150).

Comme nous l'avons vu avec de Lauretis et Butler dans le chapitre II, c'est le martèlement des mêmes messages contraignants qui induit les genres socialement. Dans cet extrait, l'auteure cherche à illustrer le pouvoir des images pornographiques qui conditionnent les individus : « Cinq cent mille exemplaires. Cinq cent mille fois imprimé ». Huston met ici l'accent sur le nombre d'exemplaires vendus pour montrer que la littérature pornographique, véhiculant un discours souvent violent, est consommée par un grand nombre d'individus et n'est donc pas, en ce sens, tout à fait inoffensive, comme certains l'affirment. Les images qui y sont véhiculées participent à la représentation du monde que se forgent les lecteurs et contribuent ainsi à la construction des genres masculin et féminin, affectant inévitablement les relations sociales qui sont, elles, bien réelles.

La répétition du mot « Arrête », dans l'extrait ci-haut, montre le refus de la femme de se soumettre. L'homme qui la domine va jusqu'à lui couper la tête, symbole ultime de l'anéantissement de sa parole, de sa subjectivité et de son corps. Énonçant implicitement le viol par ce mot, « arrête », Huston marque le lien qui unit cette femme à Omayya, tout en évoquant sa douleur : « Arrête, dit la femme noire. Omayya ne lis pas ça, arrête, s'il te plaît arrête ». De même, la phrase « Je t'ai dit de me sucer, dit l'homme noir » apparaît deux fois dans cet extrait, résonance des paroles des hommes qui ont agressé Omayya : « - Garde la bouche ouverte, je te préviens... Si tu nous mords, ça va mal se terminer » (1985, 11).

On trouve aussi, parsemées à travers la narration, des bribes anonymes de vies de femmes, dont certaines sont d'ailleurs rapportées dans *Journal de la création*. Il s'agit ainsi pour l'auteure de montrer que la souffrance des femmes est courante et historique ; c'est une autre façon de dénoncer l'influence et les conséquences des représentations sociales misogynes sur le réel, plus

particulièrement celui des femmes. Dans ces interventions, Huston s'attarde au destin tragique de femmes artistes. Elle évoque le suicide ou la tentative de suicide de celles-ci, ou encore leur internement en institut psychiatrique :

Une femme écrivain est séquestrée dans une chambre au papier jaune. Elle est malade des nerfs. Le Châtelain lui a ordonné de ne plus jamais toucher à une plume, ni à un pinceau, ni à un crayon. Ces choses la rendent encore plus nerveuse et encore plus malade. C'est elle qui a fermé à clef la porte de sa chambre afin de pouvoir arracher le papier peint jaune en toute tranquillité - afin, aussi, d'écrire en cachette. Plus tard, le chloroforme : suicide réussi. Ici, il n'y a pas de papier peint et personne n'a séquestré Omayya. Elle n'a rien à écrire, rien à dire, on lui arrache les mots quand même. Comme des lamelles de papier peint, comme des lamelles de peau (1985, 60).

Comme O et Omayya, cette femme est aux prises avec le pouvoir d'un châtelain. Omayya se sent liée à ces femmes par une certaine prédestination, celle d'être née Autre et dotée d'une âme créatrice (Omayya est actrice) : « on lui arrache les mots quand même. Comme des lamelles de papier peint, comme des lamelles de peau ». De la même manière qu'on arrache les mots à la femme écrivain en lui interdisant d'écrire, on arrache les mots à Omayya en l'empêchant de parler librement et en cherchant plutôt à lui faire confesser une présumée culpabilité ; celle de sa complicité dans le viol. Les mots sont aussi arrachés aux deux femmes en ce sens que, réduites au silence, elles voient quelqu'un d'autre parler à leur place, faisant de la première une hystérique et de la deuxième une accusée ; dans les deux cas, on leur impute une envie du pénis, au sens figuré pour la première et au sens propre pour la deuxième.

Dans *Journal de la création*, Huston fait état de la difficulté d'être femme *et* artiste dans un monde où, depuis des millénaires, la femme est associée au corps et à la procréation pour laisser à l'homme le domaine de l'esprit, de la création. La femme est muse, jamais artiste. Elle évoque également le rôle que joue l'artiste dans la construction du féminin, toujours réifié. Dans *Histoire d'Omayya*, Huston met en scène une femme qui souffre de ces conventions, prise dans un système de représentation où elle ne peut s'exprimer librement. Son histoire est liée à celle d'autres femmes qui ne peuvent endosser ce système. Il s'agit donc moins pour Huston d'illustrer, tel que l'énonce

Green¹⁴, la diversité des expériences féminines que d'en montrer la filiation par la répétition, dans l'histoire comme dans les représentations artistiques, de la violence faite aux femmes.

Les discours médiatiques et publicitaires

Les discours que nous avons nommés médiatiques et publicitaires représentent cette voix impérative qui, dans le roman, prescrit la coiffure ou le maquillage à porter pour être à son meilleur et dicte les comportements à adopter lorsqu'une femme est menacée par un agresseur. Cette voix véhicule des valeurs patriarcales en ce sens qu'elle cherche à protéger les femmes des attaques potentielles tout en les constituant en objets du désir masculin par la multiplication des conseils de beauté. Tout le paradoxe de cette idéologie y est d'ailleurs mis en évidence puisque c'est justement la même voix, que l'on reconnaît à son ton autoritaire et dogmatique caractéristique du patriarcat, qui d'un côté réifie les femmes en leur faisant des recommandations pour être plus attrayantes, et de l'autre côté cherche à les protéger en énonçant les règles de sécurité pour se prémunir contre l'agression.

Cette voix conseille aux femmes d'accrocher un sifflet à leur porte-clef, de tenir le trousseau dans la main droite avec les clefs soigneusement disposées entre les doigts pour en faire un poing américain, de s'enfermer à clef si la voiture tombe en panne sur l'autoroute, de crier si on se sent en danger dans la rue et de faire inscrire un nom masculin sur la boîte aux lettres si on habite seule. Enfin, elle renseigne les femmes sur les points les plus vulnérables du corps de l'homme pour qu'elles puissent se défendre en cas d'attaque. En fait, toute la première partie du roman est parsemée de ce type de conseils ; on glisse ensuite vers des interventions davantage de l'ordre du conseil de beauté, semblables à ce que l'on peut lire dans les magazines féminins. Il est alors question de crème antirides, de maquillage, de positions avantageuses à prendre durant l'amour, etc. Toutes ces recommandations sont ainsi très formelles ; elles invitent les femmes à se conformer au modèle féminin construit en fonction des attentes masculines, quitte à en perdre toute humanité et toute subjectivité : « souvenez-vous bien de cela, qu'une jeune fille doit toujours rester lisse et impeccable, votre vie même en dépend » (1985, 121). La force de cette expression (« votre vie même en

¹⁴ Voir p. 93 de notre mémoire.

dépend») tient au fait que l'auteure exagère à dessein un trait caractéristique de ces conseils de beauté ; ils cherchent toujours à montrer qu'une apparence soignée, ou plutôt, aseptisée et réifiée selon les standards de la mode, est, pour la femme, le secret de la réussite, tant sociale que professionnelle. De plus, en glissant ainsi d'un discours mettant en garde les femmes contre d'éventuelles agressions, danger qui les guette constamment, vers un discours où l'on exhorte les femmes à tout faire pour attiser le désir (ou la sauvagerie ?) des hommes, Huston relève un paradoxe important. Elle montre que la féminité peut être perçue comme un piège lorsque l'on porte attention à tous ces discours, auquel il est très difficile d'échapper.

À certains moments dans le récit, ces exhortations vont prendre une tournure violente, voire sadique. L'auteure fait une illustration parodique de l'asservissement au corps et aux préceptes de beauté que l'on attend des femmes ainsi que de la souffrance physique et morale qu'elles subissent pour tenter d'entrer dans le moule de la féminité ou encore lorsqu'elles n'y correspondent pas. On lit, par exemple ceci : « Si vous avez oublié votre blush, vous pouvez toujours vous pincer vivement les pommettes pour y faire affluer le sang. Au besoin, vous pouvez arracher un peu de peau à cet endroit avec des pinces pour y faire couler le sang » (93). De la même façon, la mode prescrit aux femmes d'avoir l'air de s'être fait tabasser :

Le mascara et le khôl sont là pour vous donner l'air d'avoir des yeux au beurre noir. Le fard à paupières, surtout dans les tons bleu et mauve, évoque de manière suggestive des ecchymoses. Le rouge est là pour créer l'illusion d'une bouche ensanglantée. S'il y en a un peu sur le pourtour des lèvres, cet effet n'en sera qu'intensifié. De même pour les autres lèvres.¹⁵ Un peu de rouge, un peu de sang ne peut que rehausser vos appâts (1985, 156-157).

Le ton froid et distant évoque bien à quel point les préceptes de la féminité peuvent être durs, voire absurdes, mais sont toujours présentés comme des valeurs incontournables, des vérités incontestables et très sérieuses : « votre vie même en dépend » (1985, 121).

La dernière intervention de cette voix, apparaissant ironiquement après une série de recommandations pour être plus séduisante, porte d'ailleurs sur le danger que représente le viol pour toutes les femmes : « Il ne faut surtout pas accrédi-ter l'idée reçue selon laquelle cela n'arrive qu'aux

¹⁵ Notons, ici, une référence claire à *Histoire d'O*; au moment où O est au château et qu'elle est parée, « le bord des lèvres du ventre rougi » (Réage, 1954, 28).

femmes jeunes et jolies. Ne vous croyez pas à l'abri sous prétexte que vous n'avez plus vingt ans. Entre six mois et quatre-vingt-dix ans, vous êtes une cible potentielle » (1985, 187). Enfin, cette voix médiatique et publicitaire se confond avec la voix de la Justice, que nous verrons plus loin, qui ira jusqu'à accuser Omayya, par toutes sortes de questions insinuantes, d'être en fait complice du viol qu'elle a subi. Le discours médiatique et publicitaire va même se mêler avec celui de la Justice dans un passage du récit qui s'apparente à la plaidoirie que pourrait avoir l'avocat de la défense :

Si l'on glisse les épingles à l'horizontale, parallèlement au cuir chevelu, en prenant bien soin de n'attraper qu'une seule mèche avec chaque épingle, et si l'on attend ensuite que les cheveux aient complètement séché, on aura de jolies boucles qui tiendront en place toute la journée, pour peu qu'il n'y ait pas de vent et qu'on ne mette pas de foulard sur la tête et que personne ne s'avise de vous les ébouriffer. Si, en revanche, on glisse les épingles à la verticale, perpendiculairement au cuir chevelu, elles traverseront lestement le crâne et iront stimuler différentes régions du cerveau. Il est bien connu que plaisir et douleur sont des notions assez vagues et qui ont tendance à se confondre. Au cours d'expériences scientifiques conduites en laboratoire, on a pu susciter artificiellement ces sensations apparemment contraires en stimulant des parties du cerveau éloignées l'une de l'autre de quelques millimètres à peine. Ainsi, si la plaignante prétend avoir ressenti de la douleur, il est tout à fait possible que cette impression ait été le résultat d'un déplacement *minime* par rapport à son expérience véritable, à savoir le plaisir. Puisqu'il est bien connu par ailleurs que les femmes, en ressentant la douleur, feignent souvent le plaisir, l'inverse doit être également vrai : en ressentant le plaisir, elles peuvent feindre la douleur. Cela me paraît même, en l'occurrence, hautement probable (1985, 170).

Dans cet extrait, plusieurs registres ou discours (magazines féminins, discours scientifique, judiciaire) sont parodiés afin de critiquer le caractère misogyne de ce modelage de la femme. Tous ces discours martèlent le même message. Ainsi, la blancheur du ton, le « on » scientifique et les idées reçues (« il est bien connu que »), contribuent à cette construction symbolique de la femme qui a du plaisir à se faire violer. Les épingles à cheveux en tant qu'accessoire de beauté prennent par la suite la forme d'une arme quasi subliminale mais non moins violente (les épingles traversent le crâne), symbole de la force des discours qui forgent les mentalités, qui font dire aux femmes qu'elles éprouvent du plaisir à être assujetties. Le sens de l'expression « épingle » nous permet également de confirmer cette hypothèse et d'ajouter que les épingles servent ici, outre leur fonction première d'apparat, à coincer les femmes lorsqu'elles se soumettent aux codes de beauté, à les prendre au piège.

Le glissement du discours médiatique et publicitaire vers un discours scientifique puis vers celui de la Justice montre bien à quel point la protagoniste perçoit cette convergence comme un complot dont elle est la victime. D'un côté, on l'exhorte à adopter le jeu de la séduction, et de l'autre, elle est punie. Ainsi, le viol est vu comme la conséquence d'une provocation : « La représentation des femmes qui apprécient le viol, qui en font un fantasme et qui disent "non" quand, en fait, elles veulent dire "oui" est si présente dans la pornographie comme dans les autres formes de culture populaire qu'il n'apparaît pas surprenant de trouver tant d'hommes qui en sont exonérés » (Ussher, 1997, 301 ; traduction libre). Ensuite, Omayya est punie par la Justice, qui voit dans son attitude un acquiescement à l'acte sexuel. Une machination à laquelle la protagoniste ne peut échapper et dont elle sort complètement détruite, puisqu'il n'y a aucune façon d'y échapper ; aucun moyen de faire entendre sa propre voix contre toutes celles qui parlent en son nom. Son sort est joué d'avance.

Enfin, comme le dit Houdebine, « la publicité cherche à vendre, même si elle sert aussi — et peut être même surtout aujourd'hui, et certains publicitaires le savent fort bien — à dévoiler les enjeux latents d'une époque et, en particulier, les stéréotypes culturels, idéologiques » (Houdebine, 1989, 266). Ainsi, nous pouvons interpréter cette voix se mêlant au monologue de la protagoniste comme l'intériorisation du discours prescriptif omniprésent, tant dans les revues féminines qu'à la télévision ou sur les panneaux publicitaires qui tapissent la ville. Ce discours médiatique et publicitaire, déformé sans en avoir l'air, permet de mettre au jour une violence tacite et sournoise mais non moins dévastatrice, surtout lorsqu'il est conjugué aux discours culturels et institutionnels.

Les discours institutionnels (judiciaire et psychanalytique)

Parmi les discours institutionnels qui sont représentés dans *Histoire d'Omayya*, on retrouve principalement les discours judiciaires et psychanalytiques. Ces deux discours se chevauchent et poursuivent une finalité similaire : déterminer l'état psychologique de la protagoniste. Ces deux discours ont également plusieurs points en commun : ils font tout deux figure d'autorité, ils ont comme fonction de juger, d'évaluer et de donner crédit. Dans le roman, la Justice est toujours évoquée avec une majuscule ; il s'agit, un peu comme pour le symbole du Château que nous avons vu au chapitre I, de donner à cette institution un statut particulier, de la personnifier et d'y voir une entité presque divine, qui se place au-dessus de la société pour en faire le procès. La Justice

représente en quelque sorte un discours social omniscient, une voix qui parle au nom du sens commun et qui, mêlée à celle d'autres entités ou personnages, semble être de connivence avec ceux-ci.

Pour tenter de déterminer l'état psychologique d'Omayya, la Justice utilise une technique pouvant évoquer vaguement les examens prodigués par les professionnels de la santé mentale et consistant à présenter des dessins abstraits au patient en lui demandant ce qu'il y voit (Huston, 1985, 26). Devant la cour, on demande donc à Omayya de donner le sens précis de certaines expressions telles que : « perdre les pédales, être dans de beaux draps, laver son linge sale en public, ne pas perdre le nord, une chatte n'y retrouverait pas ses petits » (119) et « de fil en aiguille » :

- Ça veut dire que quand vous faites de la couture, il ne faut pas laisser échapper le fil de vos idées, il faut vous concentrer, faire quelque chose avec les mains est excellent pour la concentration, ici les femmes tricotent ensemble dans une même salle, elle jacassent tout en tricotant et ça me fait sortir de mon cercle concentrique, je perds le fil, l'aiguille me traverse la paume de la main, j'ai des stigmates... Non, ce n'est pas la paume, c'est le poignet, ou bien c'est l'intérieur du coude, l'aiguille pénètre sous la peau et éjecte son liquide, ça va vous calmer, on va t'apprendre à te tenir tranquille et à ne pas crier.
- Bien. Maintenant, regardez ces taches d'encre, à quoi vous font-elles penser ?
- C'est un bateau qui fait naufrage, c'est un hibou qui fond sur une lapine, c'est trop facile, vos examens, je connais les réponses avant même d'entendre les questions, j'ai l'habitude, après Cybèle ce n'est pas à coups de tache d'encre que vous m'aurez.
- Et si l'on mettait de l'encre *dans* l'aiguille ? Et si l'aiguille pénétrait sous la peau, éjectant son liquide, cela s'appellerait dès lors... ?
- Le tatouage. Ou si vous préférez : le roman d'amour.
- Bien. Alors, expliquez-nous ceci. Maître, je vais vous demander de tenir la pointe de cette aiguille entre l'index et le pouce. Voilà, comme ça. Maintenant, je vais tenter de passer ce fil par le chas de l'aiguille, et vous allez tout faire pour m'en empêcher. Un, deux, trois... raté. Un, deux, trois... encore raté. Vous voyez ? Il n'y a rien à faire : si l'aiguille bouge, le fil est impuissant. Démonstration faite. Démonstration concluante (1985, 119-121, l'auteure souligne).

Dans cet extrait, la convergence des discours est bien illustrée. L'auteure utilise le symbole de l'aiguille, qui revêt un sens phallique évident (elle « pénètre sous la peau » et « éjecte son liquide »), pour montrer qu'au fond, toutes les voix disent la même chose, qu'il faut asservir les femmes, et que la Justice ne fait qu'appliquer la loi patriarcale, prescrite par celles-ci.

L'aiguille qui pénètre sous la peau et qui éjecte son liquide représente dans un premier temps les sédatifs que l'on donne aux hystériques pour arrêter les crises ; « ça va vous calmer » ; énoncé qui va évoquer pour Omayya la menace des agresseurs : « on va t'apprendre à te tenir tranquille et à ne pas crier ». Ce parallèle suggère une parenté entre ces différentes formes de viol : le traitement des hystériques et le viol réel. Tout vise à réduire les femmes au silence. De plus, l'intégration de la voix des agresseurs au sein même des propos d'Omayya met en évidence le fait qu'elle a intériorisé l'objectivisation opérée par ces discours : « je perds le fil, l'aiguille me traverse la paume de la main, j'ai des stigmates [...] l'aiguille pénètre sous la peau et éjecte son liquide, ça va vous calmer, on va t'apprendre à te tenir tranquille et à ne pas crier ».

L'aiguille et l'encre rappellent également le tatouage, qu'Omayya associe au roman d'amour (« Le tatouage. Ou si vous préférez : le roman d'amour »), sans doute en raison de la prégnance des modèles de genre qui y sont véhiculés, marquant les individus de façon indélébile dans la construction de leur identité et dans leurs rapports aux autres, puisque ces modèles participent à la représentation du féminin et du masculin à l'échelle de toute la société. Enfin, l'aiguille représente un symbole phallique, comme nous l'avons vu au chapitre II, et va servir de métaphore à l'avocat de la défense pour montrer qu'en réalité, si la victime avait réellement refusé l'acte sexuel, celui-ci n'aurait pas pu avoir lieu. Ce à quoi l'avocat d'Omayya répond : « Ma cliente était seule, ils étaient trois. Si elle leur avait opposé une réelle résistance, elle aurait pu mourir » (1985, 89).

La Justice cherche donc à déterminer si Omayya est sujette à des crises hallucinatoires (1985, 138) et si elle aurait inventé cette histoire : « Ils vous croient capable de tout, y compris d'avoir inventé toute cette histoire pour justifier votre manque de clef » (1985, 198). Il y a, ici, un autre croisement du juridique et du psychanalytique : d'abord dans l'idée que l'hystérie de la femme la rend inapte à proférer une parole vraie, donc à être un sujet revendiquant la justice, puis, dans le manque de clef qui correspond au manque de pénis et à l'envie du pénis qui en font un être inférieur, second. Face à ces questions psychanalytiques de la Justice, Omayya se sent coincée : « ce n'est pas à coups de tache d'encre que vous m'aurez ». À travers ses réponses aux questions, on voit revenir la figure du père incestueux (c'est un hibou qui fond sur une lapine), signe que ces deux agressions sont liées dans l'esprit d'Omayya, qu'elles sont les marques d'un même système de représentation : « l'aiguille me traverse la paume de la main, j'ai des stigmates... ».

Lorsque le verdict tombe, rejetant la plainte, Omayya est anéantie. Nous avons vu plus haut sa réaction de choc et de révolte :

- Mais ce n'est pas possible que ça s'arrête là, c'est impensable, le zéro ça ne se laisse pas penser, c'est l'absence même de toute pensée, on ne peut pas s'en tenir là, il me reste encore des années à vivre, comment voulez-vous que je vive avec ce zéro dans le corps, avec ce trou dans la mémoire, comment voulez-vous que je marche dans la rue, que je regarde les gens dans les yeux... ? Vous essayez de m'anéantir une deuxième fois, mais je ne m'avouerai pas vaincue, le zéro c'est vous qui le dites, ce sont eux qui le disent, vous êtes complices, vous avez pris cette décision ensemble au préalable, c'est une moquerie de la Justice, j'arracherai le bandeau des yeux de la Justice et elle verra enfin clair, elle éclatera de rire, elle descendra de son socle, elle me tendra les bras, elle m'étreindra, elle se joindra au cercle des Amies, si belles, si belles, les mères retrouveront leurs filles, nous danserons ensemble, toute la Cour se mettra à tourner, je vous le jure... (Huston, 1985, 201-202).

Pour Omayya, la Justice est au service des hommes, comme le sont toutes les institutions et les représentations culturelles. Ici, Omayya rêve d'un autre monde où la Justice serait impartiale et au service des femmes ou plutôt de toutes les victimes de violence. Elle s'imagine que la Justice la prend dans ses bras, comme le ferait une mère compatissante. Nous avons vu dans le chapitre II que la mère constitue un agent important du patriarcat puisqu'elle rend la fille conforme au modèle de féminité prescrit par la société, ce qui entrave la relation et a pour effet de les diviser. Dans cette fabulation, Omayya souhaite voir les mères libérées de ce fardeau pour qu'elles puissent retrouver leurs filles. Autrement dit, débarrassées du poids de la domination masculine, les femmes seraient beaucoup plus heureuses et légères, elles pourraient enfin rire et danser et, surtout, se rapprocher. C'est ce que réalise dans le fantasme ce passage où la mère fait implicitement partie des Amies (« si belles », rappelant son nom, Cybèle).

Selon Omayya, c'est la Justice qui ne voit pas clair et le bandeau qu'elle porte sur les yeux n'est pas celui de l'impartialité : « j'arracherai le bandeau des yeux de la Justice ». La Justice représente dans le roman une instance narrative qui se pose au-dessus des autres personnages mais dont le ton autoritaire et accusateur condamne sans appel et qui ne fait pas preuve de la rationalité et de l'impartialité qu'on attend d'elle : « On vous a donné votre chance, on a tenté de vous faciliter les choses, on a pris toutes les précautions nécessaires, on vous a ménagée, soignée, dorlotée, jamais vous n'avez montré le moindre signe de reconnaissance, vous n'avez fait que vous plaindre à

nouveau, alors voilà, la décision est rendue : c'est zéro, c'est bien fait pour vous. Un point c'est tout » (Huston, 1985, 201). Selon Omay, c'est la Justice qui ne voit pas clair :

- Omay, la Justice exige qu'on regarde les choses en face. Elle-même, la Justice, est aveugle, elle a un bandeau sur les yeux, mais de nous elle réclame à tout instant lucidité et franchise.
- C'est faux, la Justice est exactement comme moi, toutes deux nous nous voilons les yeux pour ne pas voir, c'est bien ce qui s'est passé la dernière fois, elle a refusé d'enlever son bandeau, elle n'a rien vu du tout (Huston, 1985, 195).

Derrière la Justice, on voit donc les hommes phalocrates qui se réclament faussement d'elle pour réduire à néant la parole de la femme. Ce sont ces hommes qui cachent les yeux de la Justice, l'empêchant de voir clair et d'incriminer les agresseurs.

Aux yeux d'Omay, ce verdict prend des allures de conspiration : « vous êtes complices, vous avez pris cette décision ensemble au préalable » (p. 202). Ce jugement donne en fait raison aux images publicitaires et aux discours culturels. Il stipule, selon la perception qu'en a Omay, que sa voix à elle ne compte pas et que de toute façon on sait que ce que veulent les femmes, c'est attiser le désir des hommes. Impossible donc qu'elle n'ait pas cherché à provoquer l'acte sexuel dont elle se dit la victime. Le discours judiciaire semble ainsi influencé par cette représentation, refusant, par exemple, de croire qu'Omay puisse se laver les cheveux tous les jours pour une autre raison que celle de vouloir plaire davantage aux hommes :

A votre avis, mesdames et messieurs du jury, ce comportement ne témoigne-t-il pas d'une coquetterie évidente et excessive ? La plaignante avoue s'être lavé les cheveux *tous les jours* — et ce, dès *avant* les événements. Je vous le demande : quelle raison une femme aurait-elle d'accorder une attention si démesurée à son apparence, si ce n'est pour attirer le regard des hommes et pour attiser les flammes de leur désir ? (Huston, 1985, 169, l'auteure souligne).

La conspiration de tous ces discours qui prétendent parler au nom de la femme est donc d'autant plus difficile à accepter pour Omay que le délire dont on l'accuse est justement lié à une détresse psychologique causée par les événements qui sont portés en justice. Omay est prise dans un cercle vicieux qui l'empêche de s'exprimer. Symboliquement, pour elle, tout participe du même système : il y a d'un côté les images qui dictent les modèles à suivre, et de l'autre une instance qui sanctionne les individus qui dévient de la norme fixée par la société.

Paradoxalement, la polyphonie prend ainsi tout son sens dans cette apparente convergence des discours puisqu'ils contribuent tous, à divers degrés, à la détresse psychologique de la protagoniste. Ainsi, les différents discours culturels, médiatiques, publicitaires et institutionnels envoient tous le même message, véhiculant de la femme une image de soumission face à la volonté masculine et la réduisant à sa dimension corporelle. Omayya se trouve prise dans le flot de ces discours qui parlent toujours à sa place. Au niveau culturel, les représentations de la femme la montrent continuellement offerte au regard des hommes. Dans la publicité et les médias, on en donne une image similaire puisqu'on tente de lui vendre des produits et on l'exhorte à adopter certains comportements qui vont accroître son pouvoir de séduction. Et c'est l'obéissance à ce même discours du culte de la beauté qui sert de prétexte à justifier le viol. Les agresseurs vont pour leur part actualiser ce destin auquel Omayya en tant que femme est prédestinée, soit la totale soumission au désir masculin. Enfin, la Justice fermera les yeux sur toute cette affaire et scellera ainsi le silence imposé à Omayya. Celle-ci décrit bien la convergence de tous les discours :

Depuis leurs véhicules littéraires, lyriques et cathartiques, ils vous dépeignaient le beau paysage [...] Ils vous appliquent les électrodes aux tempes et ils déchargent, et l'électricité vous imprime ses spasmes, ses orgasmes, vous ravage le corps et l'âme, vous laisse comme morte... Ils vous appliquent les mains aux hanches et ils déchargent... coup de foudre...et l'électricité vous fouette les entrailles, vous étrille le cœur, vous laisse comme morte... (Huston, 1985, 202-203).

On peut comprendre dans cet extrait « les électrodes appliquées aux tempes » comme le symbole des représentations culturelles imposées de force et s'imprégnant dans l'inconscient collectif alors que « les mains [appliquées] aux hanches » représentent l'actualisation réelle et physique de ces représentations. Selon Huston, la psychanalyse constitue l'un des véhicules qui, entérinés par le sceau de la science, contribuent à consolider les présomptions misogynes qui orientent les discours culturels, médiatiques/publicitaires et judiciaires, comme par exemple le narcissisme et l'envie du pénis :

Dans l'histoire de la psychanalyse, le pas qui mène de la description à la prescription a été vite franchi, et l'on peut comprendre pourquoi si l'on songe à l'avidité avec laquelle la société occidentale a dû souhaiter un nouveau système de règles morales qui pût remplacer celui des préceptes chrétiens. Les retombées de la théorie freudienne aujourd'hui, c'est à la radio et dans les livres de la psychologie qu'il faut les observer (Huston, 1979,14).

Nous verrons maintenant l'effet qu'ont ces représentations sur l'énonciation dans le roman de Huston ou comment elles contribuent au morcellement de l'identité du personnage.

3.2 L'énonciation morcelée dans *Histoire d'Omayya* : une manifestation d'aliénation

Nous avons vu, dans la première section de ce chapitre, que la polyphonie du roman représentait différents discours sociaux ayant un lien, direct ou indirect, avec les événements qui entourent le viol subi par Omayya. Nous verrons maintenant comment cette polyphonie entraîne, à un niveau individuel, la scission du personnage entre la perception qu'Omayya a d'elle-même et l'image, très différente, que les autres ont d'elle. La subjectivité du personnage ainsi morcelée est symbolisée par l'alternance, dans la narration, des pronoms personnels de la première à la troisième personne du singulier pour désigner Omayya. L'énonciation passe donc constamment du « je » au « elle » pour montrer l'impact du regard masculin qui objectivise la protagoniste et le refus de celle-ci de se conformer à cette réification, donc sa volonté de rester sujet. Nous observerons, dans cette partie du chapitre, les mécanismes narratifs au cœur de ce conflit interne de la protagoniste en analysant d'abord les aspects formels de ce dédoublement narratif pour tenter ensuite d'en comprendre la portée symbolique.

3.2.1 La focalisation du regard

Nous avons déjà pu analyser, dans le chapitre II, le rôle du regard dans le morcellement de l'identité de la protagoniste. Il a été démontré que, dans le roman de Huston, le regard masculin réifie la femme et constitue un prélude au viol. Nous avons également vu que ce regard participe, par un ensemble de « technologies du genre », à la construction sociale de la féminité, représentation engageant la performance obligée du genre, perçue par Omayya comme un fardeau trop lourd à porter. L'adhésion au modèle symbolique de la féminité représente non seulement un poids pour Omayya mais également un danger et même un piège. Car accepter de jouer le rôle de la féminité jusqu'au bout engendre inévitablement une mutilation de l'identité ; ainsi réduite à son aspect corporel, la femme appelle en quelque sorte le viol fantasmatique et réel et perd par conséquent toute subjectivité. Dans le chapitre II, nous avons également vu, sans l'analyser en détail, que l'une des conséquences de cette violence est le morcellement de l'identité du personnage. Ainsi, dans ce

chapitre, nous avons pu analyser, dans un premier temps, l'incidence des représentations culturelles sur la fragmentation symbolique de l'identité féminine, pour ensuite en observer l'actualisation concrète dans la vie des femmes à travers le personnage d'Omayya. Voyons maintenant en profondeur ce dédoublement narratif, signe d'une profonde scission psychique chez la protagoniste.

Au niveau de la narration, cette conséquence de la réification opérée par le regard masculin et par les « technologies du genre » est illustrée par une alternance des pronoms personnels entre la première et la troisième personne du singulier. La narration passe ainsi sans cesse d'une focalisation interne à une focalisation externe. L'énonciation alterne donc régulièrement entre le « je » et le « elle », parfois à l'intérieur d'une même phrase : « L'homme dont je ne vois que les pieds, il voit tout d'Omayya » (1985, 18). Ici, lorsque Omayya regarde (ou plutôt n'ose pas regarder) l'homme, la focalisation est intérieure, cependant, lorsqu'elle est vue, la focalisation change et devient externe. Omayya perd sa subjectivité pour ne devenir qu'une image perçue, empreinte des présomptions de celui qui la regarde. C'est pourquoi Omayya se voit dédoublée : l'image qu'elle livre ne lui appartient plus ; une fois projetée, elle est interprétée selon un cadre sexuel auquel elle ne s'identifie pas. Omayya cherche ainsi à se détacher d'une image faussée par le désir de l'homme et sur laquelle elle n'a aucune emprise. Cette perte de contrôle sur son image est également illustrée par cet exemple où Omayya est fixée du regard par un homme : « Il veut me faire fondre sous l'éclair de son regard, la foudre qui me transformerait en gélatine, masse molle et tremblotante. Omayya n'a pas peur. Omayya peut affronter ce regard et le lui renvoyer. Les yeux d'Omayya ne sont pas une vitre mais une glace. De la glace. Aucune lumière ne peut y pénétrer, elle s'y réfléchit » (18-19). Pour affronter ce regard, Omayya se détache d'elle-même ; la narration passe alors de la première à la troisième personne. Elle cherche ainsi à résister à l'objectivation, refusant d'être transformée en « gélatine, masse molle et tremblotante », en pure chair sans âme, à laquelle cet homme tente de la réduire. L'image de la glace qui représente le regard d'Omayya, où « Aucune lumière ne peut [...] pénétrer » illustre métaphoriquement cette coupure entre elle et le monde extérieur. La lumière, ici symbole phallique, « s'y réfléchit ». Omayya refuse d'être violée par le regard de l'homme qui cherche à la pétrifier. Cependant, l'homme n'est pas décrit, il ne semble pas réellement observé par Omayya ; elle tente simplement de résister à ce regard qui cherche à la « pénétrer ». Nous pouvons donc voir dans cette réaction d'Omayya la marque d'une volonté de résister mais l'incapacité à opposer à l'homme une véritable subjectivité, puisque Omayya ne peut voir autant qu'être vue, d'où le changement de

pronom d'énonciation, et donc la scission de son identité, divisée entre l'image projetée et sa réalité ; celle d'une femme qui cherche vainement à s'émanciper.

La fragmentation que l'on observe dans la narration constitue ainsi la matérialisation textuelle du morcellement de l'identité d'Omayya et reflète une dualité profonde entre la perception qu'elle a d'elle-même et celle que les hommes ont d'elle. En fait, ce que l'on perçoit dans cette dualité, c'est que l'image que projette Omayya semble se transformer lorsqu'elle passe par le regard des hommes. Le passage d'une focalisation interne à une focalisation externe signifie l'objectivisation opérée par le regard masculin. Ainsi réifiée, Omayya ne s'appartient plus, elle y perd son identité et, par le fait même, sa subjectivité. Nous pouvons donc supposer que c'est le regard extérieur posé sur elle qui provoque ce dédoublement puisqu'il projette sur la protagoniste une image à laquelle elle ne s'identifie pas. Cet acte est justement causé par une intention sexuelle qu'on prête à la femme alors qu'il n'en est rien, le désir réel de la victime étant nié, exactement comme c'est le cas lors du viol et lors du procès où sa plainte est rejetée. Au sujet d'un personnage d'Anne Hébert, Jaap Lintvelt évoque une caractéristique textuelle similaire, celle de la narration témoignant des conflits intérieurs du personnage : « Il arrive alors qu'un personnage clivé fasse référence à lui-même à la troisième personne, comme s'il parlait d'un autre. Son dédoublement psychologique provoque donc un dédoublement narratif » (Lintvelt, 1999, 49). C'est d'ailleurs probablement suite à l'agression et au rejet de sa plainte que Omayya se voit dédoublée lorsqu'elle est regardée, ce regard devenant synonyme d'agression et représentant par conséquent un poids insupportable auquel elle ne peut échapper, où qu'elle aille.

Comme nous l'avons suggéré au chapitre II, cette scission intérieure est instituée par une conception binaire du mode de pensée patriarcal :

la division idéologique entre le corps et l'esprit, c'est-à-dire la conséquence de la séparation entre le « domaine de la culture, de l'histoire, du politique et celui de l'amour, du corps » [...] mène à l'affirmation poststructuraliste selon laquelle toutes les dichotomies patriarcales — public/privé, masculin/féminin, pensée/émotion — conduisent à une agression contre ceux qui, dans chacune de ces paires, détiennent le moins de pouvoir (Warhol, 1996, 38 ; traduction libre).

Ainsi, à l'intérieur même de cette conception dualiste, figure également une division utilitaire des rôles féminins :

Individuellement, les femmes se voient inévitablement situées à l'une ou l'autre des extrémités de ces dichotomies : bonne/mauvaise, madone/prostituée, féminine/cariériste ; et leur position est souvent déterminée par leur état reproductif. Par exemple, une mère ne peut être à la fois une bonne mère et une personne sexuellement active, une madone et une prostituée ; la sexualité féminine est dangereuse et menaçante, et ne correspond donc pas au stéréotype de la « bonne mère ». Ce fatras d'images forme un large pan des discours contradictoires qui définissent et à la fois prescrivent le comportement (Ussher, 1989, 15 ; traduction libre).

Ces considérations théoriques ont pu nous amener à comprendre que, dans le cas d'Omayya, c'est le regard masculin objectivant qui est principalement en cause dans ce morcellement de l'identité, mais qu'il est nourri par une iconographie misogyne, omniprésente dans toutes les sphères de la société. C'est pourquoi Huston met en scène, comme nous l'avons vu dans la première partie de ce chapitre, une polyphonie des discours sociaux permettant d'illustrer l'impact qu'ils ont dans la vie des femmes.

La notion de regard est donc intimement liée à l'orientation de la focalisation. C'est le regard des hommes qui scinde le sujet de l'énonciation mais aussi la polyphonie des discours sociaux qui, par des affirmations impératives ou accusatrices, orientent ce regard qui est posé sur Omayya. Elle est ainsi extérieure à tout ce qui se dit en son nom, ne s'identifiant nullement au rôle qu'on tente de lui faire jouer (le discours publicitaire qui veut lui faire adopter un rôle de femme fatale et le discours judiciaire qui l'accuse d'être la tentatrice des hommes). Cependant, ce que signifie de façon très importante cette forme de narration erratique, polyphonique et fragmentée, c'est la révolte intérieure d'une femme qui refuse de participer à un système de domination injustifié. Plus encore, ce regard d'Omayya sur le monde exprime non seulement l'enfermement qu'elle peut ressentir face à l'hermétisme des discours qui parlent à sa place mais aussi l'incohérence des messages qui sont discriminatoires et contradictoires, le tout étant arrangé pour satisfaire les hommes.

3.2.2 La scission narrative et son aspect politique

Dans la dédicace qu'elle présente au début du roman, Huston explique sa vacillation entre l'emploi du « je » et du « elle » en termes de rapprochement ou de distanciation face au personnage dont elle évoque le récit :

[p]our écrire ce livre je n'ai pu faire autrement que d'osciller entre deux choix : me projeter follement en toi par le je et me distancier follement de toi par le elle. Mais je n'ai jamais oublié que tu existes. Réellement. En dehors du livre. Ni que ton histoire a réellement eu lieu. J'espère qu'en fabriquant ce personnage dont l'histoire ressemble en partie à la tienne et en partie à la mienne, mais qui n'est du coup ni toi ni moi, je ne nous ai pas trahies. [...] Ainsi ce livre t'est dédié, à toi, mais aussi à toutes celles qui, assourdies par le vacarme des faits, ont vécu cette même vérité dans le silence (Huston, 1985, 7).

Huston semble ainsi vouloir se détacher d'événements personnellement vécus tout en se réclamant de la vérité des faits et en rattachant son expérience à celle d'autres femmes, intensifiant ainsi le discours critique du roman. Le témoignage de Huston met de cette façon en lumière la fréquence de ce type d'agression. Ce récit cherche à faire entendre une voix qui fut ignorée tant lors du viol que lors du procès mais qui trouve dans la fiction une tribune qui lui permet de parler au nom de toutes celles qui, « assourdies par le vacarme des faits, ont vécu cette même vérité dans le silence ». Ainsi, l'acte même de prendre la parole constitue une protestation et une revendication féministes.

Cette personne à qui elle s'adresse directement dans la dédicace ne pourrait-elle pas représenter également une partie d'elle-même de laquelle elle cherche à se distancier pour se détacher de la douleur ? Lintvelt nous fournit l'élément de réponse suivant : « La narration homodiégétique aux formes pronominales je/elle contribue donc aux effets d'identification et de dissociation [...] l'autoréférence à la troisième personne peut donc être interprétée comme un signe d'aliénation ou d'ambivalence des personnages, qui sont aux prises avec leur passé » (1999, 51-57). Même s'il est impossible de répondre tout à fait à cette question, nous pouvons affirmer que la narration névrotique du roman, signifiant que la protagoniste se perçoit elle-même de l'extérieur, correspond, comme le mentionne Roland Barthes, à une sorte de distanciation ou de mortification : « le “ il ”, que j'emploie assez souvent, c'est le pronom de la distance. [...] soit comme une sorte de mortification : dire “ il ” en parlant de quelqu'un, c'est l'absenter, le mortifier, en faire quelque chose d'un peu

mort... » (cité par Orrecchioni, 1999, 73). Chez Huston, cette mortification correspond à un aspect nié de la protagoniste, l'aspect corporel duquel elle cherche à se soustraire. Ayant arrêté de se soucier de sa féminité (1985, 118) Omayya devient « pure intelligence » (1985, 36) ; quoique douloureuse, cette dualité permet tout de même à Omayya, en se coupant de son corps, de se détacher aussi du regard masculin et de l'examen constant auquel est soumis son corps.

Nous avons longuement insisté, tout au long de notre analyse, sur la réification à laquelle est soumise la femme dans les représentations culturelles. Dans *Histoire d'Omayya*, le personnage féminin, toujours limité à son aspect corporel par le regard des autres, éprouve par conséquent une profonde difficulté à s'exprimer et à se faire entendre, à sortir de cette image figée à laquelle on la contraint et à l'intérieure de laquelle elle se trouve prisonnière. Omayya n'arrive pas à lutter contre la force des discours sociaux qui véhiculent tous le message implicite ou explicite que sa place n'est pas dans le discours mais bien dans la représentation. Nous avons vu, dans la première partie de ce chapitre, que l'activité discursive est déterminée par la position qu'occupe le sujet dans le discours et que celle-ci est assignée en fonction de rapports sociaux liés à son statut. À cette théorie, Maingueneau ajoute ceci : « [...] les " actes de discours " sont en fait des " pratiques discursives " : « Une théorie du langage est liée à une science des idéologies, simplement parce que parler est une pratique réglée par des rituels. La maîtrise (intérieurisation) de ces systèmes de règles définit la compétence générale ou idéologique » » (Slakta citée par Maingueneau, 1976, 147). Ainsi, nous pouvons supposer, en ce qui a trait au roman de Huston, que la protagoniste, voyant sa subjectivité niée par le viol et par le rejet de sa plainte en justice, se voit exclue de la pratique sociale du discours. Sa place dans le discours lui a été dérobée, d'où sa difficulté à s'exprimer au « je » et la mortification, par le « elle », d'une partie d'elle-même. Intégrée à la narration, la polyphonie des discours sociaux a pour effet de créer sur la protagoniste une pression psychologique à laquelle elle tente vainement d'opposer une résistance, vu l'état de fragilité où elle se trouve au moment du procès. Omayya n'arrivera malheureusement pas à affirmer sa subjectivité aux yeux de la société. Sa voix est cependant restituée à un niveau métanarratif, par l'auteure qui, décrivant des faits réels, permet de faire entendre cette souffrance qui n'a pu se dire.

3.2.3 L'énonciation et la scission corps/esprit

Si ce jeu entre la focalisation interne et externe semble être assimilé, selon Huston elle-même, à une certaine volonté de communion à un niveau politique (« l'histoire ressemble en partie à la tienne, en partie à la mienne »), il semble également signifier, à un niveau psychanalytique, une détresse psychologique résultant d'une scission entre le corps et l'esprit du personnage. Nous avons déjà discuté, dans le chapitre II, du *mind-body problem* énoncé par Huston dans *Journal de la création* : celui-ci correspond à cette scission symbolique entre le corps et l'esprit féminins élaborée à travers les âges dans les représentations culturelles instituées par les hommes et donnant parfois lieu, chez les femmes, à une sorte de rébellion face au sort qui leur est réservé dans la société. Nous l'avons vu, le *mind-body problem* est ainsi expérimenté physiquement par la maladie ou psychologiquement, par la folie : « Anorexie, insomnie, aménorrhée, frigidity, hystérie : symptômes typiques de la scission corps/esprit chez les jeunes-femmes-intelligentes-et-de-bonne-famille. Autant de façons, pour une femme, de remporter une victoire de l'esprit sur la matière » (Huston, 1990, 119). Autrement dit, il s'agit d'une façon de se détacher de la dimension corporelle à laquelle les femmes sont toujours confinées. Ainsi, cette alternance des pronoms personnels « je » et « elle » correspondrait, dans *Histoire d'Omayya*, à une scission du corps et de l'esprit de la protagoniste qui en vient dans le roman à refuser le corps : « Omayya n'a plus de chair. Elle est pure intelligence. Artificielle et froide » (Huston, 1990, 74).

Dardigna affirme, au sujet de la littérature érotique, que « [l]a distance où est tenu le personnage féminin est syntaxiquement, verbalement nécessaire pour que se déroule le procès du récit, c'est-à-dire la mise en sujétion d'une femme par un regard masculin » (1981, 106). Elle explique ainsi que le récit érotique est constitué, indépendamment du sexe de l'auteur, « [d]'une relation sujet/objet qui est toujours identique : " je/elle " (et " il ") » (105) à l'intérieur de laquelle le personnage féminin est passif, jamais « sujet actif de la narration : il est suivi du regard et tenu à distance » (105). Dardigna ajoute que deux fonctions précises se partagent la narration ; « L'une, lorsque le personnage est *sujet* — c'est alors un homme obligatoirement et il se confond avec le narrateur qui dit " je ". L'autre, lorsque le personnage est *objet* — c'est alors une femme, tout aussi obligatoirement. » (104, l'auteure souligne). Dardigna mentionne également que « [l]a troisième personne correspond à une fonction idéologique nécessaire à la mise en place du procès érotique : le

sujet féminin y affirme l'abandon de son identité de sujet pour signifier dans le même temps le désir d'être objet » (105). Devenir « elle » c'est donc perdre sa subjectivité et devenir objet, image ; s'accrocher au « je » signifie insister sur sa condition de sujet à part entière.

Nous avons vu à la section précédente que, dans le roman de Huston, la protagoniste cherche à se délivrer de cet aspect corporel qui la soumet au procès des regards et la fait tant souffrir. Cependant, ce déséquilibre entre la perception erronée que les autres ont d'elle et celle qu'elle tente en vain de donner crée chez elle un déséquilibre qui peut également expliquer cette scission de son identité. Lintvelt analyse une forme narrative similaire dans un roman de Anne Hébert et voit dans le dédoublement narratif une référence au dédoublement psychologique : « Ces autoréférences, apparemment objectives, peuvent être interprétées comme une marque d'aliénation ou d'ambivalence [...] Le clivage de sa personnalité est donc exprimé sur le plan énonciatif par la scission pronominal : *elle/je* » (Lintvelt, 1999, 49-50). Chez Omayya, la narration évoque également un état psychologique névrotique mais qui n'est pas complètement stérile. Il l'est aux yeux de la Justice bien sûr, puisqu'elle perd sa cause : « Cette fille délire, c'est prouvé qu'elle a déjà déliré avant [...] Cette fille délire, elle raconte tout à tort et à travers » (1985, 70). Cependant, d'un point de vue féministe, cette forme de folie dénote une résistance, voire une révolte. En effet, nous pouvons voir dans la forme d'aliénation dont souffre la protagoniste un aspect positif le signe qu'elle refuse toujours le rôle qui lui est prescrit, ne se soumet pas aux diktats de la féminité et n'accepte pas que d'autres parlent à sa place, contrairement à O par exemple, qui ne souhaite que servir et être dominée. Malgré sa position de victime et sa réelle souffrance, on peut tout de même déceler, dans le discours fragmenté d'Omayya, une certaine forme d'*empowerment*¹⁶. Ainsi, contrairement à *Histoire d'O*, qui ne laisse pas réellement entrevoir les pensées de O, ou les montre conformes à ce que les hommes attendent d'elle, le roman de Huston dévoile bien la subjectivité d'Omayya. Celle-ci cherche à faire entendre sa voix, même et surtout parce qu'elle est fragilisée et morcelée par un système d'oppression qui refuse de l'entendre. La représentation de cette aliénation de la protagoniste est d'autant plus importante qu'elle revêt, comme nous allons maintenant le voir, un aspect politique.

¹⁶ Voir la note 3 du chapitre I.

3.3 L'aliénation contestataire

Nous avons pu montrer jusqu'à présent, dans ce chapitre sur la narration, que la polyphonie, dans *Histoire d'Omayya*, revêt à la fois un aspect postmoderne, en incluant dans la trame narrative des discours sociaux parodiés, et un aspect psychanalytique, en ce sens qu'elle traduit, par une énonciation dualiste, une scission de l'identité de la protagoniste. Nous avons ainsi pu déterminer que la protagoniste souffre d'une certaine forme d'aliénation, et que celle-ci est causée par des pressions sociales extérieures. Il est à noter qu'il faut ici comprendre l'aliénation selon sa double signification : qu'il s'agit bel et bien ici d'une forme de folie ou du moins de détresse psychologique, mais aussi d'une perte de la liberté, de cet « État de l'individu qui, par la suite des conditions extérieures (économiques, politiques, religieuses), cesse de s'appartenir, est traité comme une chose, devient l'esclave des choses et des conquêtes mêmes de l'humanité qui se retournent contre lui » (Petit Robert, 1987, 48). Il est évident que comme Omayya a été victime d'agression sexuelle, cet acte a engendré des conséquences psychologiques indéniables. Cependant, au-delà de ce fait, il semble y avoir, dans la pathologie du personnage, une souffrance attribuable à un problème d'ordre plus sociologique qu'individuel, ou plutôt à un problème d'ordre sociologique ayant des répercussions individuelles. Nous verrons donc, dans cette section, comment l'aliénation de la protagoniste constitue une forme de contestation face au sort qui lui est réservé dans la société et en fait comment cette aliénation, qui la fera entrer dans le cercle vicieux de la déconsidération, est de surcroît provoquée par la société même qui l'en accuse.

Il est d'ailleurs intéressant de remarquer la forme circulaire de la narration qui appuie le discours critique : le temps n'est pas linéaire mais ponctué de retours en arrière et les différentes voix sont entremêlées sans ordre apparent. Cette forme textuelle vient renforcer l'idée de l'aliénation mentale de la protagoniste ainsi que l'enfermement dans lequel elle est tenue. Le cercle est un symbole qui, comme nous l'avons vu dans le chapitre I, est récurrent dans le roman. Il symbolise à la fois le zéro, le vide, lorsqu'Omayya n'arrive pas à se faire entendre, et le repli sur soi ; Omayya est « encerclée », assaillie de toutes parts par les discours oppressants et les regards. Le cercle signifie également le fait qu'elle « tourne en rond », qu'elle n'arrive pas à sortir d'une situation dont elle est victime, soit le « cercle vicieux », dans les deux sens du terme. D'un point de vue psychanalytique, le cercle renvoie aussi à la folie, au raisonnement qui lui aussi « tourne en rond ».

Nous avons longuement parlé, selon différents angles, du modèle de la féminité patriarcale prescrite aux femmes. Nous avons également signifié qu'il s'agit d'un élément central de la critique de Huston dans *Histoire d'Omayya*. Nous pouvons maintenant affirmer que l'aliénation d'Omayya en est la conséquence ultime. *Histoire d'Omayya* fait le portrait psychologique d'une femme subissant la violence, portée à son apogée, des représentations culturelles véhiculées dans la société. Ce roman nous en montre la conséquence ; il met en évidence ce que ces représentations culturelles dominantes taisent si bien, c'est-à-dire l'impossibilité pour la femme de jouer le rôle de la féminité sans y perdre une partie d'elle-même. Autrement dit, *Histoire d'Omayya* cherche en quelque sorte à déconstruire le stéréotype sexuel voulant que la femme, narcissique, passive et masochiste, endosse complètement ce rôle, désirant ainsi secrètement être violée. En plaçant la focalisation du roman du point de vue féminin, par opposition à la focalisation masculine des représentations culturelles, ce que montre ce roman, c'est que non seulement la protagoniste ne souhaite pas la violence sexuelle qui lui est infligée mais surtout, qu'elle en souffre énormément, d'autant plus que tous les discours sociaux entérinent plus ou moins implicitement le viol, tout en refusant d'entendre la voix d'Omayya.

C'est donc à une certaine domination culturelle que s'en prend Huston car, derrière la violence des individus, il y a celle, plus grave et plus insidieuse, des systèmes de représentation qui peuvent indirectement inspirer ou du moins banaliser cette violence. Comme le mentionne Sandra Lee Bartky, cette forme de domination fonctionne selon un mécanisme ingénieux mais pernicieux, en produisant une violence qui sera intériorisée, produite par les victimes et tournée envers elles-mêmes. Selon son expression, « Les personnes psychologiquement opprimés deviennent leur propre oppresseur ; elles en viennent à exercer une domination sévère sur leur estime d'elles-mêmes. Autrement dit, l'oppression psychologique peut être considérée comme "l'intériorisation des prescriptions à l'infériorité" » (1990, 22 ; traduction libre). C'est là que réside toute la force de ce système, dans sa capacité à dominer par une force symbolique qui est tellement omniprésente qu'elle en vient à être intériorisée par les personnes dominées :

Être une victime de l'aliénation signifie se voir dérober une part de soi-même par autrui. L'aliénation psychique comme l'aliénation de la force de travail peuvent être considérées comme des variantes de l'aliénation de la productivité. Dans cette perspective, la domination culturelle serait la mise à distance ou l'aliénation de la production dans la sphère culturelle ; les effets subjectifs des stéréotypes comme l'auto-objectivation qui accompagne souvent

L'objectivation sexuelle peuvent être interprétés comme une aliénation dans la construction de la personne elle-même (1990, 32 ; traduction libre).

Les conséquences psychologiques pour les victimes sont ainsi d'autant plus lourdes qu'elles ne sont pas reconnues socialement comme une cause directe de ce système de domination.

Selon Jane Ussher, l'aliénation mentale des femmes est le résultat de l'impossibilité de conjuguer en une même personnalité les deux archétypes féminins contradictoires que sont ceux de la mère et de la putain :

« bien que la dépression soit largement ancrée dans la construction sociale de la psyché féminine, de même que dans la nécessité de vivre avec les contradictions et les attentes qui vont de pair avec le fait d'être une femme dans nos sociétés [...], l'on continue à soutenir que la dépression féminine est avant tout le résultat de facteurs hormonaux et de déséquilibres chimiques » (1989, 135 ; traduction libre).

Ainsi, la souffrance psychologique des femmes a souvent été associée à leur faiblesse biologique, aux hormones, et à leur fragilité émotionnelle, qui les rendraient plus vulnérables à ce type d'affection. Cependant, comme le mentionnent Rhoda Unger Kesler et Mary Crawford, ce rôle de la féminité qui est prescrit aux femmes a des incidences pathologiques certaines pour celles qui, dans cette société où la pression homogénéisante est forte, refusent de jouer le jeu :

Il existe un ensemble considérable de preuves suggérant que les femmes qui ont intériorisé les caractéristiques féminines considérées comme appropriées dans nos sociétés risquent de développer ce que l'on appelle des troubles féminins. Par exemple, l'impuissance inculquée (la croyance que rien de ce que l'on fait n'importe) a été associée à la dépression (Blechman, 1984) et la dépendance, à l'agoraphobie (Chambless et Goldstein, 1980). Toutefois, ces associations tendent à jeter le blâme de la maladie sur la femme elle-même. On attend donc d'elle qu'elle utilise des moyens thérapeutiques pour corriger ses défauts d'adaptation. Peu d'attention est portée à son rôle familial et social dans l'évaluation que l'on fait de ces défauts (1992, 572 ; traduction libre).

Kesler et Crawford font également remarquer que puisqu'il existe une inégalité marquée dans les rôles sociaux attribués aux femmes et aux hommes, il est tout à fait normal que ceux-ci réagissent différemment selon la position hiérarchique à laquelle ils appartiennent (1992, 576). Vue de cet angle, l'avenue consistant à accepter le rôle traditionnel de la femme et à endosser un stéréotype qui

la prive de sa liberté d'expression et d'action ne serait-elle pas en fait la plus susceptible d'être dommageable pour son intégrité mentale ? N'est-il pas justifiable de résister par tous les moyens à un système qui cherche à vous priver de votre subjectivité ? Il s'agit d'un cercle vicieux. D'un côté, si les femmes acceptent de jouer le jeu de la féminité, elles se placent dans une position d'infériorité et de vulnérabilité et peuvent être perçues comme responsables si elles se font violer. De l'autre côté, si elle refusent de jouer ce rôle, elles doivent accepter de vivre dans la marginalité et peut-être, la souffrance.

Dans *Psychology of the Female Body*, Ussher fait le rapprochement entre les femmes qualifiées de sorcières lors de l'Inquisition et celles dites hystériques à l'époque moderne¹⁷. Elle montre comment l'hystérie devient, au 19^e siècle, un terme fourre-tout pour désigner toutes ces femmes qui ne cadraient pas avec le rôle de l'épouse au foyer dans lequel on a voulu les enfermer. Celles qui déviaient de la norme, qui poursuivaient des études, étaient féministes ou simplement non conventionnelles étaient qualifiées d'hystériques, un peu à la manière dont on affublait auparavant du titre de sorcières celles qui constituaient une menace pour l'ordre établi. Claudine Hermann montre, dans *Les voleuses de langue*, que la définition de l'hystérie de Freud lui-même cadre avec cette théorie puisqu'il voyait dans les symptômes hystériques « l'expression des désirs les plus secrets et les plus réprimés des malades » (1976, 80), ajoutant même que le besoin de s'exprimer, lorsqu'il devient trop impérieux, conduit à l'hystérie (*ibid.*). Hermann précise également que :

délire et hystérie sont les deux grands volets de la folie féminine telle qu'elle a été définie (et d'ailleurs provoquée) par les hommes [...] Si Freud ne s'était pas gardé de tirer les conclusions d'une si pertinente observation, il aurait pu constater que, si les femmes sont plus hystériques que les hommes, c'est parce qu'elles sont davantage réprimées, non seulement en ce qui concerne la sexualité, mais pour toutes leurs autres aspirations » (*ibid.*, 85-86).

Malheureusement, même si aujourd'hui les choses ont beaucoup changé, la révolte des femmes face à l'injustice dont elles sont les victimes est toujours étouffée par une médicalisation abusive de leur état : « Nous ne brûlons plus nos " sorcières " modernes, ces femmes à qui l'on a scientifiquement diagnostiqué une maladie mentale pour expliquer leur révolte ou leur mécontentement ; nous les

¹⁷ Notons que Huston a déjà étudié ce lien alors qu'elle participait, dans les années 1970, à la revue féministe *Sorcières*.

réduisons plutôt au silence avec des drogues psychotropes, les retenons dans des hôpitaux bien gardés, ou les engageons dans des thérapies destinées à améliorer leur capacité d'adaptation et à contenir leur révolte » (Ussher, 1989, 134 ; traduction libre).

Chez Omayya, l'aliénation mentale est, de façon positive, une réaction contestataire au rôle de passivité et au silence auquel elle est soumise, mais elle est aussi, du point de vue de la société, une étiquette facile à apposer à sa souffrance, permettant d'éviter de chercher à en comprendre la source profonde. Ainsi, si Omayya semble développer un mécanisme psychique qui la protège de la réalité, c'est pour elle une façon inconsciente de refuser les événements qu'elle subit et le sort qui lui est réservé dans la société. Car, chez Omayya, même si l'aliénation provoque une certaine confusion dans la narration, nous pouvons percevoir une lucidité qui nous permet de croire qu'il ne s'agit pas d'un pur délire. Au contraire, nous sommes davantage portée à croire que cette aliénation est le fruit des événements subis par la protagoniste et du destin féminin auquel elle tente d'échapper. Mais du côté de la Justice, il devient alors aisé, en taxant la protagoniste de folie, de clore le dossier, d'innocenter les agresseurs et de refuser de reconnaître, sur le plan politique, la part de responsabilité des représentations sociales dans la violence qui est faite aux femmes. En poussant plus loin l'analyse, nous pouvons même supposer que, en raison de son aspect parodique, ce délire d'Omayya, en déformant les discours sociaux, en révèle en réalité la violence et les contradictions implicites. Autrement dit, la véritable folie réside dans l'adhésion aveugle à un système se disant rationnel, logique et constitué pour défendre le bien de tous mais qui, au fond, se révèle incohérent et source d'oppression pour les femmes.

Le roman de Huston permet ainsi de mettre en lumière les nombreuses contradictions qui émergent des discours sur la féminité : celle qui est véhiculée à travers les rôles antagonistes qui servent de modèles aux femmes, comme nous l'avons vu, mais aussi celle qui concerne la réaction des femmes face à ces contraintes sociales aliénantes. La société qui provoque cet état mental de la protagoniste refuse ainsi de voir qu'elle en est en quelque sorte responsable et contraint Omayya au silence. Bafouée une première fois par le viol, elle l'est une deuxième fois par la Justice, rendant la guérison d'autant plus difficile : « Comment faire pour oublier rien ? Comment faire pour guérir une plaie qui a la forme d'un O ? » (1985, 177). Notons que la référence au roman de Pauline Réage renvoie encore une fois à la violence et à la réduction au silence. Ainsi, dans *Histoire d'Omayya*, Huston

montre non seulement que l'aliénation mentale de la protagoniste est causée en partie par la culture opprimente et violente dans laquelle elle évolue mais que cette aliénation constitue également une façon, pour le système patriarcal, de discréditer son discours et sa révolte :

Le fait que, dans la culture populaire, le mot « hystérique » soit souvent utilisé afin de discréditer l'expression féministe semble dériver de l'idée selon laquelle les hystériques, comme les féministes, sont « hors de contrôle » : ni les hystériques ni les féministes ne se soumettent docilement aux conventions patriarcales. Je crois que la tentative visant à discréditer les féministes en les associant aux hystériques provient d'une impulsion répressive similaire aux mécanismes de défense qui créent les symptômes hystériques — d'un rejet des sentiments socialement déplaisants comme la colère ou le ressentiment. L'hystérie peut être considérée comme une forme d'auto-reniement du discours féminin, dans laquelle le corps signifie ce que les conditions sociales rendent impossible à exprimer avec les mots. La reconnaissance des hystériques du 19^e siècle comme camarades artistes et leur célébration, à laquelle se sont livrés Aragon et Breton, indique que les surréalistes considéraient l'hystérie comme un discours expressif ; et, pourrait-on ajouter, comme un discours féminin adressé à la pensée patriarcale (Hunter, 113-114 ; traduction libre).

Autrement dit, ce qu'affirme Hunter, c'est que le discours de l'hystérique représente une forme de lucidité très aiguisée ou plutôt une forme de langage développé pour exprimer une révolte impossible à manifester autrement.

Suivant cette perspective, l'expression de Foucault selon laquelle « [l']âme des fous n'est pas folle » (1972, 227) revêt un sens particulièrement intéressant. Foucault relate d'ailleurs à ce titre une définition de la folie, associée au délire, tirée du *Dictionnaire universel de médecine* (1746-1748) : « Ce mot est dérivé de *lira*, un sillon ; de sorte que *deliro* signifie proprement s'écarter du droit chemin de la raison » (1972, 255). Cette définition permet par la même occasion de qualifier le cheminement d'Omayya, comme celui de toute femme, son attitude vis-à-vis du rôle qui lui est prescrit par la société. L'analyse que fait Foucault de la folie à l'âge classique permet également d'expliquer la façon dont Omayya est perçue par la société ; elle est considérée selon un rapport de négativité face à la raison, soit en tant que *dé-raison*, elle représente le vide, le rien, le néant. (1972, 268). Cependant, lorsqu'on porte attention au discours d'Omayya, celui-ci exprime, malgré l'apparente discordance de la forme, la révolte lucide et légitime d'une femme doublement bafouée : « c'est impensable, le zéro ça ne se laisse pas penser, c'est l'absence même de toute pensée [...], comment voulez-vous que je vive avec ce zéro dans le corps, avec ce trou dans la mémoire [...] Vous essayez de m'anéantir une

deuxième fois, mais je ne m'avouerais pas vaincue, le zéro c'est vous qui le dites » (Huston, 1985, 201-202). La véritable folie serait donc de ne pas se révolter contre une telle injustice.

Nous avons déjà mentionné que le roman de Huston comporte une dimension universelle, observable dans la représentation réitérée de cas similaires à celui d'Omayya, ayant pour effet de renforcer le discours répressif véhiculé. La souffrance d'Omayya recèle ainsi, dans son individualité, une réalité sociale qui la transcende, et qui rejoint celle, historique, d'un trop grand nombre de femmes, dont les artistes déjà mentionnées et d'autres femmes anonymes :

Omayya entend les cris des femmes. Elle a si froid, si froid, elle fait un nœud avec les fils électrifiés de son corps sous la couverture, elle entend les femmes hurler des obscénités, injurier leurs parents leurs amants leurs maris leurs enfants et Dieu ; de leur gorge sortent des vomissements de syllabes, elles ont avalé leur langue, elles l'ont ingurgitée et elles recrachent les mots en vrac, des gerbes verbales... (Huston, 1985, 37).

Huston met ici en scène l'image type de l'hystérique à laquelle Omayya est sensible. Omayya entend ces femmes « injurier leurs parents leurs amants leurs maris leurs enfants et Dieu », frustrées de ne pouvoir bénéficier des mêmes privilèges que les hommes et révoltées d'en être les victimes.

Enfin, comme nous avons tenté de le démontrer, la représentation de l'aliénation mentale de la protagoniste, dans le roman de Huston, est, sans équivoque, empreinte d'un discours critique à la fois riche et complexe. À travers une analyse politique de la narration, nous avons voulu mettre en évidence la cause sociale de cette aliénation, engendrée avant tout par un système oppressif envers les femmes. Ce que nous avons constaté, par l'étude du roman, c'est que ce système a une part de responsabilité dans cet état de souffrance de la protagoniste, mais qu'il ne la reconnaît pas, y apposant plutôt une étiquette dévalorisante, suivant une image de la femme hors de contrôle, dangereuse pour l'ordre établi. Nous avons également pu voir que l'aspect contestataire de l'aliénation du personnage partageait des caractéristiques communes avec l'hystérie, concept qui tient, jusqu'à un certain point, de l'invention patriarcale pour dévaluer la parole révoltée des femmes. Enfin, nous avons analysé la portée universelle que recelait le roman de Huston, marqué par l'introduction, dans le texte, de références à des faits vécus par des femmes, ayant pour effet de

renforcer la critique qui y est véhiculée, puisque les événements qui y sont dépeints ne sont pas isolés, mais correspondent au contraire à une réalité très répandue.

Conclusion

Nous avons analysé, dans le présent chapitre, l'aspect narratif du roman de Huston. Nous l'avons étudié sous ses facettes postmoderne, psychanalytique et politique, toujours selon une perspective féministe. L'aspect narratif du récit a été mis en lien avec les notions de représentation sociale du féminin et du regard vues dans les chapitres précédents et qui jouent un rôle important dans cette construction. Une attention particulière a également été portée à la signification politique de la critique de Huston, à la prégnance des discours sur la féminité ainsi qu'à leur impact réel dans la vie des femmes. C'est pourquoi nous nous sommes penchée, dans la première section de ce chapitre, sur la polyphonie des discours sociaux : culturels, médiatiques/publicitaires et institutionnels (judiciaire et psychanalytique). Huston fait par la même occasion la parodie de ces discours, prêtant sa propre critique à ces voix, en les déformant sans en avoir l'air. En accentuant ainsi certains aspects négatifs des discours reproduits, comme leur caractère prescriptif et leur violence implicite, Huston révèle les tares d'un système dont l'idéologie misogyne est souvent ignorée ou minimisée.

Dans la deuxième section, l'influence du regard sur la focalisation dans le roman a été analysée. Nous avons étudié l'énonciation de la protagoniste, passant constamment de la première personne à la troisième, symbolisant ainsi l'impact du regard masculin qui objectivise la protagoniste et le refus de celle-ci de se conformer à cette réification. Nous avons également vu comment cette fragmentation du discours de la protagoniste représentait une certaine communion politique avec d'autres femmes ayant vécu le même type d'agression, ainsi que le mentionne Huston elle-même dans la préface du roman. Cette alternance dans la focalisation signifie également que Omayya n'a pas sa place dans le discours, où tous parlent en son nom. Enfin, dans cette section, nous avons montré que cette scission narrative symbolise implicitement ce que Huston qualifie de *mind-body problem* dans *Journal de la création*, révélant ainsi une aliénation contestataire, que nous avons explorée dans la troisième et dernière section de ce chapitre.

Dans la dernière section de ce chapitre, nous nous sommes penchée sur l'aliénation en tant que contestation politique. Nous avons ainsi vu que, au-delà des conséquences psychologiques de l'inceste, du viol et du rejet de sa plainte en justice, Omayya se trouve également victime des représentations culturelles qui participent indirectement à son aliénation, tant physique que mentale. La violence de ces représentations est alors intériorisée, d'où la présence d'une polyphonie des discours sociaux se mêlant avec la narration de la protagoniste. Comme dans le cas de l'hystérie, qui constitue parfois, comme nous l'avons vu, une réponse inconsciente du corps à un système social oppressant pour les femmes, l'aliénation mentale d'Omayya traduit une révolte, un refus de se conformer au rôle qu'on veut lui imposer.

Enfin, dans *Histoire d'Omayya*, la narration est non seulement morcelée entre deux perceptions du personnage, alternant entre une focalisation interne et une focalisation externe, mais elle est également composée d'une multitude de discours sociaux, se mêlant avec l'énonciation du personnage principal. Cette forme de récit montre bien à quel point la protagoniste est affaiblie tant par les représentations culturelles que par le regard objectivant des hommes, qui conduit à l'inceste, au viol et même au rejet de sa plainte en justice. Ces événements, conjugués à l'environnement social répressif, ont pour effet, bien sûr, de fragiliser la protagoniste, mais surtout d'usurper son identité et sa subjectivité. À travers tous ces discours qui parlent à sa place, Omayya tente de faire entendre sa voix, mais elle n'y parvient pas. La conséquence même de sa souffrance, l'aliénation, devient de surcroît une arme qui se retourne contre elle et l'empêche de gagner sa cause contre ses agresseurs. Le seul véritable échappatoire à cette sombre réalité qui la dépasse se révèle être le délire et, par extension, la littérature, tous deux plus vrais que les faits : « il existe une vérité autre, plus vraie que celle des journaux, plus permanente que le vacarme des faits ; et pour approcher cette vérité-là, la littérature est le seul chemin que je connaisse » (Huston, 1985, 1). Voilà donc le dernier rempart permettant de faire entendre une subjectivité niée à maintes reprises dans la réalité...

Conclusion

Nous arrivons maintenant au terme de notre analyse sur le modelage du corps et de l'esprit féminins dans le roman *Histoire d'Omaya*, de Nancy Huston. Dans notre mémoire, nous avons pu constater que la critique des représentations du genre à laquelle se livre Huston dans ce roman se manifeste selon trois dimensions particulières : la parodie d'*Histoire d'O*, une œuvre canonique de la littérature érotique, la mise en scène dramatique du regard masculin objectivant et la polyphonie de voix sociales discordantes, violentes et aliénantes qui cherchent à soumettre Omaya au modèle patriarcal de la féminité. Nous avons observé que, dans le roman de Huston, la stigmatisation du corps et de l'esprit féminins est la conséquence de l'itération inlassable de discours sociaux misogynes tels que la pornographie (à l'intérieur de laquelle Huston inclut la littérature érotique), la publicité ainsi que des discours institutionnels comme la justice et la psychanalyse. L'étude de ces voix, ainsi que celle du regard, nous a permis de confirmer notre hypothèse, soit que par l'entremise d'une parodie d'*Histoire d'O*, Nancy Huston met en scène, dans *Histoire d'Omaya*, une critique féministe qui s'en prend non seulement à la pornographie mais aussi à tous les discours sociaux qui collaborent à construire et à mettre en application le stéréotype de la féminité.

Nous avons montré, dans le chapitre I, comment, par une parodie d'*Histoire d'O*, Huston critique les représentations du féminin dans la littérature érotique. Pour ce faire, nous avons d'abord analysé quelle est cette représentation de la femme dans la littérature érotique. Nous avons vu, par l'entremise d'une lecture d'auteurs tels que Dardigna, Millet, Bourdieu, Foucault, Ussher et Huston elle-même, les différentes facettes de cette représentation, que nous avons résumée à ces cinq aspects : l'absence du désir féminin, la réification de la femme, la femme en tant qu'incarnation du péché et en tant qu'animalité à domestiquer, l'aspect politique de la domination et enfin, sa naturalisation. Nous nous sommes également penchée sur des théories postmodernes et féministes de la parodie d'auteurs tels que Hutcheon, Houdebine, Ferguson et Wicke, Flax, etc. Nous avons retenu que la parodie est bidimensionnelle ; elle revêt un aspect paradoxal, en raison de l'intégration de l'œuvre parodiée, ainsi qu'un aspect contestataire. Nous avons également vu que la parodie fait la critique des représentations et qu'en ce sens, elle constitue un art postmoderne féministe, parce qu'elle critique la domination, qu'elle propose une nouvelle vision du pouvoir et qu'elle valorise la pluralité des discours.

À la lumière de ces théories, nous avons analysé la parodie que fait Huston d'*Histoire d'O*. Nous avons montré que, dans *Histoire d'Omayya*, cette parodie se manifeste selon cinq dimensions particulières, soient le titre, les symboles du Château et des clefs, le regard des hommes, la stigmatisation physique et symbolique du corps féminin ainsi que le viol et l'esclavage. Ainsi, nous avons pu constater que ce que critique particulièrement Huston, par l'entremise de la parodie, c'est la construction discursive de la féminité, érigée en idéal prescrit à l'ensemble des femmes par les discours sociaux, dont fait partie la littérature érotique. La parodie permet, comme nous l'avons vu, de remettre en question ces représentations qui assujettissent les femmes. Paradoxalement, en rendant manifeste leur caractère chimérique, la parodie de Huston révèle par la même occasion leur violence et leur pouvoir destructeur.

Par la suite, nous avons observé comment le regard, individuel et social, participe à ce commerce. Dans le chapitre II, nous avons vu comment le regard devient un « système de surveillance », pour reprendre une expression de Foucault, en ce sens qu'il constitue un instrument du pouvoir qui permet de contrôler les individus et de sanctionner ceux qui dévient de la norme. Nous avons analysé le regard masculin objectivant sous l'angle des « technologies du genre », concept élaboré par de Lauretis à partir des « technologies du sexe » de Foucault. Nous avons ainsi pu constater que le regard constitue lui-même une technologie du genre, à la fois influencée par l'iconisation médiatique de la féminité et contribuant à son édification. Nous avons également observé, dans le roman, comment opère la réification de la protagoniste. Nous avons vu que le regard constitue un prélude au viol, justifié socialement par les représentations misogynes de la femme-objet. Autrement dit, le regard est un avatar phallique de conquête servant à « mater » les femmes, dans les deux sens du terme. Nous avons par la suite étudié l'impact de cette violence du regard sur la protagoniste en montrant le morcellement de l'identité induit par un ensemble de représentations culturelles dualistes. Enfin, nous nous sommes penchée sur la notion de performance, présente dans le roman par l'isotopie du théâtre, que nous avons analysée à la lumière de la théorie de Judith Butler. Nous avons ainsi pu mieux comprendre la volonté du personnage de se soustraire au rôle de la féminité prescrit par la société patriarcale. Globalement, ce chapitre nous aura permis de voir que le regard masculin objectivant constitue un agent important de la

construction de la féminité et qu'il exerce, dans le roman, une emprise si forte sur la protagoniste qu'elle ne peut y échapper et s'en trouve détruite.

Conditionné par la construction du modèle féminin et participant au modelage des corps et des consciences, le regard va ainsi contribuer à la déchéance d'Omayya. Dans le troisième et dernier chapitre, nous avons vu que la narration polyphonique est la manifestation textuelle de l'aliénation de la protagoniste, provoquée par la répétition et la violence des discours sociaux, des « technologies du genre ». Nous nous sommes donc penchée dans un premier temps sur l'aspect structural de la polyphonie, vue d'abord d'un point de vue théorique, avec Bakhtine, Mezei, Maingueneau et d'autres, et étudiée par la suite dans le roman, au moyen d'une analyse des différentes voix qui parcourent le récit. Nous avons ainsi pu constater que la polyphonie revêt un aspect postmoderne évident, ce qui en fait, comme la parodie avec laquelle elle partage certaines caractéristiques, une arme de choix pour les féministes désireuses de critiquer le métarécit patriarcal. Dans un deuxième temps, nous avons analysé l'alternance des pronoms énonciatifs (« je » / « elle »), symptôme d'un morcellement de l'identité de la protagoniste. Enfin, nous avons montré que l'aliénation que représentent cette polyphonie et cette fragmentation de l'énonciation traduit une contestation manifeste de la protagoniste, qui s'élève contre l'obligation de se conformer au modèle féminin prescrit par la société, ainsi qu'une réaction vis-à-vis des paradoxes que celui-ci recèle.

D'une façon générale, nous avons tenté de mettre en évidence la critique féministe que fait Nancy Huston dans le roman *Histoire d'Omayya*. Par la parodie d'*Histoire d'O*, fondement de sa critique, Huston dénonce la représentation traditionnelle de la femme, soumise, muette et objet, véhiculée dans la littérature érotique mais aussi dans les médias en général. Huston s'en prend particulièrement au regard des hommes qui, conditionné par ces images, participe à la mise en application du modèle prescrit en exerçant une surveillance et une pression constantes sur les femmes. Le « régime scopique » dont parle Bourdieu est justement celui d'une domination qui n'a pas besoin de la violence physique et directe pour régner, mais s'exerce plutôt par la mise en œuvre d'un système de surveillance qui, selon Foucault, sanctionne les individus qui dévient de la norme. Ce que nous dit implicitement Huston par la mise en scène de l'aliénation de la protagoniste, c'est que cette norme imposée par les représentations culturelles a des répercussions dans la vie des femmes. Ces images conditionnent les esprits tant féminins que masculins ; elles constituent surtout,

comme nous l'avons vu, un modèle imposé aux femmes et qui exige d'elles un abandon de leurs désirs, autrement dit de leur subjectivité, les sommant de se soumettre, corps et âme, aux exigences des hommes.

Si Huston choisi de parodier le roman *Histoire d'O* de Pauline Réage, c'est parce que selon elle, cette œuvre canonique est représentative d'un courant littéraire qui prône la violence sexuelle faite aux femmes et de surcroît, affirme qu'elles souhaitent cette violence. En parodiant cette œuvre, en dépeignant, au lieu de la jouissance, l'aliénation d'une femme violée et bafouée en justice, et souffrant de la stigmatisation sexuelle de son corps, Huston déconstruit le stéréotype voulant que les femmes soient complices des sévices qu'elles subissent. Elle montre également, par l'introduction, dans l'énonciation, de discours sociaux prescriptifs entérinant le discours pornographique, la prégnance des diktats culturels sur les individus, qu'ils cautionnent ou non ces représentations. Ainsi, semble-t-il, ce n'est pas seulement à l'image de la femme qui est véhiculée dans la littérature érotique que s'en prend Huston, mais aussi à son univocité et sa généralisation. En effet, *Histoire d'Omaya* montre que la pornographie est intimement liée à la violence physique et psychologique que subit la protagoniste, mais surtout qu'elle l'est parce que cette représentation est la même dans la majorité des discours sociaux, qu'aucun autre modèle ne lui est opposé. Dans ce roman, Huston met l'accent sur la reprise des codes pornographiques diffusés massivement dans tous les autres médias, tendant à faire oublier le caractère fantasmatique et fictif d'une telle représentation des femmes. Huston révèle ainsi les tares d'un système de domination qui, parce qu'il est symbolique et représentationnel, est souvent ignoré ou minimisé.

On remarque, à la lecture de l'œuvre complète de Huston, que les femmes qui y sont dépeintes contestent pour la plupart l'ordre établi du discours patriarcal. Elles refusent l'enfantement et avortent (Nada, dans *Instrument des ténèbres*, 1996), commettent l'infanticide (Barbe, dans *Instrument des ténèbres*, 1996) ou l'adultère (Saffie, dans *L'empreinte de l'ange*, 1998), abandonnent mari et enfants (Lin, dans *La virevolte*, 1994), le plus souvent au nom de la création, de l'art, du domaine de l'esprit qui leur a été trop longtemps inaccessible (thème central de *Journal de la création*, 1990). Chez Huston, cette affirmation de soi tente de reconstruire un sujet féminin morcelé, pris entre le modèle que lui prescrit la société et le devenir auquel il aspire. Ayant depuis toujours été reléguées aux fonctions reliées au corps, les femmes furent détournées du chemin de l'éducation et de la création artistique

pour s'occuper davantage des besognes liées à l'enfantement : nourrir, nettoyer et vêtir la maisonnée. Ce que nous remarquons donc à la lecture de l'œuvre de Huston, c'est l'éclosion d'une subjectivité féminine qui refuse farouchement ce rôle prescrit par la société patriarcale.

Tout au long de notre analyse, nous avons pu constater que les romans de Huston constituent une représentation fictionnelle des vues féministes annoncées dans ses essais, les uns servant de véhicule de diffusion aux autres. Ainsi, dans *Mosaïque de la pornographie*, Huston s'intéresse entre autres à la question du désir féminin, qui est, dans la majorité des récits érotiques, complètement nié :

Si, de manière générale, la pornographie a besoin de la peur des femmes comme corollaire « naturel » de la colère des hommes, ce n'est pas parce que ces deux sentiments sont inséparables du désir chez l'un et l'autre sexe. *La peur des femmes, ce sont les hommes qui la ressentent* : la pornographie — à tendance sadique ou masochiste —, le viol et la prostitution sont autant de moyens de fuir *les* femmes et leur désir réel, au profit de La Femme terrifiante/terrifiée (1982, 142, l'auteure souligne).

Ce que craint surtout Huston, c'est l'incidence de ce masochisme féminin que véhicule la pornographie dans la vie des femmes, particulièrement lors de procès pour viol où l'on présume de la complicité des victimes, comme c'est le cas dans *Histoire d'Omayya*. Huston est donc également préoccupée par le lien qu'entretiennent réalité et fiction, s'influençant et s'expliquant réciproquement. Elle montre que les récits pornographiques inspirent directement les demandes qui sont faites aux prostituées : « L'une après l'autre, les figures rhétoriques de la pornographie deviennent les figures érotiques que l'on demande aux prostituées d'exécuter » (1982, 129). Ainsi, au-delà de cette influence de la pornographie dans la vie des hommes qui la consomment et des femmes qui partagent leur intimité, Huston s'inquiète du danger que les images pornographiques ne prennent valeur de vérité : « Le risque le plus redoutable de la pornographie, c'est qu'on se laisse convaincre — et du même coup vaincre — par elle : qu'on se mette à percevoir la vérité pornographique comme la vérité tout court » (1982, 219). Autrement dit, Huston redoute que ce « tout en elle est sexe » lancé par Paulhan en préface d'*Histoire d'O*, (1954, 10) ne stigmatise les femmes, tant par le discours dominant des représentations culturelles que par le regard des hommes, atteignant jusqu'à la perception que les femmes ont d'elles-mêmes.

Ces constatations faites, nous comprenons mieux le point de vue critique des romans de Huston. On remarque ainsi que l'œuvre de Huston est portée par une véritable évolution du désir féminin, passant de la négation (viol dans *Histoire d'Omayya*), dans ses premiers écrits à l'affirmation (viol et sexualité troublée mais par la suite épanouie dans *L'Empreinte de l'ange*) dans ses plus récents romans. On peut également percevoir que l'émergence de ce désir féminin est intimement liée à l'affirmation de la subjectivité des protagonistes, possible grâce au dépassement du binarisme patriarcal selon lequel la femme est associée au corps, à la procréation et à la temporalité tandis qu'à l'homme correspond le domaine de l'esprit, de la création et de l'immortalité. Dans ses romans, Huston dépeint des personnages qui, comme Lin, dans *La Virevolte*, cherchent à se débarrasser de la contrainte du corps-procréation pour qu'il devienne corps-crédation. D'autres, comme Nada dans *Instrument des ténèbres*, renient tout simplement l'aspect charnel de leur corps pour ne se consacrer qu'à l'esprit, en s'exilant dans l'écriture. Dans ce cas, il semble que le refus du corps soit le seul chemin pour accéder à l'esprit, conduisant cependant Nada à une perte tout aussi importante de son être (Nada étant l'équivalent du rien, du néant, de la négation). Elle choisira par la suite de réintégrer son existence matérielle à son identité, reprenant par la même occasion le *I* (je), de Nadia, son nom complet.

Dans *Journal de la création*, Huston fait valoir que les institutions patriarcales ont privé les femmes de leur esprit, mais qu'elles ont aussi privé les hommes de leur chair et de leur paternité, coupant ainsi les deux sexes d'une partie essentielle de leur être et privant l'humanité de l'apport social que permettrait cette complétude :

il faudra bien du temps encore avant que les artistes ne deviennent des êtres pleins, non mutilés et non envieux. Avant que les femmes ne cessent de s'amputer de leur maternité pour prouver qu'elles ont de l'esprit ; avant que les hommes ne cessent de déprécier la maternité tout en la mimant parce qu'ils en sont incapables. Avant que les femmes ne cessent de « trembler » et se mettent à croire en la puissance fantastique de leur imaginaire ; avant que les hommes ne cessent de narguer la mort et se mettent à croire en leur fécondité à eux, en leur paternité réelle et non plus symbolique, en leur immortalité tranquille et anonyme dans l'espèce (1990, 295-296).

Déjà, dans *Mosaïque de la pornographie*, Huston affirmait à ce sujet qu'aussi longtemps que la mère sera le seul parent actif, tant que les femmes trouveront leur seule valorisation et leur seul pouvoir dans la maternité et tant que les enfants seront privés de contacts quotidiens avec le corps du père, « la

pornographie demeurera ce qu'elle est : misogynne, et là où elle est : inscrite dans un cercle vicieux entre la théorie et la pratique » (1982, 217). Ainsi, pour Huston, les relations sexuelles sont, à l'instar de ce que dit Millett, « le modèle nucléaire de toutes les constructions sociales plus élaborées qui se développent à partir d'elle[s] » (1971, 30). L'émancipation des femmes et de leur désir ne peut donc advenir que dans un contexte où elles ont réellement accès au pouvoir de la parole et où les hommes redeviennent des êtres de chair. Cette transformation serait par conséquent bénéfique autant pour les hommes que pour les femmes, qui tous deux pourraient devenir « des êtres pleins, non mutilés et non envieux ».

Plaidoyer en faveur de l'*empowerment* des femmes par l'art, *Journal de la création* fait un parallèle entre la procréation et la création artistique, montrant comment, en même temps qu'on contraignait les femmes à la première, on les empêchait de venir à la deuxième :

L'histoire de l'humanité est l'histoire d'un très long processus de mainmise par les hommes sur la fécondité féminine, à travers des institutions patriarcales telles que la filiation paternelle, le mariage avec exigence de virginité, la proscription d'adultère pour les femmes, et ainsi de suite. Depuis deux siècles, surtout en Occident, ce processus commence à s'inverser : et, du coup, on constate qu'un nombre toujours croissant de femmes reviennent à la pratique de l'art, de tous les arts [...] Il semble au contraire logique qu'elles aient été privées de ces possibilités créatrices à mesure que, progressivement et sur des millénaires, on les a réduites à leur seule créativité irréductible : la maternité. Ayant pris conscience de cette réduction (grâce en grande partie à la mutation dans les esprits qui s'est produite à l'époque de la Révolution, avec son postulat de l'égalité des droits), elles récupèrent leurs capacités artistiques en même temps que le contrôle de leur fécondité et de leur érotisme (1990, 294).

Alimentant sa réflexion de sa propre expérience de la grossesse, Huston résout le conflit entre le corps et l'esprit par l'écriture. Dans *Journal de la création*, enchâssant récit personnel et recherches sur des couples d'artistes et d'écrivains, Huston cherche à échapper à ce rôle de muse auquel l'Histoire a traditionnellement cantonné la femme, attestant qu'il est possible d'être à la fois femme et artiste, dotée d'un corps et d'un esprit, et de venir à la création sans pour autant refuser la procréation.

Selon Huston, qui s'inspire des réflexions de Wittig, ce sont justement l'art et la fiction qui offrent l'un des meilleurs moyens de provoquer ces changements au niveau de l'imaginaire collectif et des pratiques sociales. Grâce à son pouvoir représentationnel et symbolique, la fiction permet de proposer de nouveaux modèles, de nouvelles visions du monde, de nouveaux cadres relationnels :

« Nous avons été re-construites idéologiquement en un groupe naturel, affirme pour sa part Wittig. Nos corps aussi bien que notre pensée sont le produit de cette manipulation. » Qu'est-ce à dire, sinon que le langage fait exister le réel ; que les hommes (esprit-discours-puissance-virile-éloquence) fabriquent les femmes (matière passive-esclaves-muettes-œuvres d'art) ? Rien d'étonnant, dès lors, que la seule voie de salut, pour Wittig, soit celle qui quitte la Terre pour s'acheminer vers l'utopie, le paradis... la littérature (1990, 321).

Ainsi, tant dans ses essais que dans ses romans, Huston crée « d'autres réels » (1982, 221), tel qu'elle le mentionne en conclusion de *Mosaïque de la pornographie*, où elle souhaite que « les espaces vides et silencieux entre les morceaux de cette mosaïque puissent se mettre à résonner... que les mères puissent accéder à la parole et les pères au corps... et enfin, que les jeunes filles ne soient plus jamais innocentes » (*ibid.*). Autrement dit, Huston cherche à montrer qu'il existe d'autres réalités que celles véhiculées par les représentations patriarcales qui ont, trop longtemps, dominé l'ensemble du paysage culturel, donnant une image unilatérale des hommes et des femmes.

À l'instar de Virginia Woolf, citée par Bourdieu, qui affirme « I prefer, where truth is important, to write fiction » (1998, 98), Huston mentionne, en exergue d'*Histoire d'Omayya*, que la fiction fut, pour elle, le seul moyen permettant d'aborder, et de dénoncer, ajouterions-nous, une vérité impossible à cerner autrement :

Ce livre a pour point de départ un événement réel, et pourtant j'ai choisi d'en faire un roman. L'entreprise comportait des risques. Dans la « vraie vie », en dehors des livres, cet événement a été traité comme un fait ; le faire entrer dans une fiction, c'était risquer d'entériner à tout jamais ce statut fictif. Mais il existe une vérité autre, plus vraie que celle des journaux, plus permanente que le vacarme des faits ; et pour approcher cette vérité-là, la littérature est le seul chemin que je connaisse (1985).

La « vérité » dont parle Huston dans cet extrait est celle de la souffrance qui, dans la réalité, n'a pu être entendue : la douleur du viol, de l'inceste, la plainte rejetée, les représentations culturelles et les institutions sociales qui montrent Omayya complice et coupable, la réification par le regard des hommes. La littérature dit haut et fort ce qui est habituellement passé sous silence. Elle reste gravée dans la mémoire culturelle. Son grand avantage est de contribuer à créer ces « autres réels » dont parle Huston dans *Mosaïque de la pornographie*. C'est pourquoi Huston a « choisi d'en faire un roman », malgré le risque « d'entériner à tout jamais ce statut fictif » auquel on avait contraint les faits réels qui ont inspiré *Histoire d'Omayya*.

Histoire d'Omayya se situe au début d'une œuvre où s'observe une affirmation progressive de la subjectivité et du désir féminins. Les personnages féminins de Huston rejettent le modèle féminin patriarcal qui objectivise les femmes, et notamment au moyen de la création artistique. On passe ainsi de la réification du corps et de la négation de la parole dans *Histoire d'Omayya* à l'épanouissement énonciatif et charnel dans *Instrument des ténèbres* et *L'Empreinte de l'ange*. À travers le récit d'un procès pour viol, Huston fait, dans *Histoire d'Omayya*, le procès de ce système de représentation patriarcal auquel les protagonistes de ses romans subséquents s'opposeront farouchement. Ainsi, par l'étude de la parodie d'*Histoire d'O* à laquelle se livre Huston, de même que par l'analyse de la réification par le regard masculin et de la pression des discours sociaux que condamne son roman, nous avons voulu contribuer à éclairer l'importante réflexion de cette auteure sur la question du genre et de sa représentation, au cœur des revendications féministes. Un enjeu de premier ordre en cette époque dite postmoderne, où la domination masculine est insidieusement réactualisée par la force symbolique. Dans ce contexte, écrire constitue l'un des meilleurs moyens, pour les féministes, de combattre le feu... par le feu (Wolfe, 1953).

Bibliographie

Romans à l'étude

Huston, Nancy. 1985. *Histoire d'Omayya*. Paris : Seuil, 204 p.

Réage, Pauline. 1954. *Histoire d'O*. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 281 p.

Autres œuvres théoriques et romans de Nancy Huston

Huston, Nancy. 1979. *Jouer au papa et à l'amant. De l'amour des petites filles*. Paris : Ramsay, 190 p.

_____. 1982. *Mosaïque de la pornographie. Marie-Thérèse et les autres*. Paris : Denoël et Gonthier, 221 p.

_____. 1990. *Journal de la création*. Paris : Seuil, 276 p.

_____. 1994. *La virevolte*. Montréal : Leméac, 254 p.

_____. 1995. *Désirs et réalités*. Montréal : Leméac, 239 p.

_____. 1996. *Instrument des ténèbres*. Leméac, 347 p.

_____. 1998. *L'empreinte de l'ange*. Leméac, 328 p.

Études sur Nancy Huston

Bourque, Michelle. 2001. « Sorcières et féminité subversive dans *Les enfants du Sabbat* d'Anne Hébert et *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston. » Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 134 p.

Denis, Geneviève. 1996. « La danse animant l'écriture de Nancy Huston dans *La Virevolte*(1994), ou le conflit entre le corps et l'esprit créateur transcendé. » Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 107 p.

Dvorak, Marta et Koustas, Jane (dir.). 2004. *Vision/division : l'œuvre de Nancy Huston*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 136 p.

Pépin, Maude. 2005. « Lecture rythmique de *Prodige* de Nancy Huston. » Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 109 p.

Ringuet, Chantal. 2000. « La construction textuelle du sujet diaristique dans le *Journal de la création* (1990) de Nancy Huston : une épiphanie de la parole. » Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 116 p.

Critique féministe

- Bartky, Sandra Lee. 1990. *Femininity and Domination*. New York : Routledge, 141 p.
- Beauvoir, Simone de. 1976 (1949). *Le deuxième sexe*. 2 t. Paris : Gallimard, 408 et 663 p.
- Bordo, Susan. 1993. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley : University of California Press, 361 p.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *La domination masculine*. Paris : Seuil, 177 p.
- Delphy, Christine. 2001. *L'ennemi principal*. 2 t. Paris : Syllepse, 283 et 379 p.
- Guillaumin, Colette. 1992. *Sexe, race et pratique du pouvoir*. Paris : Côté-femmes, 239 p.
- Mernissi, Fatima. 2001. *Scheherazade Goes West: Different Cultures, Different harems*. New York : Washington Square Press, 228 p.
- Millett, Kate. 1971. *La politique du mâle*. Trad. de l'américain par Elisabeth Gille. Paris : Stock , 461 p.
- Rich, Adrienne. 1980. *Naître d'une femme. La maternité en tant qu'expérience et institution*. Trad. de l'américain par Jeanne Faure-Cousin. Paris : Denoël/Gonthier, 289 p.
- Weedon, Chris. 1987. *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. Oxford : Blackwell, 187 p.
- Wittig, Monique. 1992. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston : Beacon Press, 110 p.

Critique féministe de la pornographie et de la littérature érotique

- Carter, Angela. 1979. *La femme sadienne*. Trad. de l'anglais par Françoise Cartano. Paris : H. Veyrier, 284 p.
- Dardigna, Anne-Marie. 1981. *Les châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*. Paris : François Maspero, 334 p.
- Silverman, Kaja. 1984. « Histoire d'O : The Construction of a Female Subject ». Dans *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, sous la dir. de Carole S. Vance, p. 320-349. Londres : Routledge & Keagan Paul.
- Ussher, Jane M. 1997. *Fantasies of Femininity: Reframing the Boundaries of Sex*. Londres, Penguin Books, 374 p.
- Valverde, Mariana. 1985. *Sexe, pouvoir et plaisir*. Trad. de l'anglais par Lyna Lepage. Montréal : Remue-ménage, 241p.

Vance, Carol S. (dir.). 1984. *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*. Londres : Routledge & Keagan Paul, 462 p.

Parodie

Cheetham, Mark A. (dir.). 1992. *La mémoire postmoderne. Essai sur l'art canadien contemporain*. Montréal : Liber, 224 p.

Frow, John. 1990. « Intertextuality and Ontology ». Dans *Intertextuality: Theories and Practices*, sous la dir. de Micheal Worton et Judith Still. Manchester : Manchester University Press, 189 p.

Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 558 p.

Houdebine, Anne-Marie. 1989. « Femmes/médias/parodie ou parodie et retour du refoulé ». Dans *Dire la parodie*, sous la dir. de Clive Thomson et Alain Pagès, p. 261-283. New York : Peter Lang.

Hutcheon, Linda. « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, n° 46, avril 1981, p. 140-155.

_____. 1985. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York : Methuen, 143 p.

_____. 1992. « La mémoire postmoderne. Essai sur l'art canadien contemporain ». Dans *Les paradoxes ironiques du postmoderne : politique et art*, sous la dir. de Mark A. Cheetham, p. 163 à 196. Montréal : Liber.

Sangsue, Daniel. 1994. *La parodie*. Paris : Hachette, 106 p.

Féminisme et postmodernisme

Fawcett, Barbara, Brid Featherstone et al. 2000. Dans *Practice and Research in Social Work: Postmodern Feminist Perspectives*. Londres : Routledge, 201 p.

Fawcett, Barbara et Brid Featherstone. 2000. « Setting the Scene: An Appraisal of Notions of Postmodernism, Postmodernity and Postmodern Feminism ». Dans *Practice and Research in Social Work: Postmodern Féminist Perspectives*, sous la dir. de Barbara Fawcett, Brid Featherstone et al., p. 5-23. Londres : Routledge.

Fawcett, Barbara. 2000. « Researching Disability. Meanings, Interpretations and Analysis ». Dans *Practice and Research in Social Work: Postmodern Feminist Perspectives*, sous la dir. de Barbara Fawcett, Brid Featherstone et al., p. 62-80. Londres : Routledge.

Ferguson, Margaret et Jennifer Wicke. (dir.) 1994. *Feminism and Postmodernism*. New York : Duke University Press, 313 p.

- Flax, Jane. 1990. *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism and Postmodernism in the Contemporary West*. Los Angeles : University of California Press, 277 p.
- Fraser, Nancy et Linda Nicholson. « Social Criticism without Philosophy: An Encounter between Feminism and Postmodernism ». 1990. Dans *Feminism/Postmodernism*, sous la dir. de Linda Nicholson, p. 19-38. Londres : Routledge.
- Koski, Raija, Kathleen Kells et Louise Forsyth (dir.). 1993. *Les discours féminins dans la littérature postmoderne au Québec*. New York: The Edwin Mellen Press, 415 p.
- Nicholson, Linda (dir.). 1990. *Féminism/Postmodernism*. Londres : Routhledge. 348 p.
- Paterson, Janet M. 1993. « Postmodernisme et féminisme : où sont les jonctions ? ». Dans *Les discours féminins dans la littérature postmoderne au Québec*, sous la dir. de Raija Koski, Kathleen Kells et Louise Forsyth, p. 27-44. New York : Edwin Mellen Press.
- Rossiter, Amy. 2000. « The Postmodern Feminist Condition. New Conditions for Social Work ». Dans *Practice and Research in Social Work: Postmodern Feminist Perspectives*, sous la dir. de Barbara Fawcett, Brid Featherstone *et al.*, p. 23-37. Londres : Routhledge.

Regard

- Berger, John. 1976. *Voir le voir*. Trad. de l'anglais par Monique Triomphe. Paris : Alain Moreau, 175 p.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York : Routledge, 288 p.
- _____. 1999. *Gender Trouble*. New York : Routledge, 221 p.
- de Lauretis, Teresa. 1982. *Alice Doesn't*. Bloomington: Indiana University Press, 220 p.
- de Lauretis, Teresa. 1987. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington : Indiana University Press, 151 p.
- Foucault, Michel. 1993. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 360 p.
- Mulvey, Laura. 1989. *Visual and other pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 201 p.
- Salih, Sara. 2002. *Judith Butler*. New York : Routledge, 77 p.

Narration

- Bakhtin, Mikhail M. 1970. *La poétique de Dostoïevski*. Trad. du russe par Isabelle Kolitcheff. Paris : Éditions du Seuil, 347 p.

- Bauer, Dale M. 1992. *Feminism, Bakhtin and the Dialogic*. New York : State University of New York Press, 259 p.
- Glazener, Nancy. 1989. « Dialogic Subversion: Bakhtin, the Novel and Gertrude Stein ». Dans *Bakhtin and Cultural Theory*, sous la dir. de Ken Hirschkop et David Shepherd, p. 109-129. Manchester : Manchester University Press.
- Green, Mary Jean. 1993. « Changing Subjects: Multi-Voiced Narrative and Feminine Textuality ». Dans *Les discours féminins dans la littérature postmoderne au Québec*, sous la dir. de Raija Koski, Kathleen Kells et Louise Forsyth, p. 61-82. New York : The Edwin Mellen Press.
- Hirschkop, Ken. 1989. « Introduction: Bakhtin and Cultural Theory ». Dans *Bakhtin and Cultural Theory*, sous la dir. de Ken Hirschkop et David Shepherd, p. 1-38. Manchester : Manchester University Press.
- Hutcheon, Linda. 1996. « Coda. Incredulity toward Metanarrative: Negotiating Postmodernism and Feminism ». Dans *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women writers*, sous la dir. de Kathy Mezei, p. 262-267. Chapel Hill : University of North Carolina Press.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. « L'ironie comme trope », *Poétique*, n° 41, février 1980, p. 108-127.
- Koski, Raija, Kathleen Kells et Louise Forsyth (dir.). 1993. *Les discours féminins dans la littérature postmoderne au Québec*. New York : The Edwin Mellen Press, 415 p.
- Lintvelt, Jaap. « L'autoréférence à la troisième personne comme marque d'aliénation et d'ambivalence dans les romans d'Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert*, no 1, 1999, p. 49-59.
- Maingueneau, Dominique. 1976. *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours. Problèmes et perspectives*. Paris : Hachette, 192 p.
- Mezei, Kathy (dir.). 1996. *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 286 p.
- Price Herndl, Diane. 1991. « The Dilemmas of a Feminine Dialogic ». Dans *Feminism, Bakhtin and the Dialogic*, sous la dir. de Dale M. Bauer, p. 7-24. New York : State University of New York Press.
- Roulston, Christine. 1996. « Discourse, Gender, and Gossip: Some Reflections on Bakhtin and *Emma* ». Dans *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers*, sous la dir. de Kathy Mezei, p. 40-65. Chapel Hill : University of North Carolina Press.
- Stolz, Claire. « Polyphonie ». Sur le site internet *Fabula: la recherche en littérature*. www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie et « Polyphonie: le concept bakhtinien », www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie_%3A_le_concept_bakhtinien (site consulté le 20 juillet 2005).

Schwab, Gail M. 1991. « Irigaryan Dialogism: Play and Powerplay ». Dans *Feminism, Bakhtin and the Dialogic*, sous la dir. de Dale M. Bauer, p. 57-72. New York : State University of New York Press.

Warhol, Robyn. 1996. « The Look, the Body, and the Heroine of Persuasion: A Feminist-Narratological View of Jane Austen ». Dans *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers*, sous la dir. de Kathy Mezei, p. 21-39. Chapel Hill : University of North Carolina Press.

Hystérie

Foucault, Michel. 1972. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, 613 p.

Garner, Shirler Nelson, Claire Kahane et Madelon Sprengnether (dir). 1985. *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*. Ithaca : Cornell University Press, 388 p.

Hermann, Claudine. 1976. *Les voleuses de langue*. Paris : Des femmes, 179 p.

Hunter, Dianne. 1985. « Hysteria, Psychoanalysis, and Feminism : The Case of Anna O. » Dans *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, sous la dir. de Shirley Nelson Garner, Claire Kahane et Madelon Sprengnether, p. 89-115. Ithaca : Cornell University Press.

Unger, Rhoda Kesler et Mary Crawford. 1992. *Women and Gender: A Feminist Psychology*. Philadelphia : Temple University Press, 706 p.

Ussher, Jane M. 1989. *The Psychology of the Female Body*. London : Routledge, 172 p.

Autres théories

Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain. 1982. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Jupiter, 1060 p.

Debord, Guy. 1992. *La société du spectacle*. Paris : Buchet-Chastel, 211 p.

Foucault, Michel. 1976. *Histoire de la sexualité*. 3t. Saint-Amand : Gallimard, 213, 342 et 334 p.

Greer, Germaine. 1970. *The Female Eunuch*. Londres : Macgibbon and Kee, 349 p.

Kofman, Sarah. 1980. *L'Énigme de la femme. La femme dans les textes de Freud*. Paris : Galilée, 252 p.

Rouyer, Michelle et Marie Drouet. 1994. *L'enfant violenté. Des mauvais traitements à l'inceste*. Paris : Bayard, 262 p.