



HAL
open science

**La quête du sujet lesbien et l'écriture de l'intime dans
Bastard Out of Carolina, Skin, Two or Three Things I
Know for Sure de Dorothy Allison, Oranges Are Not
The Only Fruit, Why Be Happy When You Could Be
Normal de Jeanette Winterson**

Julie Agu

► **To cite this version:**

Julie Agu. La quête du sujet lesbien et l'écriture de l'intime dans Bastard Out of Carolina, Skin, Two or Three Things I Know for Sure de Dorothy Allison, Oranges Are Not The Only Fruit, Why Be Happy When You Could Be Normal de Jeanette Winterson. Littératures. 2021. dumas-03988186

HAL Id: dumas-03988186

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03988186>

Submitted on 18 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

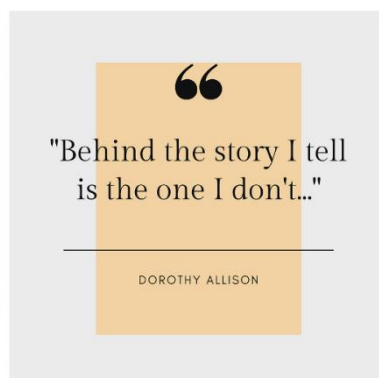
Mémoire de Master 2
Études Culturelles du Monde Anglophone (ECMA)

Julie AGU

*Laboratoire d'Études et de Recherche sur le Monde
Anglophone (LERMA – UR 853) Aix-Marseille Université*



© Dorothy Allison for *Guernica* (2018)



© David Levene for *The Guardian* (2019)

La quête du sujet lesbien et l'écriture de l'intime dans
Bastard Out of Carolina, *Skin*,
Two or Three Things I Know for Sure
de Dorothy Allison,
Oranges Are Not The Only Fruit,
Why Be Happy When You Could Be Normal
de Jeanette Winterson

Sous la direction de Nicolas Pierre BOILEAU

Année universitaire 2020-2021



Remerciements

Je tiens à remercier Monsieur Nicolas Pierre Boileau pour l'encadrement de ce mémoire et pour l'intérêt porté à mon sujet d'étude ainsi qu'à mon parcours. Je le remercie de m'avoir accordé sa confiance. Tous nos échanges ont été de grandes sources d'inspiration et le fruit d'une collaboration heureuse. Ses conseils éclairés, sa disponibilité et son écoute toujours bienveillante m'ont été d'une grande aide.

Mes remerciements vont également à toute l'équipe pédagogique du Master, en particulier à Madame Cécile Cottenet, qui, par son soutien et sa disponibilité, a rendu ma reprise d'étude non seulement possible mais épanouissante. Je remercie aussi chaleureusement mon tuteur de stage, Monsieur Marc Calvini-Lefebvre, ainsi que Madame Claire Sorin-Delpuech, pour leur prévenance et leur accueil au sein de l'équipe du « Projet Horizon » *Women & the F-Word* – une opportunité professionnelle rendue possible grâce au financement obtenu du projet « Pépinière d'excellence » de la fondation *A*Midex* d'Aix-Marseille Université en 2018.

Je tiens à témoigner toute ma reconnaissance aux personnes qui m'ont encouragée à poursuivre cette reprise d'étude malgré les difficultés rencontrées. Merci aux membres de ma famille, à celle choisie et à celle héritée – à ma mère en particulier. Merci à mes ami·es, où qu'ils soient (Lyon, Rennes, Paris, Wuhan, Bastia, Marseille...). Surtout, merci à Licia pour son soutien inconditionnel depuis presque quinze ans.

Enfin, je dois remercier Alice qui m'a offert mon premier livre de Dorothy Allison il y a sept ans déjà...

Table des matières

Introduction	1
Chapitre 1 : La nécessité de la « self-invention » pour le sujet lesbien dans la littérature	14
1. « <i>For most of history, anonymous was a [lesbian]</i> » : la quête de soi dans la littérature pour le sujet lesbien	15
1.1. Une écriture de l'impossible et de l'invisible.....	18
1.2. « <i>Books read us back to ourselves</i> » : à la recherche d'un canon littéraire lesbien.....	22
1.3. L'hybridation littéraire comme forme de réinvention de soi et de réappropriation du récit de vie pour le sujet lesbien	35
Chapitre 2 : Les récits de soi fictionnels chez Allison & Winterson : histoire(s) lesbienne(s) d'une transgression	44
2. « <i>But love – love was another country</i> » : les blessures de l'intime et la question du sujet lesbien dans les premiers romans d'Allison & de Winterson	46
2.1. « <i>A Boatwright woman</i> » : transgression et résistance d'une bâtarde	47
2.2. « <i>WBHWYCBN?</i> » : l'homosexualité comme prise de conscience de la singularité du sujet	60
Chapitre 3 : « Let me tell you a story ». Écrire pour le/se dire. L'émergence d'une voix lesbienne dans l'écriture	83
3. « <i>Creativity is on the side of health</i> » : la quête salvatrice du sujet lesbien dans l'écriture	84
3.1. Une conspiration du silence	88
3.2. « <i>Survival is the least of my desires</i> » ou la marque d'une écriture lesbienne. 94	
3.3. « <i>Something is lesbian in the state of Literature...</i> » : une écriture de la subversion.....	102
Conclusion : « Make your own sandwiches »	113
Bibliographie	117

Abréviations et remarques concernant les notes de bas de page

Pour les œuvres du corpus, les éditions de référence seront désignées, dans le corps du texte et entre parenthèses, par les initiales suivantes écrites en italique, accompagnées du numéro de la page de l'extrait cité :

- *Bastard* pour Allison, Dorothy. *Bastard Out of Carolina* [1992] pour l'édition Penguin Modern Classics de 2012, Londres.
- *Skin* pour Allison, Dorothy. *Skin: Talking About Sex, Class & Literature* [1994] pour l'édition Firebrand de 1994, Ithaca.
- *TTT* pour Allison, Dorothy. *Two or Three Things I Know For Sure* [1995] pour l'édition Penguin Books de 2017, Londres.
- *Oranges* pour Winterson, Jeanette. *Oranges Are not the Only Fruit* [1985] pour l'édition Vintage de 2014, Londres.
- *WBH* pour Winterson, Jeanette. *Why Be Happy When You Could Be Normal?* [2011] pour l'édition Vintage de 2012, Londres.

Dans un souci d'alléger les notes de bas de page, nous avons privilégié le style de citation MLA (Modern Language Association) avec le nom des auteur·ices¹ et la date de l'ouvrage ou de l'article concerné entre parenthèses dans le corps du texte et le numéro de la page de l'extrait cité. La référence complète des ouvrages et articles cités se trouve dans la bibliographie.

¹ Nous faisons le choix de l'écriture inclusive ou non-discriminante en français car nous pensons que les mots que nous utilisons traduisent, reflètent, entretiennent et/ou luttent contre les systèmes de domination et de pouvoir en place. Nous nous référons notamment aux travaux d'Anne-Marie Houdebine et d'Éliane Viennot sur le sujet de la sexuation de la langue française, de la prévalence du masculin dans les accords en genre en français et de leurs implications sociales (*La féminisation des noms de métiers en français et dans d'autres langues*, ouvrage collectif placé sous la direction d'Anne-Marie Houdebine, 1998 ; Viennot, *Non le masculin ne l'emporte pas sur le féminin*, 2014) ainsi que sur les travaux de Michel Foucault qui portent sur les liens entre discours et pouvoir (*L'ordre du discours*, 1971).

What are the words you do not yet have? What do you need to say? What are the tyrannies you swallow day by day and at, tempt to make your own, until you will sicken and die of them, still in silence? [...]

And of course I am afraid, because the transformation of silence into language and action is an act of self-revelation, and that always seems fraught with danger. [...] In the cause of silence, each of us draws the face of her own fear – fear of contempt, of censure, or some judgment, or recognition, of challenge, of annihilation. But most of all, I think, we fear the visibility without which we cannot truly live. [...] And that visibility which makes us most vulnerable is that which also is the source of our greatest strength. [...] In the transformation of silence into language and action, it is vitally necessary for each one of us to establish or examine her function in that transformation and to recognize her role as vital within that transformation. For those of us who write, it is necessary to scrutinize not only the truth of what we speak, but the truth of that language by which we speak it. [...]

The fact that we are here and that I speak these words is an attempt to break that silence and bridge some of those differences between us, for it is not difference which immobilizes us, but silence. And there are so many silences to be broken.

Audre Lorde, « The Transformation of Silence into Language and Action », *Sister Outsider* (1984 : 39-44)

Introduction

Au commencement, il y a l'injure. Celle que tout gay peut entendre à un moment ou à un autre de sa vie, et qui est le signe de sa vulnérabilité psychologique et sociale. « Sale pédé », « sale gouine », ne sont pas de simples mots lancés au passage. Ce sont des agressions verbales qui marquent la conscience. [...] Et l'une des conséquences de l'injure est de façonner le rapport aux autres et au monde. (Éribon 2012 : 25)

C'est par l'insulte, la verbalisation de la différence et la violence des mots que le sujet prend conscience qu'il est autre : il est nommé et donc défini par l'autre. Pour Didier Éribon et d'autres penseur·e·s de la théorie queer², cette nomination a des répercussions et des résonances particulières pour le sujet gay, lesbien ou queer.³ Mettre des mots sur quelqu'un, mettre le doigt sur ce qui est différent, poser un regard qui affirme ce qui n'est pas « normal », sur ce qui est en dehors de la norme, c'est rendre visible, audible, palpable et effectif le processus de hiérarchisation, de stigmatisation, de marginalisation et d'identification de l'autre en tant que sujet assujéti au regard des autres. C'est par le rejet et l'humiliation, par la peur d'être vu, reconnu et nommé autre, que naît le sujet homosexuel ou le sujet « queer », qui veut dire « étrange », « bizarre » et fait référence à

² Nous utiliserons le terme *queer* pour parler de l'ensemble des désignations et des identifications marginales construites en opposition par rapport aux normes sexuelles établies et préexistantes dans la société ainsi que pour désigner la « théorie » dite *queer*, née en parallèle des études gays et lesbiennes et héritière du poststructuralisme depuis les années 1980, qui par définition résiste à toute tentative de définition d'une identité sexuée fixe. La théorie queer rassemble les réflexions et les travaux liés aux rapports de genre et à l'identité comme un processus dynamique, politique, historique et culturel situé. Pour reprendre Jagose : « To attempt an overview of queer theory and to identify it as a significant school of thought [...] is to risk domesticating it, and fixing it in ways that queer theory resists fixing itself » (1-2). Voir les travaux de Jagose, Sedgwick et Vidal (Jagose, *Queer Theory: An Introduction*, 1996 ; Sedgwick, « Gender Criticism: What Isn't Gender », in Greenblatt & Gunn, *Redrawing the Boundaries*, 1993 ; Vidal, « De la déconstruction de la différence des sexes à la "neutralisation des sexes", pour une société "postsexuelle" ! », 2008 : 123-138).

³ Dans une perspective critique des études gays et lesbiennes et des théories féministes, nous employons le terme « queer » dans notre analyse afin de ne pas figer les individus dans les catégories « gay » et « lesbienne » qui essentialisent les sujets sur la base de la naturalisation du genre et de la sexualité. En effet, le sujet queer est de fait pensé en résistance et en opposition à la norme et aux identités figées et unifiées, revendiquant au contraire la fluidité et l'instabilité de l'identité de genre et de la sexualité tout au long de la vie, avec une dimension subversive des structures et des rapports de pouvoir en place. Butler écrit : « If one "is" a woman, that is surely not what one all is; the term fails to be exhaustive, [...] because gender is not always constituted coherently or consistently in different historical contexts, and because gender intersects with racial, class, ethnic, sexual, and regional modalities of discursively constituted identities » (1990 : 4-5). Voir les travaux de Butler et Duggan à ce sujet (Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990 ; Duggan, « Making it Perfectly Queer », *Sex Wars: Sexual Dissent and Political Culture*, 1995).

une expérience vécue en dehors de la norme hétérosexuelle en anglais⁴. C'est ce qu'écrit Éribon dans son étude sur l'homosexualité masculine en 1999 en montrant comment la violence homophobe marque et s'inscrit dans les corps et les identités « gays » pour celles et ceux qui les reçoivent dès l'enfance. Dorothy Allison raconte dans sa pièce « Her Body, Mine, and His » publiée dans *Skin* (1994) :

FAGGOT! That's what he called me. The boy on the street with the baseball bat who followed me from Delores Park the week after I moved to San Francisco. He called me a faggot. [...] What am I exactly? When he called me a faggot I knew. I knew for sure who I was and who I would not be. From the doorway of the grocery at 18th and Guerrero I yelled it at him. "Dyke! Get it right, you son-of-a-bitch, I'm a dyke." (173)

Il y a des individus qui ont le pouvoir de nommer les autres, d'avoir recours à l'injure et donc de créer des catégories identitaires comme « faggot » ; et il y a celles et ceux qui sont marqué·es par l'expérience de l'injure et assigné·es à ces catégories créées par les individus dominants. Judith Butler souligne les effets à la fois déstructurants et structurants du langage et de l'interpellation en particulier sur l'individu (1997). Elle désigne les mots qui marquent et blessent l'individu –l'interpellation, l'injure, ces mots qui terrorisent, humilient et désignent l'autre dans la violence verbale– comme la condition de l'existence sociale. C'est parce que l'autre interpelle le « sale pédé » que le « sale pédé » existe. Le langage crée les conditions de l'existence de l'autre en même temps que la menace de sa destruction par l'autre qui le désigne. Ce serait aussi par le langage que l'individu interpellé pourrait venir subvertir son rapport au monde et à l'autre en tant que sujet assujéti, en se réappropriant le stigmaté du « faggot » ou « queer » (Morgan). Le langage comme processus structurant, et l'injure, ou plus exactement les propos haineux –appelés « hate speech » dans l'étude de Mari Matsuda sur ces mots qui blessent– définiraient donc leur destinataire et sa position dans la société au moment où ils sont prononcés (1993).

Or, le cas de l'homosexualité féminine relève à la fois de l'expérience commune de l'homosexualité telle qu'elle est analysée par Éribon et Butler, tout en s'inscrivant dans une autre expérience minoritaire. Une expérience minoritaire qui est littéralement autre

⁴ L'origine, l'utilisation et l'évolution de ce terme est le résultat d'un processus de réappropriation complexe qui ne constitue pas l'objet de notre étude. Pour plus d'informations sur l'histoire du mot « queer » en lien avec les questions de genre et de sexualité, voir : Morgan, « History of the Word 'Queer' », *Cher Ami: The Unofficial*, 2019 : 10-14.

par rapport à la catégorie « gay » qui rassemble les personnes qui s'identifient comme hommes et qui sont attirées affectivement, romantiquement et/ou sexuellement, de façon ponctuelle ou durable, avec des personnes du même genre⁵. Pour les femmes qui choisissent d'écrire pour se dire, le sujet se construirait autrement mais : par rapport à qui ? Par rapport à quoi ? Comment se dire, s'écrire, en tant que sujet lesbien dans la littérature ? Nous utilisons ici le terme « lesbien » à bon escient pour faire explicitement référence aux femmes qui, s'identifiant comme femmes, sont attirées affectivement, romantiquement et/ou sexuellement par d'autres femmes. D'après l'anthropologue Natacha Chetcuti-Osorovitz, le terme « lesbienne » est le résultat d'une construction sociale et historique qui fait à la fois référence à la poétesse Sappho originaire de l'île de Lesbos en Grèce mais aussi aux discours médicaux, scientifiques et légaux formalisés au XIX^e siècle pour désigner toute pratique sexuelle entre des femmes (2013)⁶. Nous employons donc le mot « lesbien » ou « lesbienne » et non pas seulement « gay » afin de rendre visible et audible le sujet lesbien qui a souvent été invisibilisé de fait par la place que prennent les hommes gays dans la littérature et les études gays et lesbiennes anglophones et francophones en général (Castle, Sedgwick 2008, Dumont, Coffin).

Dans une perspective interdisciplinaire et pluridisciplinaire, nous mobiliserons les apports de l'anthropologie et de la sociologie afin d'analyser notre corpus littéraire dans le but de rendre compte du processus d'invisibilisation spécifique aux femmes aux vécus minoritaires qui écrivent pour se dire. Notre démarche s'inscrit donc dans le courant des savoirs critiques et des épistémologies féministes et queer, nourries des liens historiques et académiques des mouvements féministes et LGBTQI+, des études de genre et de sexualité, des études culturelles et des études postcoloniales et décoloniales, qui remettent en question la viabilité de la « neutralité axiologique »⁷. Tout savoir, tout paradigme

⁵ Nous utilisons le terme « genre » et non pas « sexe » dans ce cas car ni l'identité de genre ni l'orientation sexuelle ne reposent sur des caractéristiques biologiques observées dès la naissance. D'autant plus qu'une bicatégorisation des individus sur la base du sexe biologique assigné à la naissance n'est pas scientifiquement viable. Voir Fausto-Sterling, *Corps en tous genres. La dualité des sexes à l'épreuve de la science*, 2012.

⁶ Elle précise : « Au milieu du XIX^e siècle, 'lesbienne', 'saphiste', 'tribade' et 'invertie' sont des termes utilisés pour distinguer les différentes pratiques sexuelles entre femmes. [...] C'est à la fin du XIX^e siècle, dans un contexte de médicalisation et de naturalisation, qu'est créée progressivement, par la littérature médico-légale, la figure spécifique de 'la lesbienne' » (Chetcuti 2013 : 25).

⁷ Le terme de « neutralité axiologique », « Wertfreiheit » en allemand, de Max Weber fait référence à une conception rationaliste du discours scientifique qui serait, ou devrait être, autonome des « valeurs » de la personne qui construit ce discours et conduit des activités scientifiques. Pour Weber, il s'agirait en effet de veiller à : « l'exigence d'une construction de concept rigoureux et d'une séparation stricte entre savoir empirique et jugement de valeur » (1904 : 119).

scientifique est le produit d'un ensemble de discours, d'institutions et de pratiques – symboliques, techniques, culturelles– historiquement situé qu'il convient de reconnaître et d'identifier comme tel (Foucault 1966, Haraway 1988, Latour, Fassin 2008, Puig de la Bellacasa 2014, Preciado).

L'influence du philosophe Michel Foucault et des critiques féministes des années 1970 sur la classification, les discours et l'organisation des rapports sociaux entre les femmes et les hommes a eu des effets sur la manière dont le sujet homosexuel a été étudié dans la littérature (Éribon 2012, Foucault 1994, Wittig 1980). L'apparition et l'utilisation de concepts comme la sexualité, l'hétérosexualité et l'homosexualité à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle ont été analysées par la critique féministe et queer afin de mettre en lumière les liens existant entre les normes imposées sur les corps, les relations intimes et le système social en place qui rend l'hétérosexualité obligatoire et fait peser des contraintes sur la sexualité des femmes (Chetcuti 2013, Rubin 1975, Wittig 2001). Anthropologue féministe et lesbienne radicale, Gayle Rubin, dans son étude *Surveiller et jouir : Anthropologie politique du sexe*, souligne l'intérêt de l'anthropologie comme outil théorique et critique fécond pour la remise en question des discours hégémoniques à vocation universaliste et normatif –influencés par la médecine et la psychiatrie dans nos sociétés industrielles occidentales– produits sur la sexualité et les pratiques sexuelles (Rubin 2010). Les travaux d'anthropologues, allant de Claude Lévi-Strauss à Rubin, ont montré le caractère profondément social et culturel de l'hétérosexualité en vue de la reproduction biologique et sociale, d'où le rôle essentiel de la division sexuelle du travail (Favret-Saada, Rubin 1975). L'anthropologie, en tant que discipline à l'œuvre d'un travail constant de décentrement⁸, a en effet démontré que les systèmes de croyance et de hiérarchisation mis en place sont produits et situés dans des contextes sociaux et culturels particuliers. Il en va de même pour la littérature en tant qu'objet d'étude mouvant. Les œuvres littéraires de Dorothy Allison et de Jeanette

⁸ La notion de décentrement est au cœur de la méthodologie, de l'éthique, du travail de recherche et de terrain en anthropologie et trouve également sa place et son utilité au sein de la psychologie et des sciences sociales en général. Le décentrement pourrait être défini comme la capacité à prendre distance avec ce qu'on connaît, avec soi, avec son propre système de croyances, sa représentation du monde, pour aller au contact d'autres cultures, de sociétés et d'individus « en dehors de soi » dans le but de les comprendre sans les instrumentaliser (Gagnon 2010).

Winterson offrent un corpus hybride⁹ et « bâtard »¹⁰ qui permet de faire émerger d'autres voix et d'illustrer les réflexions menées par les théories queer et l'anthropologie sur la sexualité. Les deux autrices¹¹ affirment qu'elles ne souhaitent pas être réduites ni assignées à des catégories figées. Elles revendiquent la fluidité, la pluralité des expressions de soi et la diversité des sujets dans leurs œuvres respectives. Les littératures allisoniennes et wintersoniennes ont en commun d'avoir été créées, lues et appréhendées comme des matières vivantes, anthropologiques et fluides qui permettent de questionner notre rapport au monde et aux normes, tout en jouant avec les traditions littéraires et la matière autobiographique elle-même. Elles proposent un travail hybride dans la réécriture des récits intimes, des témoignages romancés de soi depuis les marges (Grué 2013), qui viennent transgresser les normes et participer à la formation de nouveaux canons littéraires subversifs¹². Allison déclare dans un entretien : « People want biography. People want memoir. They want you to tell them that the story you're telling them is true. The thing I'm telling you is true but it did not always happen to me. It is absolutely true to my experience » (2006 : 144).

Le genre autobiographique, ainsi que tout ce qui peut relever de la littérature de l'intime ou de « l'écriture personnelle » au sens large pour reprendre l'héritage de Philippe Lejeune sur la question de ce genre, n'a eu de cesse de fasciner les lecteur·ices et les critiques littéraires (Lejeune, Boileau). Qu'est-ce qui relève du fameux « pacte autobiographique » ? Qu'est-ce qui relève de la fiction ? Dans le cas d'Allison ou de

⁹ Nous souhaitons intégrer la notion d'hybridation et de ses dérivés —hybride, hybridité— dans notre analyse afin de rendre compte de la spécificité et de l'originalité des œuvres de Jeanette Winterson et de Dorothy Allison qui empruntent et jouent avec différents genres et modes narratifs, formes et traditions littéraires. De plus, le terme d'hybride, au-delà de la tentative de caractérisation de leur production littéraire protéiforme, nous paraît aussi s'adapter aux écrivaines elles-mêmes, ainsi qu'à la galerie des personnages rencontrés dans leurs œuvres au niveau de la quête d'identité —de genre et sexuelle.

¹⁰ Quant à l'utilisation du terme « bâtard », il s'agit d'un mot proche d'hybride, qui fait référence au titre du premier roman de Dorothy Allison : *Bastard Out of Carolina* (1992).

¹¹ Nous choisissons d'employer le terme « autrice » pour désigner les femmes qui écrivent dans notre mémoire afin de rendre visible et surtout audible —le terme « auteure » ne marque pas de différence de prononciation en français entre un auteur et une auteure— la dimension du genre et de ne pas participer à l'invisibilisation des femmes dans la critique littéraire et le langage. Voir à ce sujet les travaux de l'historienne Éliane Viennot qui montrent que jusqu'à la fin du XVI^e siècle le terme « autrice » était d'usage et a été volontairement effacé par l'Académie française afin d'écarter les femmes des carrières littéraires (2014).

¹² La notion de « canon » en littérature est elle-même à remettre en perspective car l'inclusion ou l'exclusion de certaines œuvres dans ce qui fait « canon » ou pas —c'est-à-dire quels textes sont considérés comme légitimes et supposés supérieurs par rapport à d'autres— est le produit de rapports de pouvoir et de force qui reflètent la position des dominants dans l'ordre social établi. Voir les travaux de Viala et Casanova pour les logiques à l'œuvre dans les processus institutionnels de canonisation —et d'exclusion— en littérature : Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures Classiques*, 1993 :13-31 & Casanova, *La République mondiale des Lettres*, 1999.

Winterson, et de la critique littéraire anglophone de façon générale qui privilégie les « life narratives » sous toutes leurs formes (Smith & Watson 2010), les frontières théoriques sont volontairement mises à mal et mises à nu dans l'écriture. Winterson explique :

Oranges is autobiographical in so much as I used my own life as the base for a story. There's nothing unusual about that. The trick is to turn your own life into something that has meaning for people whose experience is nothing like your own. Write what you know is reasonable advice. Read what you don't know is better advice. (11)

Winterson a elle aussi conscience de l'ambiguïté et de l'hybridité de son œuvre et se joue des conventions liées au genre autobiographique. Le pacte autobiographique lejeunien délimite les frontières du genre à partir de l'identité propre de l'auteur, du narrateur et du personnage, afin que le « je » ne réponde pas à un « jeu » mais soit au contraire très clairement établi (Lejeune). Or, Winterson écrit :

People often ask me why I have used my own name in *Oranges* when it is a novel. It wasn't because I couldn't think of another name or because I was signaling that *Oranges* is a memoir ; it was about self-invention. I wanted to use myself as a fictional character – an expanded 'I'. [...] I never wanted a literal reading of *Oranges*. If I call myself Jeanette why must I be writing an autobiography? Henry Miller calls his hero Henry. Paul Auster and Milan Kundera call themselves by name in some of their work. So does Philip Roth. This is understood by critics as playful meta-fiction. (13-14)

L'écrivaine relève l'ambiguïté et la différence de traitement entre les variations de « l'écriture personnelle » chez des auteurs comme Miller, Auster, Kundera ou Roth, et les autrices. Pour des femmes qui écrivent, l'écriture ne serait pas une sublimation poétique et créatrice de leur vie, comme pour leurs homologues masculins, mais une confession intime, un témoignage, un récit de vie dont l'expérience ne saurait être une œuvre à portée universelle. Elle précise à plusieurs reprises : « *Oranges Are Not The Only Fruit* is a novel. [...] I am I and I am Not-I. Understood? Part fact part fiction is what life is » (*Oranges* 14). Elle fait de nouveau référence à cette idée de création littéraire à partir de la *matière* qu'est la vie, dans un de ses romans, en donnant le titre suivant : *Arts & Lies*, dans lequel elle reprend l'idée que toute production littéraire interroge les notions de mensonge, de subversion et de travestissement : « There is no such thing as autobiography, there's only art and lies » (1995 : 69). On retrouve l'utilisation des mensonges et du témoignage autobiographique, de la part de vérité et d'authenticité dans

l'écriture chez Allison également : « I'll work to make you believe me. Throw some real stuff, change a few details, add the certainty of outrage. I know the use of fiction in a world of hard truth, the way fiction can be a harder piece of truth » (*TTT* 3).

Lorsque Winterson choisit d'intituler ses mémoires *Why Be Happy When You Could Be Normal?* –auquel elle se réfère également sous la forme de l'acronyme : « WBHWYCBN »–, elle essaie de s'approprier le pouvoir que sa mère avait sur elle en réutilisant « l'injure », ces mots qui blessent –« words that wound » pour reprendre l'expression de Matsuda– par le questionnement de « violent philosopher » (*Oranges* 15) que posait sa mère sur elle. « WBHWYCBN » : des lettres isolées, mises côte à côte, qui intriguent, font rire et inquiètent ; comme une énigme à résoudre sous la forme d'un tatouage de majuscules que l'on porterait sur soi, au plus près du corps, du texte et de la vie. Cette phrase a été prononcée par la mère adoptive de l'autrice, Constance Winterson, appelée « Mother » ou « Mrs W » dans les textes, lorsque celle-ci a questionné sa différence et évoqué son homosexualité. « Why be happy when you could be normal? » : pour le sujet lesbien, il y aurait non seulement l'injure comme acte fondateur du langage et de la naissance du sujet homosexuel, mais aussi une opposition, une hiérarchisation, voire un dialogue impossible entre la quête du bonheur et la supposée normalité. L'injonction et le rappel à la norme sont présentés comme étant synonymes de malheur et ce malheur serait plus désirable que l'exclusion de la norme. Sa mère, qui était elle aussi en dehors de la norme à bien des égards –notamment au niveau de sa santé mentale, de sa classe et de sa pauvreté, de son mariage, de sa communauté religieuse, de son statut de parent adoptif, etc.–, a intériorisé pour elle-même et pour sa fille qu'il fallait renoncer au bonheur, au plaisir et à la joie d'être et d'aimer pour faire partie des individus dits « normaux ». Ce qui est normal n'est pas heureux, ce qui est heureux n'est pas normal et surtout ceux qui sont heureux ne sont pas / ne peuvent pas être normaux. En effet, Winterson rédigera des passages ayant trait à la dépression de sa mère, à son rejet presque pathologique du bonheur et du plaisir sous toutes ses formes, comme une forme de violence et de blessure qui la marquera à vie en tant que femme adulte elle-même dépressive, qui lutte pour se sentir normale *et* heureuse.

The battle between my mother and I was really the battle between happiness and unhappiness. She was an unhappy woman, difficult and intense. I was a happy child, difficult and intense. She wanted to keep me, Rapunzel-like, in her own grey tower surrounded by thorns. I wanted to escape. I wasn't looking

out for the prince. I had guessed early that I would be doing most of the prince-work myself. (Winterson 2002 : 31-34)

« Mrs W » perçoit l'homosexualité de sa fille comme un choix et ce « choix »¹³ vient la déstabiliser en tant que sujet qui énonce et fait respecter les règles et donc des normes au sein de la communauté. Winterson écrit également à propos de sa mère : « My mother was in charge of language » (*WBH* 27). C'est sa mère qui avait le pouvoir de dire ce qui était normal et ce qui ne l'était pas, de nommer, d'identifier, de choisir ce qui méritait d'être lu, vu, dit, reconnu –d'autoriser ce qui pouvait être heureux et empêcher, contrôler, réduire au silence ce qui ne devait pas l'être. Un pouvoir de vie et de mort contenu et retenu dans le langage. Jeanette, en tant qu'enfant maltraitée, sujet lesbien en quête de sens et de soi, va se réapproprier sa vie, son histoire, son corps et son identité en devenant celle qui sera désormais en position de pouvoir car en charge de la langue et du langage. De tous les pouvoirs valorisés et détenus par sa mère dans la communauté où elle a grandi, Jeanette Winterson choisira celui des mots en devenant autrice et sujet de sa vie : lectrice, fugueuse et écrivaine. Ce seront désormais les mots de l'autrice qui pourront dire et faire sens, détruire ou réparer, rendre visible, audible, palpable ou au contraire invisible, inaudible, et intouchable. Raconter, inventer, mettre des images et du sens sur ce qui a existé et surtout sur ce qui n'a pas pu exister, laisser la fiction prendre le dessus sur la réalité, peut-être vu et lu comme l'une des formes d'*empowerment*¹⁴ et de résilience¹⁵ les plus puissantes pour le sujet aliéné, privé et dépossédé de son histoire, de

¹³ Sur la notion de « choix », qui recouvre une réalité de libre arbitre en français, de prise de décision libre et sans contrainte –qui ne peut s'appliquer ici–, nous préférons utiliser le concept et le mot anglais « agency » dans notre mémoire pour désigner les choix conscients du sujet qui résistent aux discours dominants et transgressent les normes établies. Dans le cas de la sexualité et de l'homosexualité qui est dans une position subordonnée à l'hétérosexualité, il ne peut s'agir d'un choix entendu au sens français du terme qui reprend l'idée d'une décision libre de toute contrainte dans le « choix » de l'objet du désir. Toutefois, la psychanalyse reprend le concept de « choix » pour faire référence au choix inconscient dans le choix de « l'objet sexuel » et du « vécu identitaire », qu'il soit homosexuel ou hétérosexuel (Vincent 2002). Notons aussi la pertinence de l'utilisation du terme « choix » dans le cas du lesbianisme comme mouvement politique par exemple où les militantes féministes font consciemment et librement le choix politique de n'avoir des relations sexuelles et affectives qu'avec des femmes. Voir Falquet, « Rompre le tabou de l'hétérosexualité, en finir avec la différence des sexes : les apports du lesbianisme comme mouvement social et théorie politique », *Genre, sexualité & société*, 2009.

¹⁴ L'*empowerment* peut être défini comme l'émergence du processus d'appropriation du pouvoir qui peut permettre aux individus et aux communautés d'avoir plus de pouvoir d'action et de décision sur leur vie, de faire preuve d'un concept proche de l'*empowerment* –utilisé également en sciences sociales, en anthropologie et dans la théorie littéraire– comme l'*agency*, c'est-à-dire la capacité, le savoir et le pouvoir d'agir sur notre vie et notre environnement en tant que sujet ou communauté. Voir Le Bossé, « De l'« habilitation » au « pouvoir d'agir » : vers une appréhension plus circonscrite de la notion d'empowerment », *Nouvelles pratiques sociales*, 2003 : 30-51.

¹⁵ Stefan Vanistendael définit la résilience comme étant : « [...] La capacité d'un individu ou d'un groupe à surmonter de très grandes difficultés et à croître dans la vie. Il peut s'agir de traumatismes, de grande

son nom, de son identité, de son corps et de son droit à aimer et à être aimé. Winterson précise en effet l'importance du pouvoir des mots dans le milieu ouvrier dans le nord de l'Angleterre dans les années 1970 et 1980 et de l'influence qu'exerçaient la religion et la bible, dont chaque mot écrit était connu et récité par cœur : « For the people I knew, books were few and stories were everywhere, and how you tell'em was everything. Even an exchange on a bus had to have a narrative » (*WBH* 30). La mère de Jeanette Winterson, à Accrington dans le Lancashire, au nord de Manchester, était une narratrice – « My mother told stories » (31), reconnue et puissante au sein de la communauté religieuse pentecôtiste dans laquelle Jeanette a grandi. Mère et fille connaissaient le pouvoir des mots, tantôt destructeur, fondateur, salvateur et narrateur, et surtout le pouvoir de celles et ceux qui les maîtrisent.

De la même manière, Allison a elle aussi identifié très tôt le pouvoir des mots et le rôle central des « storytellers » et de la narration –au sens premier de raconter, de mettre des mots et donner corps à des voix– dans sa communauté en tant que femme, écrivaine et lesbienne dans un milieu pauvre et précaire en Caroline du Sud aux États-Unis. Elle écrit :

The story of what happened, or what did not happen but should have—that story can become a curtain drawn shut, a piece of insulation, a disguise, a razor, a tool that changes every time it is used and sometimes becomes something other than we intended. The story becomes the thing needed. (*TTT* 3)

Écrivaines issues de groupes minoritaires, enfants victimes de violences, pauvres et homosexuelles, Jeanette Winterson et Dorothy Allison ont fait l'expérience de la marginalité et de la mise à l'écart de la norme dominante –masculine et hétérosexuelle– dès leur plus jeune âge. Leur existence en tant que sujets lesbiens et queer dans leur milieu d'origine, ainsi que leur milieu lui-même –Jeanette Winterson a été adoptée par un couple d'évangélistes pentecôtistes pauvres dans le nord ouvrier de l'Angleterre dans les années 1960 et élevée pour devenir missionnaire chrétienne¹⁶, tandis que Dorothy Allison est née

pauvreté, d'une maladie grave, d'un deuil lourd, ou d'autres problèmes. Le journal d'Anne Frank ou la vie de Nelson Mandela sont des exemples célèbres de résilience » (2005 : 159).

¹⁶ Pour reprendre les mots de Jeanette Winterson sur ce point dans la note de présentation de l'autrice rédigée pour l'édition Vintage de 2014 de son roman *Oranges Are Not The Only Fruit* (1985), teintée d'humour pour parler de sujets graves comme le fait d'avoir été élevée dans une secte religieuse : « Adopted by Pentecostal parents she was raised to be a missionary. This did and didn't work out ».

en Caroline du Sud en 1949 dans le milieu qu'elle appelle « white trash »¹⁷—, constitue déjà une transgression à la norme, des exceptions à la règle. La littérature montre les trajectoires individuelles, la singularité du sujet, les parcours exceptionnels qui échappent à la norme. Ces deux écrivaines, par l'écriture, ont pu nouer, s'appropriier et devenir propriétaires de leurs récits, de leurs désirs et de leurs corps, en dépit *et* contre *et* avec la norme hétérosexuelle. La littérature de l'intime et la matière autobiographique dans la fiction sont le lieu où corps et langage peuvent s'unir, où les voix lesbiennes peuvent enfin se dire et s'écrire.

La norme n'est pas une limite toute tracée. Malgré l'effet des rapports normatifs de pouvoir, certaines personnes parviennent à s'en démarquer, voire à s'en distancier. [...] Il convient donc de saisir la dimension biographique des récits de vie, en tant qu'ils ne constituent pas seulement des narrations, mais expriment également des modes de subjectivation et un rapport à la norme, à la société, aux pratiques, aux représentations et aux imaginaires. (Chetcuti 2013 : 281)

Enfants maltraitées, réduites au silence dans la sphère familiale, sociale et politique, invisibilisées en raison de leur statut minoritaire d'enfants, puis de femmes blanches, pauvres et homosexuelles, Jeanette Winterson et Dorothy Allison sont devenues écrivaines et sont donc passées du silence à la mise en mouvement des voix/voies mineures par la production littéraire. En s'appropriant le pouvoir des mots et du langage, elles ont fait de leurs vies et du récit de leur vie une matière autobiographique et fictionnelle exceptionnelle et hybride, qui va à l'encontre des canons établis de la littérature. Les récits de soi, à la position liminale entre l'intime et le politique, l'intérieur et l'extérieur, lorsque produits par des autrices dans la marge, ne sont pas considérés comme relevant de la littérature. Allison écrit dans son essai « Believing in Literature »¹⁸:

That our true stories may be violent, distasteful, painful, stunning, and haunting, I do not doubt. But our true stories will be literature. No one will be able to forget them, and though it will not always make us happy to read of the dark and dangerous places in our lives, the impact of our reality is the best we can ask of our literature. (*Skin* 66)

¹⁷ L'expression « white trash », connotée de façon stéréotypée, désigne les blancs pauvres des États-Unis que l'on assimile à des personnes responsables de leur précarité, présentant des problèmes de violences, de vulgarité, d'addiction et de déviance vis-à-vis de la norme —notamment la norme hétérosexuelle (Grue 2013).

¹⁸ Allison, « Believing in Literature », *Skin: Talking About Sex, Class & Literature*, 1994.

En tant que sujets queer, en quête de sens et de visibilité, porteuses de mots, de personnages et d'histoires exceptionnelles¹⁹, Winterson et Allison réinventent les normes littéraires et bousculent les théories du sujet en faisant appel à l'indicible et l'invisible par l'élaboration de formes narratives et littéraires résolument hybrides.

Dans quelle mesure l'hybridation littéraire, comme mode de résistance aux schémas dominants et exception à la règle, qui imite et invente, emprunte et transgresse, située aux carrefours entre mémoires, romans et théorie littéraire, s'exprime-t-elle particulièrement dans les récits de soi lesbiens de Jeanette Winterson et Dorothy Allison ? Notre corpus comprendra le premier roman de Jeanette Winterson, publié en 1985, *Oranges Are Not The Only Fruit* ainsi que ses mémoires, publiés en 2011, intitulés *Why Be Happy When You Could Be Normal*. Pour Dorothy Allison, nous privilégierons l'étude de son premier roman également *Bastard Out of Carolina*, publié en 1992, ainsi que ses ouvrages de non-fiction qui mêlent réflexions littéraires, essais et récits de vie dans *Skin: Talking About Sex, Class & Literature* publié en 1994 et *Two or Three Things I Know For Sure*, mémoires publiés en 1995. La classification de « mémoires » est toutefois à nuancer de par le caractère résolument hybride et « bâtard » de ces œuvres. Nous avons choisi d'étudier ces deux autrices en parallèle pour répondre à nos hypothèses de travail malgré la différence des aires géographiques et culturelles concernées. Le travail d'écriture dans la littérature de l'intime pour les sujets lesbiens nous paraît dépasser et transcender les frontières à la fois nationales, littéraires et disciplinaires que l'on peut trouver dans le champ des études anglophones, surtout dans la mesure où ces textes concernent des périodes très proches, dans des sociétés dites « occidentales » au développement, en matière des droits relatifs aux pratiques homosexuelles, comparables. Le choix des premiers romans et des mémoires comme cœur de notre corpus nous permet d'explorer, en miroir, ces autrices et leurs univers respectifs. Nous avons pu observer, à la suite d'un état des lieux de la recherche universitaire anglophone et francophone sur notre sujet²⁰, que le choix de nos sources primaires pour le corpus ainsi que l'étude de ces

¹⁹ Nous appliquons les règles de grammaire de proximité et de majorité pour les accords en genre en français.

²⁰ Nous avons observé que de nombreux travaux portaient sur l'œuvre de Jeanette Winterson dans les universités britanniques –mais peu aux États-Unis– et que l'œuvre de Dorothy Allison était plutôt reconnue et documentée aux États-Unis –mais peu dans les universités britanniques– et que ces deux écrivaines faisaient peu l'objet de mémoires et de thèses dans les universités françaises de façon générale.

deux autrices ensemble, n'a jamais été entrepris auparavant²¹. L'œuvre de Jeanette Winterson a particulièrement été étudiée sous l'angle de l'hybridation littéraire postmoderniste et l'autrice elle-même évite les catégorisations et les dénominations (Keulks, Mihajlovska, Reynier 1997). À propos de son premier roman *Oranges Are Not The Only Fruit*, elle écrit :

When *Oranges* got out of the Preserves section it went into the Gay/Lesbian section – either because I am gay or because being gay is part of what the book is about. That is fine by me though why are we so busy with the labels? *Oranges* is for anybody and everybody – all of my books are for anybody and everybody. [...] Had I been a straight white male the confidence of the writing and the experiment with form and material, would have put it [in the Literature section] there to begin with – well maybe with a detour round Jam. (14-15)

Elle échappe ainsi à toute tentative de « labels » tout en ayant parfaitement conscience des rapports sociaux et de sexe à l'œuvre dans l'établissement des canons littéraires.

L'œuvre et la vie de Dorothy Allison ont, quant à elles, été étudiées dans une perspective critique intersectionnelle qui prend en compte les thématiques de classe, de race, de sexualité et de genre. L'autrice se définit elle-même comme une activiste féministe lesbienne radicale qui n'a pas peur des « labels » et les revendique (Gaffney, Grué 2013, Irving, Reynolds). Elle a toutefois aussi pour particularité de se distancier du féminisme « traditionnel » et de préciser son positionnement à la fois en tant que femme, lesbienne, pauvre, écrivaine et militante consciente des rapports de classe et de pouvoir :

Traditional feminist theory has had a limited understanding of class differences and of how sexuality and self are shaped by both desire and denial. The ideology implies that we are all sisters who should only turn our anger and suspicion on the world outside the lesbian community. It is easy to say that the patriarchy did it, that poverty and social contempt are products of the world of the fathers, and often I felt a need to collapse my sexual history into what I was willing to share of my class background, to pretend that my life both as a lesbian and as a working-class escapee was constructed by the

²¹ En effet, Jeanette Winterson a pu être étudiée en miroir de Sarah Waters par exemple, tandis que Dorothy Allison a pu être analysée aux côtés de Lynda Barry et Joan Wickerhsam. Voir Burgess, *Constructing a Life, Constructing the Self: Memory, Trauma, and Fragmented Subjectivity in the Autobiographical Life Writing of Dorothy Allison, Lynda Barry, and Joan Wickersham*, 2017 ; Luis, *Feminist and lesbian strategies of reading and the novels of Sarah Waters and Jeanette Winterson*, 2010.

patriarchy. [...] The difficulty is that I can't ascribe everything that has been problematic about my life simply and easily to the patriarchy, or to incest, or even to the invisible and much-denied class structure of our society. (*Skin* 20-21)

Ces deux autrices nous apparaissent ainsi comme des objets et des sujets d'étude résolument hybrides, mouvants, exceptionnels et féconds, à la fois d'un point de vue littéraire et anthropologique. Pour analyser les œuvres allisoniennes et wintersoniennes de notre corpus, que ce soit dans la non-fiction et dans la fiction, nous évoquerons dans un premier temps la place des sujets minoritaires (femmes, lesbiennes et pauvres) dans l'espace de production littéraire en lien avec les parcours et les pratiques d'écriture hybrides d'Allison et de Winterson. Nous nous attacherons ensuite au rôle particulier du sujet lesbien dans les premiers romans d'Allison et de Winterson, *Bastard* et *Oranges*, qui reprennent des éléments autobiographiques. Enfin, notre analyse portera sur la formation d'une voix –celle de la figure de l'écrivaine, du « storyteller »–, sur la réinvention du sujet et du récit de vie, sur l'importance de l'écriture et du silence, de l'humour et de la langue crue dans les stratégies narratives et de survie des écrivaines en tant que sujets lesbiens et queer.

Chapitre 1 : La nécessité de la « self-invention » pour le sujet lesbien dans la littérature

La notion de « self-invention » a été utilisée par Jeanette Winterson pour décrire la fonction transformatrice et performatrice de l'écriture pour se dire et dire ce qu'on a vécu. Dans le passage à l'écriture, ce serait le pouvoir symbolique du langage qui donnerait du pouvoir au sujet pour se raconter. Il ne s'agit pas seulement d'une entreprise autobiographique, comme nous avons pu le voir dans l'introduction, qui vise à rendre compte des événements d'une vie de la façon la plus fidèle et authentique possible, mais d'une entreprise créative de réinvention de soi, une réécriture du « je » par la fiction et la non-fiction afin de se réapproprier le corps, la langue et le vécu dans et par l'écriture de l'intime. Winterson établit ce parallèle entre la vie, la part de fiction et la part de vérité qui la sous-tend : « Read yourself as a fiction as well as a fact » (*Oranges* 12), « Part fact and part fiction is what life is » (14). Dorothy Allison décrit quant à elle la porosité de sa fiction avec des éléments de sa vie personnelle, tout en se distinguant de l'écriture autobiographique traditionnelle :

The fiction I make comes out of my life and my beliefs, but it is not autobiography, not even the biomythography that Audre Lorde championed.

What I have taught myself to do is to craft truth out of storytelling. (*Skin* 75-76)²²

La vérité du sujet éclaterait ainsi dans l'écriture par l'art de raconter des histoires, par le choix créatif de la fiction –comme le roman et l'autofiction–, à force d'expertise et de travail. Il s'agit de créer, de manufacturer, de produire ou en tout cas de tendre vers la vérité dans le récit par le biais d'un apprentissage presque manuel et physique, un dur et long labeur auquel le verbe « craft » nous renvoie. Dans cette première partie, nous nous attacherons à rendre compte de la dualité à l'œuvre entre vérité et fiction dans les textes de Dorothy Allison et Jeanette Winterson. Nous évoquerons dans un premier temps la

²² Dorothy Allison fait référence à l'ouvrage *Zami. A New Spelling of My Name. A Biomythography*, écrit par Audre Lorde en 1982, dans lequel l'écrivaine, ouvertement lesbienne, mêle mythe, histoire et biographie. Elle choisit de modifier l'orthographe de son prénom en supprimant le « y » et d'utiliser le nom qu'elle a choisi, « Zami », qui renvoie à la mythologie de Carriacou (une île des Grenadines, d'où est originaire sa mère) à la figure des « femmes qui travaillent ensemble comme amies et amantes » (Lorde 1998 : 255).

quête, la recherche de soi et de sens en tant que sujet lesbien en posant les hypothèses de travail suivantes : comment faire œuvre, comment faire corps littéraire, quand on n'a ni modèles ni canons, en tant que femmes issues des classes populaires, lesbiennes et écrivaines ? Quelle place occupent la littérature, les lieux du savoir et des mots depuis la marge ? En quoi la dualité entre fiction et réalité, vérité et mensonges, qui s'appuie sur une tradition littéraire de l'intime pour les femmes et les lesbiennes, vient-elle nourrir la pratique d'écriture de ces autrices que nous caractérisons d'hybride et de « bâtarde » ? Nous verrons enfin dans quelle mesure l'hybridation littéraire peut être lue comme une forme de réinvention de soi et comme une manière de s'approprier le récit de vie pour le sujet lesbien wintersonien et allisonien.

1. « For most of history, anonymous was a [lesbian] »²³ : la quête de soi dans la littérature pour le sujet lesbien

Dans notre analyse et la formulation de notre problématique, nous utilisons le terme de « quête » pour tenter de caractériser –sans emprisonner– la notion de « recherche » de soi et de sens en tant que sujet lesbien dans l'écriture. Nous avons à cœur de ne pas figer ni assigner les autrices de notre corpus dans une « identité lesbienne » qui serait par définition fixe et invariable, allant ainsi à l'encontre même de ce que ces autrices écrivent, vivent et disent d'elles-mêmes et de leurs œuvres respectives. Maggie Nelson, poétesse et essayiste lesbienne, cite Judith Butler dans son essai autofictionnel *Les Argonautes* (2018) qui partage ses réflexions autour de l'ambivalence d'avoir à la fois œuvré à la déconstruction de l'identité en tant que sujet lesbien *et* d'être lue comme un « symbole », comme l'expression de l'identité lesbienne :

C'est douloureux pour moi d'avoir écrit tout un livre qui remet en question les politiques identitaires pour me découvrir instituée comme symbole de l'identité lesbienne. Ou bien les gens n'ont pas vraiment lu le livre, ou la force gravitationnelle des politiques identitaires est si puissante que peu importe ce que tu écris, même quand c'est explicitement opposé aux politiques identitaires, la machine le rattrape. (Butler citée dans Nelson 2018 : 89)

Nous souhaitons ainsi utiliser le terme de « quête » plutôt que de parler « d'identité » en nous appuyant sur l'idée d'un « devenir » conceptualisé par Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui écrivent notamment : « On n'abandonne pas ce qu'on est pour devenir autre

²³ En référence à Virginia Woolf qui a écrit en 1929 dans *A Room of One's Own* la célèbre phrase : « For most of history, anonymous was a woman ».

chose » (1980 : 30). Le concept deleuzien et guattarien du « devenir » rend compte d'un processus dynamique à la fois fluide et mouvant, qui relève davantage d'une quête et d'un « chemin » que d'un objet fixe ou d'une destination arrêtée que certain·es seraient tenté·es de nommer « l'identité ». Jacques Lacan, psychanalyste qui divise les théoricien·nes queer (Bourlez 2018), reprend l'idée d'un « chemin » et donc d'une quête pour le sujet. Il écrit : « Le chemin du sujet passe entre deux murailles de l'impossible » (2014 : 152)²⁴. On pourrait suggérer que le sujet lesbien serait à l'image de l'écriture de l'intime : une expérience de l'impossible (Boileau 2008), en quête et en « devenir » de soi et de sens. Le devenir deleuzien et guattarien est, qui plus est, intimement constitutif du *désir*, qui nous paraît par ailleurs être un élément central de l'écriture lesbienne d'Allison et de Winterson. À propos du devenir et du désir chez Deleuze et Guattari, le philosophe François Zourabichvili écrit :

Devenir est le contenu propre au désir (machines désirantes ou agencements), désirer, c'est passer par des devenirs. Tout d'abord, devenir n'est pas une généralité, il n'y a pas de devenir en général : on ne saurait réduire ce concept, outil d'une clinique fine de l'existence concrète et toujours singulière, à l'appréhension extatique du monde dans son universel écoulement. (2003 : 29)

Dans *Two or Three Things I Know For Sure*, Dorothy Allison raconte que c'est par la naissance du désir et la réalisation de ce désir, libéré des contraintes hétérosexuelles, qu'elle structure à la fois son parcours intime et son parcours littéraire. Elle écrit :

I am the woman who lost herself but now is found, the lesbian, outside the law of church and man, the one who has to love herself or die. If you are not as strong as I am, what will we make together? I am all muscle and wounded desire, and I need to know how strong we can both be. (66-67)

La lesbienne serait ainsi cette femme qui n'était pas / qui ne pouvait pas être, « the woman who lost herself », mais qui est *devenue* une femme et une lesbienne : « now is found, the lesbian », en dehors des lois patriarcales et hétérosexuelles : « law of church and man ». Il ne s'agit pas seulement de la question des canons littéraires ici –que nous aborderons plus tard– mais des canons de beauté²⁵, tels qu'ils ont été conçus et promus par les

²⁴ Lacan, « Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse », *Le Séminaire*, [1973] 2014.

²⁵ Pour l'un des plus beaux livres jamais écrits sur la question de la beauté et de sa violence, selon Allison, voir : *The Bluest Eye* de Toni Morrison (1970), qu'Allison décrit comme étant un des livres qui lui ont « littéralement sauvé la vie » –notre traduction (« Afterword », *Bastard*, 320).

différents systèmes d'oppression en place du point de vue des groupes opprimés²⁶ : « Let me tell you about what I have never been allowed to be. Beautiful and female. Sexed and sexual » (*TTT* 32). Sur la « méchanceté » de la beauté et de son histoire – « a mean story » –, son injustice, elle ajoute : « Beauty is a hard thing. Beauty is a mean story. [...] We were not beautiful. We were hard and ugly and trying to be proud of it. The poor are plain, virtuous if humble and hardworking, but mostly ugly. Almost always ugly » (37). En tant que femme, pauvre et lesbienne, considérée comme indésirable – « ugly » ; « not beautiful » –, il s'agirait donc d'une question de survie – « the one who has to love herself or die » –, qui passe par l'amour de soi et par l'amour des autres femmes. Elle consacre au désir, au sexe et aux corps lesbiens et à la fonction réparatrice de l'écriture sur ces corps des pages entières. Pour Allison, l'acte d'écrire depuis les marges s'apparente ainsi à un acte d'amour : « Two or three things I know for sure and one of them is that telling the story all the way through is an act of love » (90).

Jeanette Winterson suggère, à propos de son premier roman *Oranges Are Not The Only Fruit* : « *Oranges* is a quest story. It's the start of a long search for a mythical creature called Love » (2017 : 2). On y retrouve la notion de « quête », aux connotations tantôt bibliques, tantôt mythiques et folkloriques dans l'œuvre wintersonienne qui joue avec les caractéristiques du conte initiatique et de la fable, faisant d'*Oranges* une œuvre littéraire hybride (Mihajlovska). Elle y parle aussi éminemment d'amour : d'amour de dieu, de l'amour –ou l'absence d'amour– maternel, mais aussi d'amour lesbien, qui s'accompagne de désir et de sexe, que l'on retrouve partout chez Allison également : « *Oranges* is about transgressive love – love between young women – and young women who wanted their love to include sex. Why would you not want love to include sex? » (2017: 6). L'amour lesbien, tout comme l'écriture lesbienne, serait un acte transgressif en soi, car relevant de l'invisible, de l'impossible et de l'absent : « And it was love between women. There wasn't much written about that back then » (*ibid.*). L'histoire d'amour

²⁶ D'un point de vue intersectionnel, les systèmes d'oppression dans lesquels nous vivons seraient / sont : le capitalisme, le patriarcat et le racisme. L'intersectionnalité est un concept formulé en 1989 par Kimberlé Crenshaw qui a permis d'illustrer la situation des femmes afro-américaines qui se trouvaient à « l'intersection » des discriminations raciales et de genre, étant à la fois victimes de racisme, de sexisme et/ou d'homophobie ou de transphobie. La réalisatrice Amandine Gay explique dans la préface de l'édition française dédiée au texte *Ain't I a Woman. Black Women and Feminism* (1981) de bell hooks : « Cette idée d'interaction et d'interdépendance des oppressions a très vite été étendue à toutes les formes de domination et de discrimination comme le racisme, le sexisme, les LGBTQIAphobies, le handicap, etc., afin de montrer comment toutes ces composantes de l'identité des individus peuvent s'articuler et interagir dans un système capitaliste et ceci de façon mouvante et au fil des époques » (Gay, « Lâche le micro ! 150 ans de luttes des femmes noires pour le droit à l'auto-détermination », 2015 : 22).

entre deux femmes, tel qu'il est raconté dans *Oranges*, vient plonger le sujet dans la transgression, la violation et le dépassement des limites et des lois morales et religieuses, telles qu'elles sont imposées et défendues par la mère de Jeanette dans le roman et les adultes de la communauté pentecôtiste qui l'entourent. Pour le personnage de Jeanette, l'amour est une quête impossible à vivre dans le monde dans lequel elle grandit. Pour l'écrivaine, c'est l'acte d'écrire qui est un acte d'amour pour l'enfant qu'elle a été, incarnée par ce personnage fictif qu'est la petite Jeanette de *Oranges* : « Writing is an attempt to make a world. I was telling myself the story of myself. In *Oranges*, I became a fictional character trying to understand love – and coming to understand that, without love, nothing can be understood » (2017 : 5). Elle ajoute dans ses mémoires : « In my work I found a way to talk about love – and that was real. I had not found a way to love » (WBH 186). La quête de l'amour pour Winterson et Allison passe ainsi par l'écriture avant tout et la connexion aux autres par le langage rendu intelligible par la vérité du sujet lesbien dans la fiction. Allison et Winterson nous proposent ainsi de penser et de comprendre l'écriture de l'intime en termes de quête –d'amour notamment–, de chemin de l'impossible pour le sujet lesbien en devenir. Un sujet marginalisé et invisibilisé qui n'a eu d'autres choix que de se construire et de se dire en dehors des canons et des normes dans l'histoire littéraire, comme nous allons le voir ci-dessous.

1.1. Une écriture de l'impossible et de l'invisible

Le sujet lesbien dans la littérature et l'écriture serait donc impossible tout en étant invisible. En effet, les travaux d'historien·nes et de critiques littéraires réalisés sur la question de « la lesbienne » ou du « lesbianisme » dans la littérature anglophone et francophone ont montré que la figure de la lesbienne dans la littérature ainsi que le « récit lesbien » (Farwell, Berthier) sous toutes ses formes²⁷ ont été invisibilisés voire rendus illisibles depuis l'Antiquité jusqu'au XX^e siècle (Castle). La figure de la lesbienne a en effet été rendue « impossible » (Turbiau) à la fois dans la nature du récit qui s'est construit autour du désir masculin et dans l'établissement du canon littéraire occidental qui s'est construit autour de la figure des hommes et de « l'Homme » comme étant l'individu universel, neutre, dont le « soi » et l'intime parlent à toute l'humanité (Sedgwick 2008, Wittig 2001). Cette entreprise d'invisibilisation et de silenciation des voix lesbiennes dans

²⁷ Pour une histoire et une analyse des « récits lesbiens » dans la littérature, voir les travaux de Farwell, *Heterosexual Plots & Lesbian Narratives*, 1996.

la littérature comme art institutionnel a été rendue possible par la destruction de manuscrits dans lesquels le sens lesbien était explicite, par des traductions qui ne respectent pas, déforment ou vident le sens lesbien de l'œuvre originale, ou encore par des œuvres qui rendent l'expérience lesbienne non pas sujet mais objet – notamment objet du désir masculin et hétérosexuel (Castle, Brossard, Causse, Turbiau).

Plusieurs facteurs socio-historiques sur plusieurs siècles expliqueraient donc cette absence, ce vide laissé par et dans l'histoire littéraire occidentale qui a produit et entretenu l'invisibilisation du sujet lesbien dans la littérature, en commençant par l'œuvre de la poétesse Sappho qui a été redécouverte et traduite tardivement (Duban)²⁸. Comme nous l'avons rapidement évoqué dans notre introduction, les femmes de façon générale et les lesbiennes en particulier, contrairement à la figure de l'homme homosexuel et de l'écrivain homosexuel (Éribon 2012) ont été invisibilisées dans et par la littérature patriarcale et institutionnelle. Dans le rayon « littérature », Jeanette Winterson partage ce constat en s'appuyant sur son expérience personnelle. Suite à son immersion intensive et prolongée au sein de la bibliothèque publique d'Accrington, où elle a parcouru les ouvrages littéraires, rayon par rayon, de A à Z, elle émet les observations suivantes :

I did not think in terms of gender or feminism, not then, because I had no wider politics other than knowing I was working class. But I had noticed that the women were fewer and further apart on the shelves, and when I tried to read books 'about' literature (always a mistake), I couldn't help noticing that the books were written by men about men who write. (WBH 117)

Elle ajoute également, à propos de son expérience à l'université d'Oxford, lieu du savoir institutionnel par excellence en Grande-Bretagne et reconnu comme tel à l'international, et de l'invisibilisation des femmes dans ces lieux de savoir et donc de pouvoir : « Books were everywhere [...] there appeared to be only four women novelists – the Brontës, who came as a team, George Eliot, Jane Austen – and one woman poet, Christina Rossetti » (142). La littérature comme art institutionnalisé et « légitime », en tant que structure de pouvoir et de savoir serait faite, produite et maintenue par les individus dominants dans la société (Bourdieu 2002). Elle refléterait les classes dominantes de la société et elle serait donc composée majoritairement d'hommes pour la plupart hétérosexuels, de classe bourgeoise et blancs, car à cela s'ajouteraient, d'après les critiques qui soulignent l'importance de l'intersectionnalité, la domination raciste et la domination de classe en

²⁸ Voir les travaux de Duban, *The Lesbian Lyre: Reclaiming Sappho for the 21st Century*, 2016.

plus de la domination sexiste (hooks 2015). Pierre Bourdieu explicite les logiques de pouvoir à l'œuvre dans la circulation des textes et des idées. La sélection des écrits –de qui écrit et surtout de qui a le droit d'être lu–, leur modification, leur altération, la censure, les logiques économiques et politiques derrière la publication, la diffusion, la traduction et la circulation des textes à l'international est l'expression d'un processus de pouvoir situé qui résulte en la sélection et donc l'exclusion des textes produits par les individus marginalisés dans la société (Bourdieu 1993, 2002). D'un point de vue féministe et queer, l'acte éditorial s'apparenterait à un acte politique qui chercherait à réparer et à réhabiliter les voix de femmes et des individus marginalisés qui n'ont pas été suffisamment représentés et donc entendus dans les politiques éditoriales traditionnelles qui fixent les critères littéraires. Dorothy Allison souligne, en réponse à la question d'un·e de ses étudiant·es qui lui demande « Pourquoi n'y-a-t-il pas eu de grands romans lesbiens ? » :

What I find much more interesting is that so many of my gay and lesbian and feminist students are unaware of their own community's history. [...] Few of them know anything about the ideology that made many of us in the 1970s abandon the existing literary criterion to create our own. **We believed that editing itself was a political act, and we questioned what was silenced when raw and rough work by women outside the accepted literary canon was rewritten or edited in such a way that the authentic voices were erased.** My students have no sense of how important it was to let real women tell their stories in their own words. [...] I tell them how much could not be published or even written before the creation of the queer and lesbian presses which honored that politic. [...] I make it personal and tell them bluntly that I would never have begun to write anything of worth without the example of those presses and magazines reassuring me that my life, and my family's life, was a fit subject for literature. (*Skin* 244-245 ; c'est nous qui soulignons)

Il s'agirait donc d'une double, voire d'une triple, invisibilisation à l'œuvre pour des autrices comme Dorothy Allison et Jeanette Winterson : celle des femmes dans la littérature ; celle des lesbiennes en particulier ; celle des pauvres aussi. Les femmes et les lesbiennes issues de groupes sociaux opprimés ont dû structurellement rencontrer plus de difficultés à faire éditer leurs œuvres, à trouver un lectorat, non seulement en tant que femmes mais en tant que porteuses de récits lesbiens. De plus, il est important d'ajouter qu'avant les années 1970 et 1980, les lesbiennes, en tant que produits de la culture littéraire des XIX^e et XX^e siècles, s'invisibilisent elles-mêmes en tant que sujets

lesbiens²⁹. Il était, serait et est dangereux pour une autrice d'être non seulement une femme, mais plus encore d'être une femme lesbienne et d'en parler (Turbiau, Coffin). L'essayiste lesbienne Michèle Causse souligne l'apport et l'importance des théories féministes à la fois dans les milieux universitaires, littéraires et militants pour la libération et la reconnaissance de l'écriture lesbienne :

Sans un regard lesbien, encore aujourd'hui, nombre de lesbiennes seraient enterrées. [...] Les femmes, les lesbiennes peuvent bien écrire tout ce qu'elles veulent, aucun homme ne les aurait entérinées, ne les aurait nommées. Il a fallu cette énorme revanche historique de féministes nanties d'outils critiques pour que tout d'un coup cette écriture émerge. (153)

Dorothy Allison décrit également l'impact fondamental du mouvement féministe sur l'émergence du sujet lesbien dans l'écriture et les actes d'amour qui en découlent pour les sujets lesbiens depuis les années 1970. Elle mêle intimement son devenir lesbien à son engagement féministe qui permet aux actes d'amour de se vivre et donc aux actes d'écriture de s'écrire. Elle utilise une langue poétique, lyrique et réaliste, dans laquelle elle compare le mouvement féministe à une vague d'amour, d'espoir et de lumière qui inonde les femmes lesbiennes et leurs désirs. Elle met en lumière des sujets « malades » – victimes d'une « addiction dangereuse » –, dans la haine d'eux-mêmes – « hated ourselves » –, qui avaient peur de l'amour et de l'autre, enfin éclairés par la lune car sortis des ténèbres. La description de cette histoire qui a mis des années à se dire, de cet amour, s'imbrique dans une série d'anecdotes et d'images qui remet l'écrivaine et son amante dans une constellation plus grande de femmes, dans l'histoire intime et banale des femmes qu'elle connaît – sa tante, ses amantes – et l'histoire collective de toutes les femmes au sein d'un mouvement politique aux résonances historiques. Elle écrit :

What was it like to be a lesbian before the women's movement? It was to have the most dangerous addiction, risk the greatest loss, defy the most terrible consequences. The moon was not sufficient, and too many of us hated ourselves and feared our desire. But when we found each other, we made miracles—miracles of hope and defiance and love. This is the story that takes

²⁹ Il est en effet important de souligner que les autrices lesbiennes ou bisexuelles ne s'identifiaient pas en tant que telles – surtout avant le XX^e siècle – et qu'il est nécessaire de parler d'écriture lesbienne, de récit lesbien ou de sujet lesbien plutôt que d'autrices lesbiennes selon les cas, car : « Les manières de se dire – ce que l'on appelle l'autonomination – ne vont pas de soi ; il ne suffit pas de vivre des relations avec des femmes pour se nommer lesbienne » (Chetcuti 2013 : 19). On pense notamment au cas de Marguerite Yourcenar qui n'a jamais évoqué son homosexualité dans sa vie ou dans ses textes publiquement bien qu'elle ait vécu toute sa vie avec une femme.

years to tell, my hand in hers and her trusting eyes, loose hair and learning to dance at thirty, borrowing and translating my aunts' old stories, not talking in code, just pulling those butch girls down. Everything is so sexual to me. Everything is a miracle. (*Skin* 221)

L'apport des mouvements féministes dans l'étude et la relecture de textes littéraires a pu ainsi mettre en lumière une myriade de récits lesbiens auparavant rendus inaccessibles. Dans cette première partie, nous avons pu évaluer dans quelle mesure l'écriture lesbienne et le sujet lesbien avaient été invisibilisés à travers l'histoire littéraire dominante et les différents acteurs qui la composent. Nous avons pu voir également comment le sujet lesbien et les trajectoires individuelles de nos deux écrivaines avaient pu se vivre et se dire dans cet « impossible ». Nous souhaiterons désormais aborder la manière dont Dorothy Allison et Jeanette Winterson, aux univers littéraires protéiformes et aux trajectoires individuelles sociales ascendantes, ont pu faire œuvre et faire corps, avec quels modèles et quels canons, en tant que sujets lesbiens dans la littérature.

1.2. « Books read us back to ourselves »³⁰: à la recherche d'un canon littéraire lesbien

Bien que les textes porteurs de récits et de sujets lesbiens aient été oubliés, niés et censurés par les différents acteurs de l'histoire littéraire dite « légitime » et institutionnelle, ils existent. L'écriture à partir de ce vide a donc été rendue visible par la critique littéraire féministe qui s'inscrit dans la lignée des combats portés par les mouvements féministes de façon générale, aussi bien au Royaume-Uni qu'aux États-Unis, depuis les années 1970 (Duban). Des femmes lesbiennes ont donc pu écrire ; mais elles n'avaient pas de modèles. C'est grâce à la reconnaissance des textes lesbiens, même tardive, qu'une culture littéraire lesbienne a pu progressivement émerger et être mise en avant. Cette écriture de l'invisible a en effet été rendue possible et donc visible par l'écriture lesbienne elle-même, telle qu'elle a pu être lue et entendue dans *Orlando* (1928) de Virginia Woolf et *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933) de Gertrude Stein pour Jeanette Winterson. Sources d'inspiration et d'expression pour les voix lesbiennes en devenir, avec Woolf et Stein, ou encore Emily Dickinson –que Winterson décrit comme « a great poet »– (WBH 142), on peut résolument parler de la reconnaissance d'un canon littéraire lesbien. Winterson identifie en effet dans ses mémoires ce qui caractériserait

³⁰ Citation dans *Oranges* 2014 : 12.

cette écriture lesbienne, radicale et malicieuse, par la figure de ces deux écrivaines qu'elle admire :

But Woolf and Stein were radical to use real people in their fictions and to muddle their facts – Orlando, with its actual photos of Vita Sackville-West, and Alice Toklas, the supposed writer, who is Stein's lover but not the writer...

For me, fascinated with identity, and how you define yourself, those books were crucial. Reading yourself as a fiction as well as a fact is the only way to keep the narrative open – the only way to stop the story running away under its own momentum, often towards an ending no one wants. (119)

Elle verbalise son intérêt – « fascination » – pour les formes de narration hybride et ouverte qui mêlent la fiction et les faits – « real people », « actual photos » – et qui racontent une histoire de soi en lien avec la quête d'identité comme objet mouvant – qui refuse la rigidité du « momentum » – non seulement de la figure de la lesbienne, et donc de l'amante, – « lover » –, mais aussi de la figure de l'écrivaine : « the supposed writer », « the writer ». Ce faisant, Winterson s'inscrit dans, voire fonde, la tradition littéraire du récit lesbien. On retrouve chez Jeanette Winterson ainsi que chez Dorothy Allison, pour qui la connaissance et l'impact des mouvements féministes sur son parcours révèlent également un ancrage dans la tradition littéraire du récit de soi lesbien, l'influence d'écrivaines et de stratégies narratives et interprétatives qui relèvent de l'écriture lesbienne. Lors de son expérience universitaire à Oxford, où les femmes sont peu présentes ou étudiées en littérature, Jeanette Winterson découvre un nouveau « canon » grâce à un club de lecture féministe, où elle cite notamment la découverte de trois autrices lesbiennes – sur quatre : « Suddenly I was reading Doris Lessing and Toni Morrison, Kate Millett and Adrienne Rich. They were like a new Bible » (142). Dorothy Allison ajoute quant à elle l'influence d'Audre Lorde, de Leslie Feinberg, de Barbara Smith, de Bertha Harris, d'Adrienne Rich et de Kate Millett également dans l'élaboration de son propre canon littéraire lesbien, situé en dehors des normes hétérosexuelles et patriarcales. Elle s'identifie aux récits de la poétesse juive et lesbienne Irena Klepfisz, qui parle de la disparition, du silence et de l'absence. Cette résonance intime et physique, ce « frisson » qui la traverse, rapproche l'expérience de l'asservissement et de l'invisibilisation des femmes pauvres et lesbiennes elles-mêmes, qui ont intériorisé la voix des personnes et des systèmes qui les rejettent.

The first time I read the Jewish lesbian Irena Klepfisz's poems, I experienced a frisson of recognition. It was not that my people had been "burned off the

map” or murdered as hers had. No, we had been encouraged to destroy ourselves, made invisible. (*Skin* 23)

On the wall over my desk I hang pictures, clippings, and notes to myself. [...] Each inspires me, though in very different ways. [...] The quote from Adrienne Rich’s introduction to the reprint of her essay, “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence,” is pinned next to the paragraphs I copied from Barbara Smith’s short story, “Home,” so that the words follow each other and echo an idea that has been worrying me for a long time. (151)

Allison rend ainsi hommage à ces femmes qui ont ouvert la voie et qui ont influencé son œuvre et son parcours en tant qu’écrivaine lesbienne issue d’un milieu pauvre et stigmatisé. On parle d’ailleurs bien d’influence et non d’imitation, par exemple dans l’œuvre de Winterson *Sexing the Cherry*, qui rend hommage à *Orlando* de Woolf³¹, car d’après l’écrivaine lesbienne Michèle Causse : « L’existence lesbienne ne peut pas être un plagiat. Elle est dans la nécessité de s’inventer et de se dire dans l’inédit. **Parce qu’elle ne s’est pas dite** » (2016 : 142 ; c’est nous qui soulignons). En effet, la formation des voix lesbiennes et la réinvention de soi dans l’écriture wintersonienne et allisonnienne peuvent être considérées comme inédites, uniques, naissant à la fois d’une trajectoire individuelle et d’une histoire collective qui a besoin d’être dite. Winterson et Allison, par leurs parcours et leurs écrits, participent à cette histoire. Nous noterons qu’Allison cite d’ailleurs directement Winterson –aux côtés de Carol Anshaw, April Sinclair, Blanche Boyd et Fannie Flagg³²– dans l’émergence des récits lesbiens des années 1990 : « The world of lesbian fiction has undergone a transformation in the last few years, giving me a wealth of new writers and protagonists I can wholeheartedly recommend – Jeanette Winterson’s gondolier in *The Passion* [...] » (*Skin* 270). Elle dit se réjouir de voir que de nombreuses voix se font entendre, participant collectivement à l’enrichissement d’un canon littéraire lesbien, dans lequel il serait possible de s’identifier –par exemple avec le personnage du gondolier dans la Venise imaginaire de Winterson– depuis les marges.

En tant que sujets lesbiens porteurs de récits lesbiens, Winterson et Allison ont été à la recherche de voix non seulement féminines mais aussi de voix lesbiennes dans la

³¹ Voir les travaux de Reynier, *Jeanette Winterson : Le miracle ordinaire*, 2004.

³² Elle cite Carol Anshaw pour son œuvre *Aquamarine* (1992) ; April Sinclair pour *Coffee Will Make You Black* (1994) ; Blanche Boyd pour *Revolution of Little Girls* (1991) et Fannie Flagg pour *Fried Green Tomatoes at the Whistle Stop Cafe* (1987) ; précisant après cette énumération : « Unfortunately, I am never satisfied » (*Skin* 270).

littérature, dans les traditions écrites et orales qui racontent des histoires depuis leurs milieux respectifs, afin de trouver une résonance intime dans et par leur devenir écrivain. Dorothy Allison raconte que dès son adolescence, et pendant la plus grande partie de sa vie, elle était dans une quête frénétique, obsessionnelle, presque boulimique de l'objet absent « lesbien » dans la littérature. Elle écrit : « I hunted down every “lesbian” character, writer, and implication I could find without regard to whether the work was any good or not » (273). À la recherche de personnages étranges qui dérangent –avec l'utilisation du mot « queer » – dans les livres, avec qui elle pourrait s'identifier, se retrouver et se voir en tant que sujet lesbien dans « la vie de tous les jours », elle confie :

In truth, for most of my life if a book was about a “lesbian,” I would read it regardless of quality or interest. That is how I have gone through an enormous collection of extremely tedious fiction and several shelves of frankly grotesque medical studies, indulging an indiscriminating and omnivorous appetite for many years. Faggots and dykes, rubber freaks and transvestites—everything queer fascinated me, and nothing so much as the everyday life and romantic adventures of people in whom I could dimly see myself. I was constantly juxtaposing one set of myths against another: the imagined life of my own possibilities against the unimagined inarticulate world literature denied me. (273-274)

Il apparaît clairement qu'une dualité, une coexistence presque impossible entre la vie fantasmée, avec l'utilisation de « myths », « imagined life », et l'identité lesbienne en quête d'aventures et de romance, viennent faire naître des possibilités d'échappatoire et d'identification dans la littérature sous toutes ses formes et dans tous ses genres. En l'absence de ces récits, et compte tenu de l'appétit insatiable d'Allison pour les récits queer, l'écriture viendra compenser ce manque. L'écriture pourrait même être une réponse à ce manque, à cette frustration et à cette faim d'amour et de désir pour le sujet lesbien qui cherche à se réinventer par la fiction. C'est par la littérature, et notamment celle de la science-fiction où le genre des personnages est parfois plus difficile à identifier –et donc auxquels il serait plus facile de s'identifier–, qu'Allison cherchait inlassablement une figure et une voix –sa voie, lesbiennes. En tant qu'enfant et individu appartenant à des groupes opprimés, la figure de l'écrivain·e, qui s'apparente à un être marginalisé mais libre, avec l'utilisation des mots « exiles », « outsiders », « runaways », représente non seulement un idéal qui relève de l'intime mais aussi de la compagnie, de personnages « ami·es » auxquels il est possible de s'identifier depuis l'enfance : « I began to realise

that I had company. Writers are often exiles, outsiders, runaways and castaways. These writers were my friends. Every book was a message in a bottle » (*WBH* 116). Chaque livre serait ainsi porteur d'un message d'espoir et d'émancipation pour nos deux écrivaines qui ont cherché à se réinventer par la fiction –en la consommant, en l'ingurgitant d'abord, et en la créant elles-mêmes par la suite.

La fuite salvatrice du « working-class escapee »³³

Pour Jeanette Winterson, la quête de soi, au-delà de la recherche de résonance et d'intimité avec les figures d'écrivaines lesbiennes, s'inscrit ainsi d'abord dans le canon littéraire classique, dont la poésie est peut-être l'une des formes les plus prestigieuses : « I had no one to help me, but the T. S. Eliot helped me » (*WBH* 40). La langue de la poésie, pétrie d'images et d'émotions, la nourrit de l'intérieur : « The poem finds the word that finds the feeling » (187). Pour Dorothy Allison aussi, c'est la poésie qui trouve les mots justes pour retranscrire les émotions et la vérité dans la fiction. Elle explique que son premier roman, *Bastard*, a d'ailleurs d'abord été un poème (Grué 2013). Pour Winterson, en tant que sujet lesbien situé –au sens sociologique du terme– dans une classe sociale pauvre, la poésie et la littérature offrent une échappatoire, un espace imaginaire et réel où le sujet peut se vivre et se trouver : « It isn't a hiding place. It is a finding place » (*ibid.*). Dans son roman *Oranges*, lorsque Jeanette se retrouve à la rue, l'espace sécurisant qui fait office de foyer et de refuge pour elle, est l'espace des livres. Un espace secret et sacré qui mène à un autre monde, celui où tout est possible : « And later, when I had left home at sixteen and was living in a Mini, I had my favourite books stashed in the boot and whenever I could be in the library, I was there. This wasn't fantasy world or escapism – though it was an escape; it was the hidden door in the blank wall » (*Oranges* 12). C'est pourquoi l'autrice dénonce celles et ceux qui voudraient réduire la poésie ou la littérature à une affaire de classes où l'art serait pour les personnes les plus privilégiées dans la société. Ce mépris et ce rejet des livres, porteurs de récits émancipatoires, était à la fois partagé par la mère de l'autrice ainsi que par la classe ouvrière qui voit en la poésie quelque chose de superflu, de bourgeois, quelque chose qui ne saurait être une question de vie ou de mort pour le sujet dans les marges. Or, Winterson comme Allison, dans leurs romans et leurs vies, prouvent et affirment le contraire. Le langage poétique permet de dire qui on est et ce qu'on a vécu ; surtout et d'autant plus si le sujet n'a pas eu « une vie

³³ Citation dans *Skin* 1994 : 21.

facile ». Celles et ceux qui connaissent la difficulté de l'existence sont marqué·es par les questions de classe et les limitations sociales et économiques qui en découlent. La poésie donne accès à un langage « suffisamment puissant » –notre traduction– et des mots pour se dire, qui reflète l'expérience vécue, avec l'expression : « to say how it is », par l'individu marginalisé dans toute sa force et sa dureté : « a tough life needs a tough language ». La littérature représente au contraire une forme d'émancipation salvatrice pour le sujet qui serait enfermé par les déterminismes socioéconomiques et les croyances –religieuses ou de classe– limitantes vis-à-vis du pouvoir des mots. À partir d'une phrase de Jean-Paul Sartre sur Jean Genet qui pose la question existentialiste sous sa forme la plus connue : « L'important n'est pas ce qu'on fait de nous, mais ce que nous faisons nous-mêmes de ce qu'on a fait de nous », le sujet marginalisé, en passant à l'acte d'écriture, vient offrir un récit alternatif, qui résiste –« counter-narrative »– par la réinvention de soi, –« self-invention »–, porteuse d'espoir et de miracle chez Winterson et Allison. Dans leurs premiers romans, les personnages de Jeanette et de Bone – personnages principales et narratrices dans *Oranges* et *Bastard*– que l'on peut volontiers décrire comme des survivantes, nous offrent des récits de fuite et des parcours de résilience par la fiction où le sujet se réinvente lui-même en dépit des limitations qui lui sont assignées. Winterson dénonce en effet :

So when people say that poetry is a luxury, or an option, or for the educated middle classes, or that it shouldn't be read at school because it is irrelevant, or any of the strange stupid things that are said about poetry and its place in our lives, I suspect that the people doing the saying have had things pretty easy. A tough life needs a tough language – and that is what poetry is. That is what literature offers – a language powerful enough to say how it is. (*Oranges* 12)

Dans son premier roman, elle revient sur son enfance –que l'on pourrait aisément qualifier de dure– et sur son besoin d'identification et de compagnie par les mots et la fiction :

When I was growing up poor in a poor place with a pair of Pentecostal parents who were waiting for Jesus to return and roll up time and space like a scroll, I never thought my life was narrow or my chances bleak. I thought I was Heathcliff, Huck Finn, Hotspur, Aladdin, the Big Bad Wolf. The Fish with a Golden Ring. (*ibid.*)

Dans ce passage, on peut mesurer la connaissance du canon littéraire classique occidental, d'Emily Brontë à Mark Twain en passant par les frères Grimms et Joseph Jacobs, et ce

besoin fort d'identification, de réinvention de soi par la fiction avec l'utilisation de : « I thought I was [...] ». On notera aussi que le personnage de Jeanette se rebelle contre cette existence qui serait limitée et sacrifiée d'avance par son milieu : elle refuse, et n'a d'ailleurs jamais cru, à la vie que sa classe et sa famille lui assignaient de vivre. Grâce à la fiction, elle sera en capacité de s'échapper—de son milieu, de soi, et des autres, pour mieux se retrouver par la suite. Dans le roman, elle s'interroge d'ailleurs sur cette part d'elle, sur cette « autre Jeanette » qui vivrait indépendamment, alternativement et simultanément en elle et en dehors d'elle. Elle se demande ce qui serait arrivé à la Jeanette qui ne serait jamais partie, à celle qui n'aurait jamais quitté sa mère et sa communauté religieuse, lorsqu'elle revient à Accrington à l'occasion des fêtes de Noël. Elle en conclut que cette Jeanette continue de mener sa propre existence, avec sa propre corporalité, ses propres pensées et qu'elle est devenue radicalement autre par la nature des choix qu'elle a fait. Elle imagine que l'autre Jeanette, celle qui est restée, a en effet continué à vivre l'existence qui lui a été assignée par les autres, celle d'une évangéliste du nord de l'Angleterre ; et que ces deux existences, façonnées par des choix de vie radicalement différents —partir ou rester—, coexistent dans des réalités alternatives où le corps de la Jeanette narratrice serait peut-être même effacé par son « autre », dans la réalité d'Accrington, où rien n'a changé, pas même sa mère, depuis et en dépit de son départ. Dans ce passage, on peut lire :

I was beginning to wonder if I'd ever been anywhere. My mother was treating me like she always had; had she noticed my absence? Did she even remember why I'd left? I have a theory that every time you make an important choice, the part of you left behind continues the other life you could have had. Some people's emanations are very strong, some people create themselves afresh outside of their own body. This is not fancy. If a potter has an idea, she makes it into a pot, and it exists beyond her, in its own separate life. She uses a physical substance to display her thoughts. If I use a metaphysical substance to display my thoughts, I might be anywhere at one time, influencing a number of different things, just as the potter and her pottery can exert influence in different places. There's a chance that I'm not here at all, that all the parts of me, running along all the choices I did and didn't make, for a moment brush against each other. That I am still an evangelist in the North, as well as the person who ran away. Perhaps for a while these two selves have

become confused. I have not gone forward or back in time, but across in time, to something I might have been, playing itself out. (215)

La question de la réinvention de soi par la prise de décisions qui (auto)déterminent la vie du sujet se retrouve également chez Dorothy Allison qui a fait le choix de créer un être fictionnel qui est radicalement autre avec le personnage de Bone dans *Bastard*. Dans une autre réalité, celle de la fiction et du « storytelling », Bone pourrait être ainsi vue et appréhendée comme une des multiples versions d'elle-même qui a fait des choix de vie où le sujet vivrait indépendamment de la ligne de fuite principale qu'a choisie l'autrice pour survivre. Elle décrit dans ses mémoires sa propension innée à inventer et à s'inventer, en écrivant : « I became people [...] », et donc à fuir, par la création de récits depuis l'enfance. Allison devait elle aussi se cacher pour inventer et raconter des histoires, pour trouver cet espace où on se trouve, ce qu'elle nomme : « finding place », par le biais de personnages et d'univers imaginaires, « went places I'd barely heard of », situés en dehors du foyer et de la mère. Elle invente un monde de possibilités et non de limitations, où elle est libre d'incarner qui elle veut et de faire ce qu'elle veut en tant que petite fille pauvre et lesbienne :

The flush my mama suspected hid an afternoon of shoplifting or vandalism was simple embarrassment, because when I walked, I talked –story-talked, out loud- assuming identities I made up. Sometimes I was myself, arguing loudly as I could never do at home. Sometimes I became people I had seen on television or read about in books, went places I'd barely heard of, did things that no one I knew had ever done, particularly things that girls were not supposed to do. In the world as I remade it, nothing was forbidden; everything was possible. (*TTT* 2)

Le monde des livres et des histoires était donc un monde de possibilités ouvertes sur le monde, à l'inverse de leur réalité. Pour des raisons financières mais aussi pour des raisons religieuses dans le cas de Winterson, les autrices issues de ces classes sociales n'ont pas eu un accès libre et illimité aux livres –et à la compagnie des auteur·ices– qu'elles recherchaient tant, bien qu'elles aient lu en secret pendant des années. Winterson écrit : « There were six books in our house. One was the Bible and two were commentaries on the Bible » (*WBH* 33). Elle développe dans un autre texte :

The book I was given to read was the Bible. Everything else had to be vetted by my mother, whose argument against books ran something like; 'The trouble with a book is that you never know what's in it, until it's too late.' A

pamphleteer by temperament, my mother knew that sedition and controversy are fired by printed matter. It was because she knew the power of books that she avoided them, countering any chance influence with exhortations of her own, pasted about the house. The strange thing is that while there were only six books in our house, including the Bible, and Cruden's Complete Concordance to the Old and New Testaments, we lived in a world of print.³⁴

Tout en étant privée et limitée dans l'accès à la fiction et aux romans –à l'exception du roman de Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, dont « Mrs W » altérait toutefois le texte original en le vidant de son histoire d'amour et donc de son essence– qui étaient considérés comme des armes bien trop dangereuses par la mère, Winterson vivait paradoxalement dans un monde rempli d'écrits, de textes, de mots, de récits et de personnages –« printed matter », « world of print »–, qui ont façonné son écriture et son devenir d'écrivaine. Dorothy Allison, enfant pauvre également, n'a pas eu non plus accès aux livres, sauf par le biais de la bibliothèque, comme Winterson par ailleurs pour qui la bibliothèque d'Accrington était un refuge : « Whenever I could be in the library, I was there » (*Oranges* 12), mais vivait toutefois dans un monde empli d'histoires, de personnages et de récits par l'oralité plutôt que par la culture des textes religieux. On retrouve dans *Bastard* et dans *Two or Three Things I Know For Sure* la présence de ces voix chorales incarnées et portées par les femmes de la famille, l'importance des tantes et de la mère, dans cette langue flamboyante du sud des États-Unis. Bien qu'elles n'utilisent pas les livres pour raconter leurs histoires, les femmes de la famille Allison ou de la famille Boatwright dans *Bastard* passent leurs vies à transmettre des récits, des anecdotes et à enrichir l'imaginaire d'Allison et de Bone. Insatiable, Allison était constamment à la recherche d'histoires, aux univers et aux tonalités différentes, peu importait le support :

I didn't read children's books as a child. Though I began to read by the age of five, and read everything and anything that came within my reach, I never read a Golden Book³⁵ of anything. I read biographies and historical novels from the school library, and paperbacks-science fiction collections acquired secondhand from the Paperback Trader at the shopping center on the highway; worn, used copies of adventure novels [...] (*Skin* 106)

³⁴ Winterson, « Family History: Mother from Heaven », *The New Yorker* [Juin 2002], accessible sur le site Internet de l'autrice en mars 2004. URL : <http://www.janettewinterson.com/journalism/mother-from-heaven-new-yorker/> (consulté le 18/03/2021)

³⁵ « Golden Book » est une collection de livres pour la jeunesse créée aux États-Unis en 1942.

Cette diversité, cette hybridité des voix entendues, dans le foyer comme dans les livres, se retrouve dans les registres variés qu'elle utilise dans *Bastard* et ses écrits non-fictionnels, qui sont tantôt réalistes, tantôt lyriques, parfois crus, parfois tendres. Il nous paraît en effet important de souligner à ce stade de notre analyse l'importance de la classe sociale dans les œuvres d'Allison et de Winterson en lien avec leur écriture car la formation de ces voix lesbiennes ne saurait être dissociée de la formation de ce qu'on pourrait appeler en France des « transfuges de classe ». Allison parle de « working-class escapee » en anglais dans *Skin* (21). L'expression de « transfuge de classe » ou de « transclasse » fait référence aux trajectoires sociales ascendantes d'individus issus des classes populaires (Jaquet). Allison décrit son milieu comme suit : « Call us the lower orders, the great unwashed, the working class, the poor, proletariat, trash, lowlife and scum. I can make a story out of it, of us » (*TTT* 1). Son milieu est indissociable de son écriture et de son identité. Elle revendique une écriture à nu, où le corps se mélange avec l'identité intime et politique afin de se réapproprier les stigmates, qu'elle énumère : « slutty, racist, stupid cracker dyke », et les transformer en forces dans l'écriture : « feminist, queer, working class and proud ».

I try to live naked in the world, unashamed even under attack, unafraid even though I know how much there is to fear. What I have always feared is being what people have thought me [...] my family's ultimate shame, the slutty, racist, stupid cracker dyke who doesn't know what she is doing. Trying always to know what I am doing and why, choosing to be known as who I am—feminist, queer, working class, and proud of the work I do—is as tricky as it ever was. (*Skin* 348)

Ces revendications militantes, au cœur d'un travail intersectionnel de la part de l'autrice, s'inscrivent dans la reconnaissance de facteurs socio-économiques et de politiques identitaires qui feraient communautés et corps collectif aux États-Unis. Elles restent spécifiques aux États-Unis et peuvent difficilement s'appliquer au cas du Royaume-Uni, où l'individu, plus que la communauté, serait mis au centre des revendications sociales et politiques, notamment dans le cas de Jeanette Winterson. La référence à la classe sociale, avec l'utilisation de « the working class, the poor, proletariat, trash », dans le contexte états-unien pour Allison est en effet à différencier de l'expérience de la classe ouvrière telle qu'elle a été vécue par Jeanette Winterson dans le nord de l'Angleterre au cours des années 1980. Bien que toutes deux soient effectivement issues de classes ouvrières et pauvres, le nord anglais offre des représentations et des marqueurs de classe qui diffèrent

du sud des États-Unis en raison des spécificités culturelles et économiques des pays d'origine des autrices. En effet, le sud des États-Unis est marqué par l'histoire des États ayant fait sécession au moment de la guerre civile pour former les États confédérés. Les stigmates et les stéréotypes associés au Sud et aux « sudistes » peuvent être historiquement reliés au passé esclavagiste et séparatiste des États du Sud, aux plantations et à l'image de cette aristocratie blanche déclinante. Allison écrit : « I was born trash in a land where the people all believe themselves natural aristocrats. Ask any white Southerner. They'll take you back two generations, say, "Yeah, we had a plantation." The hell we did » (*TTT* 32). Les textes d'Allison n'abordent peut-être pas directement les thèmes traditionnels associés à l'histoire des États du Sud –comme l'esclavage ou la ségrégation par exemple–, mais restent marqués par cet ancrage régional et politique. L'utilisation du Comté de Greenville dans *Bastard*, où Allison a grandi, ainsi que l'authenticité avec laquelle elle décrit les personnages issus des familles dites « white trash » du Sud, inscrivent l'écriture d'Allison dans l'héritage et la tradition d'une écriture du Sud d'après Mélanie Grué (2013).

Winterson souligne également l'importance de la classe et du lieu où elle est née, du milieu dans lequel elle a été élevée, dans ses mémoires. Elle écrit : « We were the working class. We were the mass at the factory gates. I didn't want to be in the teeming mass of the working class. [...] I didn't want to disappear » (*WBH* 16-17). Il ne s'agit pas ici des plantations et de l'image pastorale associées au sud des États-Unis, mais bien de l'Angleterre industrielle et ouvrière –avec la mention des usines– représentée par des villes comme Manchester dans les années 1980. Au Royaume-Uni, le nord de l'Angleterre est en effet considéré comme un territoire régional structurellement marqué par des fractures économiques, sociales et politiques où les ouvriers formaient historiquement une « masse » invisible et indivisible. Depuis la révolution industrielle, le Nord et le Sud de l'Angleterre ont été divisés par la question sociale et les problèmes économiques. L'industrialisation, le développement du syndicalisme et du travaillisme, ont fait émerger une culture ouvrière spécifique du Nord (Bailoni)³⁶. La littérature populaire et sociale du XIX^e siècle décrit une Angleterre « noire » –en raison du charbon et des conditions de travail des ouvriers– et industrielle du Nord en opposition avec une Angleterre « verte » et verdoyante du Sud, avec des œuvres comme celles de Charles

³⁶ Voir Bailoni, « Le nord de l'Angleterre : l'affirmation d'un territoire politique et identitaire », *Hérodote*, 2010.

Dickens, *Hard Times* (1854) ou d'Elizabeth Gaskell, *North and South* (1855), qui viennent rappeler, dénoncer et renforcer la dichotomie existante. Cette conscience aigüe de son milieu d'origine et du statut particulier qu'occupe le nord industriel de l'Angleterre au Royaume-Uni, est déterminante dans l'écriture du premier roman de Jeanette Winterson. Elle considère qu'*Oranges* est notamment : « [A story] of working-class life in the north of England » (2017 : 2) Elle ajoute : « I was a woman. I was a working-class woman. I was a woman who wanted to love women without guilt or ridicule. Those three things formed the basis of my politics, not the unions, or class war as understood by the male Left » (*WBH* 133). Il est important de souligner cette opposition entre la gauche dite masculine, qui proposerait une identité politique des individus de façon collective et unie, et son identité de femme, lesbienne, issue des classes ouvrières, qui est résolument individuelle et hybride, et qui ne peut donc pas se retrouver dans la catégorie de « classe » telle qu'elle est pensée et imposée par la gauche au Royaume-Uni. L'appartenance à la classe ouvrière dans le nord de l'Angleterre ayant été en effet, pour la génération des parents de Jeanette Winterson et pour l'autrice elle-même, une identification sociale et politique forte qui aurait dû comprendre et inclure les identités de femmes et de lesbiennes dans leurs revendications. L'autrice confie dans ses mémoires, qu'au-delà d'une identification impossible avec la « gauche masculine » en tant que femme « transfuge de classe », elle a voté pour Margaret Thatcher aux élections de 1979 : « She was a woman – and that made me feel that I too could succeed. If a grocer's daughter could be prime minister, then a girl like me could write a book that would be on the shelves of English Literature in Prose A-Z. I voted for her » (138).

Concept sociologique et anthropologique hérité des travaux de Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron notamment, les « transfuges de classe » parlent de la figure du sujet minorisé, désirant et écrivant depuis les marges, ayant une trajectoire et un parcours non-linéaire dans la société. De nombreux travaux critiques littéraires ont en effet porté sur des voix comme celles d'Annie Ernaux ou plus récemment d'Édouard Louis en France en mobilisant les apports de la sociologie et de l'anthropologie sur l'étude des textes en lien avec ce concept (Foerster). De quelle manière le sujet minoritaire –lesbien, gay, queer, pauvre–, en transitionnant d'une classe sociale à une autre, habite-t-il, réinvente-t-il ou s'émancipe-t-il des récits de classe et des normes littéraires qui l'ont exclu ? L'écrivain gay Édouard Louis a récemment confié dans un entretien sur France Inter : « La littérature dans sa définition classique, dans sa définition dominante, ne pouvait pas

accueillir des vies brisées, des vies détruites, des vies exclues, des vies dans la précarité, comme celle qui avait été la mienne dans mon enfance [...]. Il fallait transformer la littérature pour pouvoir réussir à parler de ces vies » (notre retranscription)³⁷. Bien que la littérature « dans sa définition classique », c'est-à-dire au sens où elle pourrait l'être par la reconnaissance institutionnelle, légitime et politique des structures de pouvoir en place, aient effectivement parlé des voix et des vies minoritaires, avec des auteurs comme Charles Dickens et James Joyce au Royaume-Uni et en Irlande, Mark Twain aux États-Unis ou Victor Hugo en France, c'est la question de la « positionnalité » (Bourcier 2014) de celui qui « parle » et qui « raconte » ces vies qui est ici visée par Édouard Louis et d'autres intellectuel·les « transfuges de classe ». Cette déclaration sur la littérature n'est pas sans rappeler ce qu'écrit Dorothy Allison dans son essai sur la littérature que nous retrouvons dans *Skin*. Elle évoque la formation de nouvelles formes de récits, de nouvelles voix en rupture avec les canons littéraires traditionnels faits par les individus dominants dans la société, de par son appartenance à une classe sociale mineure –ou en tout cas minorisée, dans le sens de : « denied », « simplified », « lied about », « refused », « minimized » –, non seulement en tant que femme pauvre mais aussi en tant que lesbienne et écrivaine. Elle écrit :

What did I want? I wanted the thing all writers want—for the world to break open in response to my story. I wanted to be understood finally for who I believe myself to be, for the difficulty and grief of using my own pain to be justified. I wanted my story to be unique and yet part of something greater than myself. I wanted to be seen for who I am and still appreciated—not denied, not simplified, not lied about or refused or minimized. (*Skin* 180)

Plus que la recherche d'un canon littéraire lesbien qui, par définition, par transgression, échappe à l'appellation de « canon », il s'agit de la quête d'une écriture et de la formation d'une voix en tant que sujet lesbien aux trajectoires individuelles ascendantes et mouvantes qui cherche à se réinventer par la fiction. Il était en effet presque vital pour Allison et Winterson de passer de la lecture à la narration, au fait de raconter des histoires et des mensonges, par l'acte d'écrire et donc de dire, encore et toujours, sa propre histoire. Jeanette Winterson nous confie dans ses mémoires, dans une langue qui surprend toujours : « 'Fuck it', I thought, 'I can write my own.' » (*WBH* 43). Nous allons donc voir en quoi l'écriture et la réécriture de l'expérience vécue a donné

³⁷ Louis, « Édouard Louis au nom de la mère » dans *Boomerang* sur France Inter, émission du 1^{er} avril 2021. URL : <https://www.franceinter.fr/emissions/boomerang/boomerang-01-avril-2021>

lieu à des formes d'hybridation littéraires dans les œuvres allisoniennes et wintersoniennes de notre corpus et en quoi cette hybridation pourrait être la forme, l'expression, si ce n'est la « marque » d'une écriture lesbienne.

1.3. L'hybridation littéraire comme forme de réinvention de soi et de réappropriation du récit de vie pour le sujet lesbien

La théorie littéraire féministe a en effet caractérisé l'écriture lesbienne comme relevant d'une adaptation au processus d'invisibilisation et d'exclusion des canons littéraires dominants, qui adopte consciemment ou inconsciemment un style d'écriture et une langue hybride, insaisissable, ambiguë, où l'on ne saurait parfois où véritablement situer ni trouver le sujet lesbien (Castle, Farwell, Schnyder & Toudoire-Surlapierre). Pour la chercheuse Marilyn Farwell, les autrices lesbiennes ont en effet un rapport indirect, implicite et subversif à la littérature et à ses normes. Elle affirme que le sujet lesbien, peu importe comment il est défini –de façon thématique, théorique ou autobiographique–, qu'il soit littéral ou non, se forme de façon subversive dans le récit. Le récit littéraire lesbien aurait ainsi recours à une variété de stratégies narratives allant de la dissimulation au travestissement, à l'adaptation, à l'abstraction et à la sublimation. Ces stratégies seraient les expressions et les manifestations héritées du processus d'invisibilisation dans l'histoire de la littérature que nous avons évoquées précédemment. Il est intéressant de noter que ces spécificités du « non-dit », de l'invisibilité et de l'hybridation littéraire dans l'écriture lesbienne se retrouvent à la fois chez Jeanette Winterson et Dorothy Allison, qui ont été à la recherche de voix lesbiennes dans la littérature avant de former leurs propres voix.

Le rôle de l'hybridation entre le roman et l'écriture autobiographique chez Winterson et Allison peut ainsi être interprété comme une forme de réinvention de soi – « self-invention » – et de réappropriation du récit de vie pour le sujet minoritaire qui s'inscrit dans une histoire littéraire depuis les marges. L'écriture autobiographique elle-même, ce qu'on peut appeler les littératures de l'intime –telle qu'on peut la trouver dans les journaux, les mémoires, les correspondances, etc.– a longtemps été remise à la marge de l'histoire de la littérature en tant qu'institution culturelle dominante (Hubier). Virginia Woolf, dans une lettre écrite à Hugh Walpole, inscrit le champ de l'écriture autobiographique dans le champ littéraire par rapport à la place plus prestigieuse qu'occupent les romans. Elle écrit : « In fact I sometimes think only autobiography is

literature – novels are what we peel off, and come at last to the core, which is only you and me »³⁸ (Nicolson & Trautmann 142). La reconnaissance et la réappropriation de l'écriture autobiographique et des littératures de l'intime comme relevant d'une écriture noble, vraie, authentique et puissante qui n'a rien à envier à la tradition du roman, est d'autant plus politique lorsqu'elle concerne les récits de vie des individus marginalisés dans la société (Butler 2007, Cavel, Foucault 1994). Dans notre corpus, nous avons pu observer que les autrices jouent de l'ambiguïté –on parlera volontiers d'hybridité– de la forme de leurs premiers romans, utilisant le « je » dans *Bastard* et *Oranges*, parfois le même prénom, « Jeanette », mais aussi les mêmes repères spatio-temporels des lieux, des tranches de vie et des personnages –comme la mère ou les tantes– qui ne sont pas sans rappeler des emprunts des éléments de l'écriture autobiographique³⁹. L'hybridation dans la théorie critique littéraire renvoie à l'espace pluriel, polyphonique, fluide et indéfini dans lequel des voix multiples empruntent à différentes traditions littéraires et artistiques ainsi qu'à différents genres narratifs, styles et registres pour proposer une ou des histoires (Reynier 1997), qui peuvent être transgressives ou non (Mihajlovska). Dans l'ouvrage collectif coordonné par Dominique Budor et dédié à la question du texte hybride dans la littérature, la chercheuse écrit que : « L'acceptation de l'aléatoire, de l'irréductibilité des singularités [...], de la fondamentale hétérogénéité du langage ouvrent au règne de l'hybride » (69). L'hybridation littéraire serait l'une des expressions littéraires et conceptuelles héritées plus largement du mouvement postmoderniste pour lequel :

Les styles reconnus, les formes traditionnelles, les genres canoniques se révèlent mouvants, inopérants, ou en tous cas insuffisants, pour contenir une éclosion-prolifération de textes dont le projet même est de réunir des différences, sur le mode de la coexistence des formes et non plus de la violation d'une norme. (70)

Les premiers romans de Winterson et Allison offrent ainsi un parfait exemple de textes hybrides car ils s'inspirent à la fois de l'expérience vécue et relèvent à la fois, sans ambiguïté de la part des autrices, de la fiction pure. Dans ses mémoires, Winterson caractérise son livre *Oranges* comme étant un roman : « novel », « semi-autobiographical », « a funny book, a work of fiction, a work of literature » (WBH 1-3).

³⁸ Lettre à Hugh Walpole datée du 28 décembre 1932 que l'on peut retrouver dans l'ouvrage : *The Letters of Virginia Woolf, 1932-1935*, vol. 5, édité par Nicolson, N. & Trautmann, J. Londres : Hogarth Press, 1979.

³⁹ Pour l'étude d'*Oranges* comme œuvre autobiographique, voir par exemple : Douglas, « 'Blurb' Biographical: Authorship and Autobiography », *Biography*, 2001.

À propos du choix du prénom de « Jeanette » pour la narratrice dans son premier roman, en réponse à la question ou plutôt au reproche que lui a notamment formulé sa mère : « If it is a story, why is the main character called Jeanette? », elle explique dans un entretien : « In *Oranges* the narrator has my name, because I wanted to invent myself as a fictional character. [...] I saw myself as a shape-shifting person with many lives, who didn't need to be tied to one life » (Noakes & Reynolds : 16-7). Cette pluralité des voix et des existences s'incarnerait ainsi dans un être multidimensionnel, aux multiples Jeanette et multiples réalités, comme nous avons pu le voir avec l'épisode des fêtes de Noël dans *Oranges*, que seule la fiction permettrait. L'hybridation se retrouve ainsi non seulement dans le traitement de l'identité pour le sujet, qui est mouvant, fluide et multiple mais aussi dans le genre et les modes narratifs choisis pour *Oranges* qui emprunte à la fois aux contes de fées traditionnels, aux récits historiques et au genre de la romance, le tout couplé à une forte intertextualité et symbolique bibliques (Mihajlovska, Reynier 1997, Ganteau 2015).

Dorothy Allison offre quant à elle une forme hybride à son écrit non-fictionnel *Two or Three Things I Know For Sure* en revisitant le genre autobiographique et ses conventions et en y apportant des éléments photographiques issus de sa collection familiale. Dès la première ligne, elle se nomme comme la conteuse d'une histoire, se positionne en tant que créatrice, et ne s'identifie pas auprès des lecteur·ices comme autrice du « je » typique que l'on peut retrouver dans l'écriture autobiographique. Elle s'adresse directement à la personne qui l'écoute et la lit avec cette phrase, qui va venir rythmer l'ensemble de l'œuvre, comme dans une mélodie ou une poésie, où la fictionnalisation de la narration est claire : « Let me tell you a story » (*TTT* 1). En explicitant son processus créatif, elle mélange les frontières entre fiction et réalité, faisant la part belle à l'invention et à la réinvention de soi. Entre la manipulation des faits, la part de mensonges et la part de vérité qui éclatent dans cette écriture « bâtarde », qu'elle revendique comme une forme de liberté, Allison propose une des multiples réalités et une des multiples voix qui viennent briser la loi du silence. L'acte de raconter et donc d'écrire a permis à l'autrice de se construire comme un mensonge, comme une fiction elle-même. Elle utilise la métaphore du mur pour parler de la nécessité des mensonges, de ses récits inventés, pour sa survie en partageant un rêve dans lequel son histoire est affichée sur un mur, à la vue de tous·tes : « I hit a wall. My story was on this wall. I stood in front of my wall. I put my hand on it. Words were peeling across the wall, and every word was a brick. I touched one. "Bastard." The brick fell away and a window opened » (92). Le

roman *Bastard* représente la première pierre de l'édifice qui s'effondre, ce mur de silence et de mensonges que l'autrice a dû construire, entretenir et solidifier pour se protéger (Burgess). Chaque mot choisi, chaque mensonge utilisé pour créer un récit, a servi à la construction de cette muraille qui sépare et isole l'écrivaine de la réalité. Elle conclut ses premières réflexions sur la nécessité de raconter son histoire dans ses mémoires par l'un des nombreux refrains, en italiques et à part dans le texte original, qui reprend le titre *Two or Three Things I Know For Sure*, par l'enseignement suivant : « Two or three things I know for sure, and one of them is what it means to have no loved version of your life but the one you make » (3). Ses mémoires fictionnalisés se terminent ainsi par la fin du « mur » comme métaphore, laissant entrevoir une guérison et un espoir pour le sujet qui écrit : « The last brick fell down » (94).

Les deux écrivaines de notre corpus montrent ainsi à quel point ces stratégies narratives sont à la fois des stratégies dites de survie liées à leur vécu personnel mais aussi des œuvres littéraires à part entière qui font la part belle à l'invention, à la fiction et surtout à la vérité dans la fiction, la vérité dans les mensonges. En tant qu'écrivaine, il s'agit de réécrire une histoire, de modeler et transformer la réalité, de créer un jeu avec les lecteur·ices dans lequel une vision, celle de l'auteur·ice, nous est proposée, manufacturée de façon à ce que la vérité émerge dans les mensonges. Allison conclut ses mémoires avec la phrase suivante : « I can tell you anything. All you have to believe is the truth » (94). La question de la croyance, de la foi, de l'adhésion aux mensonges racontés de la part du lecteur·ice, apparaît ainsi comme déterminante dans le choix de la fiction et de la non-fiction. Winterson écrit dans ses mémoires : « Truth for anyone is a very complex thing. For a writer, what you leave out says as much as those things you include. What lies beyond the margin of the text? The photographer frames the shot; writers frame their world » (*WBH* 8). La vérité serait relative, malléable et subjective car construite par et pour l'écrivain·e dont le regard sur le monde est singulier. Sur la notion de survie, on peut notamment lire dans *WBH* à propos d'*Oranges* : « It was a cover story [...] It was a story of survival ». Dans son œuvre, où l'histoire de Bone –personnage principal et narratrice dans *Bastard*– a été une version fictionnelle, racontée, modifiée, – « cover story » – également de son enfance, Allison explicite ce rapport à l'écriture comme mode de survie :

When I began there was only the suspicion that making up the story as you went along was the way to survive. And if I know anything, I know how to

survive, how to remake the world in story. But where am I in the stories I tell?
Not the storyteller but the woman in the story, the woman who believes in
story. What is the truth about her? (*TTT* 4)

La question des identités et des « soi » – « self » – multiples, chez Winterson et chez Allison, revient en posant la question de la vérité du sujet dans sa quête de sens. Cette dualité entre vérité et fiction nous paraît être particulièrement prégnante chez les deux écrivaines. Dans leurs œuvres, le lien, la tension, la relation, l'articulation entre fiction et non-fiction, vérité et mensonges, traduit des récits et des personnages où tout est double, fluide et interdépendant à l'intérieur d'espaces hybrides littéraires vécus et racontés. Ce serait même par la fiction et par l'invention qu'on atteindrait et dirait la vérité, non seulement sur soi mais aussi sur le monde et sur les autres. Dorothy Allison écrit en effet : « Fiction is a piece of truth that turns lies to meaning » (20). Dans ses réflexions sur la littérature, elle renforce cette dualité qui fait du « mensonge » une « vérité » dans la fiction : « Literature is the lie that tells the truth, that shows us human beings in pain and makes us love them, and does so in a spirit of honest revelation » (*Skin* 175). Allison décrit le paradoxe de l'écrivain·e qui écrit de beaux mensonges sans mentir, dans un souci d'honnêteté, en alternant l'utilisation du « je » et du « vous/tu » : « you are telling great lies » ; « you don't get to lie » ; « honest revelation » ; « I'm brutally honest ». La figure de l'écrivain·e, auxquels les mots « storyteller », « novelist » et « liar » s'appliquent, qui emprunte et vole la vie et les histoires des personnes réelles, est intimement marquée par le fait de faire éclater la vérité dans l'écriture. Cette quête du vrai et du juste est une prise de risques, une mise en danger pour la personne qui écrit et manipule la réalité par le choix de la fiction. Que choisit-on de montrer ? Que choisit-on de cacher, de ne pas révéler ? Et que choisit-on de croire ? Allison déclare dans des entretiens :

It is not possible if you try to hide. And the thing that writers hide is themselves. I don't believe you can be any good as a writer if you're trying to hide yourself. So, I get told a lot that I'm brutally honest. I essentially think that I want to do it right, and I don't believe that you can if you try to shave off any margin of safety. If you're trying to be safe, you got no business writing. If you're trying to control what happens, you really don't have a whole lot of chance. The only thing you can control is to create as full a portrait as possible. Then you can make people seem human. But you don't really get

any safety in that. And you don't get to lie — except of course that you are telling great lies. (1995 : 44)⁴⁰

Let's be clear: novelists are liars, storytellers. We justify some of the lies we tell by claiming they are based in truth. Now, there is a way in which that is so. I actually do steal people, and I often do tell stories of things that have actually happened, that I've seen or experienced or heard told really, really well, but the experience of writing always takes the story at an angle, the experience of making it a good story on the page. (2010)⁴¹

Elle développe davantage son processus créatif entre la nature des « mensonges » et de la « vérité » dans l'élaboration de ses récits et des personnages fictifs créés à partir de personnes réelles. Elle insiste de nouveau sur le rôle des lecteur·ices comme croyant·es, figures de « believers », qui adhèrent aux mensonges et confèrent ainsi à l'histoire et à ses personnages des accents de vérité, d'honnêteté et d'authenticité.

You have to basically channel a character you made up, one you invented out of two-thirds someone, and eight-tenths somebody else, and one line of poetry that has struck you. We make people up. We tell lies. But we tell lies because we fall in love with these people we make up, and we believe in them absolutely, and that belief creates a kind of authenticity and power (2009 : 174)⁴²

Dans deux autres entretiens, à propos de sa recherche d'authenticité et de vérité dans la création de personnages fictifs à partir de personnes réelles, Allison explique qu'elle cherche avant tout à créer une empathie, une connexion émotionnelle forte *via* la fiction, une forme d'amour pour les personnes réelles —« background people »— qui l'ont inspirée.

There are always these pictures that foreground people eating and background waiters, waitresses, and the people who clear the tables. I'm fascinated by background people. I'm fascinated by people who are not in the front of the pictures, and what I do is bring them to the front of the picture. What I do is try to make an emotional connection for readers with people that they don't ordinarily have an emotional connection to. (2010 : 658)⁴³

⁴⁰ Dietzel, « An Interview With Dorothy Allison », *Conversations With Dorothy Allison*, 1995.

⁴¹ LeMahieu, « An Interview With Dorothy Allison », *Contemporary Literature*, 2010.

⁴² Neufeld, « Interview With Dorothy Allison » *Conversations With Dorothy Allison*, 2009.

⁴³ LeMahieu, *op.cit.*, 2010.

Parmi ces personnes en arrière-plan, ces personnages invisibles du quotidien, se trouvent notamment la mère de Dorothy Allison qui était elle-même serveuse. Dans un entretien, Michael LeMahieu cite Michael Harrington qui décrit les pauvres comme des « invisibles » ; ce à quoi Dorothy Allison répond : « We're not invisible – we're background. You can see us, but you don't pay any attention »⁴⁴. Elle raconte dans *TTT* : « My mama worked forty years as a waitress, teasing quarters out of truckers, and dimes out of hairdressers, pouring extra coffee for a nickel, or telling an almost true story for half a dollar. [...] She was an actress in the theater of true life » (26). Son acte d'écrire s'apparente ainsi à la mise en scène de cette vie quotidienne, réelle, où ces personnes en arrière-plan, seraient les acteur·ices non plus du quotidien et de leur milieu, mais d'une œuvre littéraire qui transcende la réalité, leur rend honneur et les mettrait, enfin, dans la lumière. Allison s'efforce de ne pas donner une image faussée ou idéalisée des personnes de son milieu en donnant de la place et de la voix aux êtres corrompus, abîmés et violents, qui peuvent être racistes, sexistes, homophobes et haineux. Elle croit en la capacité du lecteur·ice, si l'histoire est bien dite, honnête et juste, de développer de l'empathie voire de l'amour pour ces personnages, même si ces derniers ne sont ni aimables ni admirables. Dans *Bastard*, Bone en vient à détester sa mère qui ne la protège pas de Glen, son beau-père, qui est l'auteur de violences sexuelles répétées au sein du foyer. Elle la hait avec la même intensité que celle avec laquelle elle lui pardonne. Une véritable ambivalence, authentique et douloureuse, difficilement supportable, est déployée dans le roman vis-à-vis de la figure de la mère qui choisit Glen plutôt que sa fille. L'écriture de la fiction pour le sujet queer serait un acte d'amour *et* un acte politique (Grué 2013). Un acte d'amour ou de manque d'amour d'une part, qui vise à réparer, à guérir, à dire ; et un acte politique qui vise à donner de la visibilité et de la résonance aux sujets invisibles d'autre part. Allison écrit, à propos de cette écriture « politique » dans la fiction :

I wanted my characters to be charming, so charming they wake you up in the night. That, for me, is political fiction. It takes you out of yourself, it makes you brood on it, it makes you worry about what happens after the book is over. It makes you want to argue with these women and talk to the men. (1995 : 44)⁴⁵

I have a theory about writing fiction [...] If you create a character and if you tell enough about that character, even if you are creating someone who is a

⁴⁴ LeMahieu, *op.cit.*, 2010.

⁴⁵ Dietzel, *op.cit.*, 1995.

villain or someone who does terrible things, if you tell enough about them, then you have the possibility of loving them. (41)

Pour Winterson, le même phénomène semble être à l'œuvre dans *Oranges* et *WBH* avec le personnage du « méchant » – « villain » – que pourrait incarner sa mère ou bien les différents personnages issus de la communauté pentecôtiste dans le roman. En tant que lecteur·ice, on ne peut s'empêcher de s'imprégner de cette ambivalence que ressent « Jeanette » pour « Mrs W » et Jeanette Winterson pour Constance Winterson, sur qui elle écrit : « She was a monster but she was my monster » (*WBH* 229). La possibilité de les aimer, de les comprendre, de les rejeter tout autant, de vivre avec l'ambivalence, est rendue possible grâce à cette écriture de l'intime « bâtarde » que proposent Allison et Winterson dans leurs écrits.

Conclusion

L'amour –des autres et de soi– chez Dorothy Allison et Jeanette Winterson occupe une place centrale, structurante et déstructurante à la fois. Elle serait le lieu même de la littérature et de l'écriture. Dans un entretien, Nicole Brossard désigne l'amour – notamment lesbien– comme moteur et source d'une écriture nouvelle : « [En littérature] L'amour a toujours été un élément déclencheur d'écriture et souvent de renouveau. L'amour nous fait perdre nos points de repère pour mieux nous les redonner dans l'essentiel de ce que nous sommes et de ce que nous avons reconnu dans l'autre » (105)⁴⁶.

Dans les univers hybrides des œuvres wintersoniennes et allisonniennes, l'écriture de l'intime s'est donc volontairement dotée d'un jeu entre le « je » autobiographique et l'écriture du roman, afin de pouvoir raconter son (et des) histoire(s) d'amour. Nous avons pu voir, tout au long de cette partie, la nécessité d'inventer, de s'inventer et de réinventer la littérature à partir de la matière autobiographique, en adoptant une écriture « impure » et « bâtarde » –hybride–, qui est le résultat d'un processus socio-historique complexe faisant des femmes les invisibles et des lesbiennes les *indésirables* de la littérature dominante. Pour le sujet lesbien dont les récits de soi s'inscrivent dans la tradition subversive de l'hybridation, il apparaît que :

[...] la fictionnalisation du moi [est] un moyen d'atteindre la vérité existentielle du sujet. Pénétrée des défaillances de la mémoire et des

⁴⁶ Brossard, « La lucidité, l'émotion. Entretien avec Nicole Brossard, poète et romancière », *Nouvelles Questions Féministes* ; 2004.

extraordinaires pouvoirs de l'imagination, elle se révèle être une méthode fascinante d'exploration des différentes couches du moi. Et, ipso facto, une technique inédite d'expression vraie de soi-même. (Hubier 2003 : 125)

Nous allons désormais voir en quoi « l'expression vraie de soi-même » peut-être particulièrement féconde, hybride et saillante du point de vue des autofictions telles que nous pouvons les retrouver avec les premiers romans de Winterson et Allison, *Oranges Are Not The Only Fruit* et *Bastard Out of Carolina*, où les personnages de « Jeanette » et « Bone » incarnent une forme de « vérité existentielle » du sujet lesbien.

Chapitre 2 : Les récits de soi fictionnels chez Allison & Winterson : histoire(s) lesbienne(s) d'une transgression

Dans notre deuxième partie, nous allons explorer en quoi les récits de soi fictionnels chez Dorothy Allison et Jeanette Winterson proposent non seulement des récits de réinvention de soi mais également des récits de transgression pour le sujet lesbien. Nous aimerions notamment nous appuyer sur l'étude des premiers romans des deux autrices, *Bastard Out of Carolina* et *Oranges Are Not The Only Fruit*, qui peuvent être définis comme des romans mais aussi comme des autofictions car ils comportent des éléments biographiques tout en étant distincts des expériences vécues des sujets qui écrivent. Les récits de soi ne relèvent pas d'un genre littéraire à proprement parler mais trouvent leurs origines dans des pratiques d'écriture hybrides –romans, poésies, écriture diariste, etc.– où l'expérience vécue du sujet, mise à distance par l'écriture, est à la fois motif et moteur du récit (Galichon). Allison reprend cette idée de la mise à distance rendue possible par et dans l'écriture : « When you become a writer, you step away a little, and you begin to see the stories you've told yourself, the stories other people tell themselves, and you start thinking about the story itself and how it functions »⁴⁷ (1998 : 96).

Comme nous l'avons évoqué précédemment, le récit de soi et de vie, lorsqu'écrit depuis les marges, peut revêtir une dimension politique en plus d'une dimension intime (Chambers, Butler 2007). Les récits de soi peuvent donc être interprétés comme étant à la fois des textes « en devenir » et des textes « de devenir », puisqu'ils portent en eux une potentialité de transgression et de résistance pour le sujet qui écrit (Galichon). Les notions de transgression et de résistance, au sens où le sujet s'oppose, franchit et dépasse les limites et les normes imposées, nous paraissent être explorées de diverses manières dans les œuvres wintersoniennes et allisoniennes. La question de l'homosexualité comme source de transgression et de fuite du sujet, traverse ces premiers romans de façon indirecte chez Allison –avec le personnage de la tante Raylene– et directe chez Winterson

⁴⁷ Allison, citée dans Ulin, « An Open Book », *Conversations With Dorothy Allison*, 1998.

–avec le personnage de Jeanette dont l’homosexualité la conduit à l’exclusion puis à la fuite du foyer.

Dans un premier temps, nous aborderons l’importance des blessures de l’intime subies pendant l’enfance pour la construction de Bone dans *Bastard* qui devient le sujet d’une histoire où l’identification est rendue difficile mais pas impossible, notamment grâce à la présence de la tante Raylene, homosexuelle, comme figure protectrice. Le processus d’identification –ou des identifications– recouvre plusieurs réflexions théoriques et interprétations que nous aborderons dans notre analyse. Dans l’acception psychanalytique du terme, nous parlerons d’identification dite psychologique lorsqu’il s’agit pour le sujet de se transformer au contact d’une personne différente de lui-même, en gardant à l’esprit cette question : « Comment, à partir d’un autre, puis-je devenir moi-même ? » (Palmade 157). Le *Vocabulaire de la psychanalyse* de Laplanche et Pontalis définit ce processus d’identification comme étant : « le processus central par lequel le sujet se constitue et se transforme en s’assimilant ou en s’appropriant en des moments clés de son évolution des aspects attributs ou traits des êtres humains qui l’entourent » (Danon-Boileau 7-8). Dans les différentes acceptions et théorisations de ce concept, qu’elles se réclament des sciences sociales, de la théorie littéraire ou de la psychanalyse, l’identification psychologique ou psychosociologique structure la relation identificatoire entre « l’extérieur » et « l’intérieur » du sujet, entre l’individu et son environnement (Palmade). Nous évoquerons également l’identification au sens de « lecture empathique », c’est-à-dire comment les autrices de notre corpus peuvent toucher leurs lecteur-ices en créant des textes ainsi que des personnages auxquels il serait possible de s’identifier (Gefen & Vouilloux), au-delà de la question de l’homosexualité.

Dans un second temps, nous analyserons le traitement du sujet lesbien dans *Oranges* ainsi que les représentations et la « fonction » de l’homosexualité comme modèles transgressifs qui poussent Jeanette vers la fuite –et tante Raylene dans *Bastard* vers les marges– pour survivre. Nous aimerions voir en quoi les histoires de Bone et de Jeanette, protagonistes et narratrices des premiers romans d’Allison et de Winterson qui sont fortement marquées par des éléments autobiographiques, constituent des récits de soi fictionnels, des autofictions, qui portent en elles des histoires de transgression et de résistance pour le sujet lesbien.

2. « *But love – love was another country* »⁴⁸ : les blessures de l'intime et la question du sujet lesbien dans les premiers romans d'Allison & de Winterson

Bastard Out of Carolina et *Oranges Are Not The Only Fruit* n'ont ni pour mission ni pour vocation de retranscrire fidèlement une expérience vécue à la manière d'une entreprise autobiographique, mais de transcender l'expérience vécue du sujet par le pouvoir de la fiction et de la narration du point de vue d'enfants. L'acte d'écrire s'apparente ainsi à un acte transgressif pour l'enfant devenu adulte qui n'est dès lors plus l'objet du récit et donc de la volonté des autres, mais le sujet de sa propre histoire. Le sujet marginalisé mobilise ainsi son savoir et son pouvoir d'agir, son sens « d'agency » et sa capacité de résilience, dans l'acte d'écrire (Hubier, Champion). D'après le psychiatre Boris Cyrulnik qui a vulgarisé le concept de la résilience en France, la résilience serait la capacité à vivre, à s'adapter et à se développer en dépit de l'adversité. L'un des modes de résilience adopté par le sujet passerait notamment par l'acte de créer et de transfigurer l'expérience vécue. Il développe : « Être créateur, enfin, c'est installer dans le monde quelque chose qui n'y était pas avant nous. Donc, pour l'être, il convient d'être un peu marginal [...] Très tôt, ils [les sujets résilients] commencent à écrire le récit de leurs épreuves même si ce récit n'est jamais publié et reste au fond d'un tiroir »⁴⁹. Cyrulnik cite des exemples de sujets résilients comme George Perec⁵⁰, Charles Dickens et Barbara... Les sujets résilients transformeraient en effet leurs blessures et leurs traumatismes passés –mort, abandon, pauvreté, inceste– en créations. Porteurs de récits et d'art, ils deviennent auteurs de leur destin et choisissent ce qu'ils en font par l'écriture parce qu'ils n'auraient rien choisi de leur enfance (Cyrulnik).

Les deux romans d'Allison et de Winterson ont pour narratrices et personnages principales des enfants qui racontent leur histoire à la première personne. Le fait de choisir des modes narratifs du point de vue d'enfants ou de jeunes adolescents emprunte à la fois à la tradition autobiographique et à la tradition du roman de formation. Ces deux enfants ont en commun des épreuves, des blessures et des violences subies pendant l'enfance de

⁴⁸ Citation de *TTT* 2017 : 55.

⁴⁹ Cyrulnik, « Plongée dans l'univers de la résilience », entretien avec Isabelle Taubes pour *Psychologies*, disponible en ligne sur le site de l'association Car&Med : http://www.carmed.fr/resilience_int2.htm (consulté le 21/04/2021)

⁵⁰ Il écrit : « 'Je m'appelle Georges Perec, j'ai 8 ans, j'ignore ce que mes parents sont devenus. Alors je vais écrire, écrire pour leur donner un tombeau.' Dans son roman *La Disparition*, la lettre disparue, ce 'e' manquant, c'est 'eux' » (Cyrulnik, *op.cit.*).

la part des adultes qui les entourent. Dans ces deux romans, le rôle des adultes et des mères en particulier est traité de façon équivoque, reflétant l'ambiguïté et l'ambivalence que peuvent par ailleurs ressentir les enfants maltraités vis-à-vis des adultes qui sont à l'origine, témoins ou complices de leur souffrance (Miller). La question de l'homosexualité dans ces œuvres apparaît comme vectrice de résilience, de résistance et de transgression pendant l'enfance et l'adolescence des personnages. En effet, la question du sujet lesbien, qui cherche à exister dans un monde fait par des hommes et des femmes qui mettent l'enfant à une place d'objet, apparaît de manière différente dans les histoires de Bone et de Jeanette. Elle occupe toutefois une fonction et une place transgressives dans les deux cas. Nous allons voir ici quelles en sont les modalités dans ces deux œuvres de notre corpus.

2.1. « A Boatwright woman⁵¹ » : transgression et résistance d'une bâtarde

Dans *Bastard Out of Carolina*, bien que le personnage de Bone Boatwright ait des résonances intimes avec l'enfance de Dorothy Allison, victime d'inceste, Bone n'en est pas moins un personnage fictif créé de toutes pièces qu'Allison décrit volontiers comme étant une enfant résiliente, combative, très différente de l'enfant qu'elle a pu être—mais pas si différente de l'enfance qu'elle a pu avoir. En tant qu'adulte et écrivaine, l'autrice confie aspirer à devenir la meilleure version d'elle-même, c'est-à-dire la version inventée, sublimée et inspirée par le personnage de Bone : « I want to be my best self – the one who set out to tell a story that might make a difference in the lives of people who read it. Unafraid, stubborn, resilient, and capable of enormous compassion – someone like Bone » (« Afterword », *Bastard* 320). L'autrice a délibérément inventé un personnage distinct d'elle-même, un être de fiction singulier et unique, à qui il serait possible de s'identifier au-delà des similitudes entre Bone et l'enfant qu'Allison a pu être. Dans le cadre d'une théorie dite de la lecture empathique, le processus d'identification à l'œuvre peut être multiple : il peut s'agir d'une identification de la personne qui lit au personnage de l'histoire, au narrateur-ice, à l'auteur-ice ou encore à la description sensorielle et esthétique d'un paysage, d'une ville, etc. (Gefen & Vouilloux) Allison explique à propos de l'élaboration du personnage de Bone :

⁵¹ Citation dans *Bastard* 2012 : 309.

I made up a child very different from me. Oh, I gave her my dark hair and eyes, my love of books and music and poetry, but in every other way I made her separate and unique. I made her brave and stubborn and resilient. I made her want to protect her little sister and her mother. I made her a child full of hope as well as despair; and while I worked carefully at all the ways she learned to hate herself, I also made it plain to the reader that she was not hateful in any way. (« Afterword », *Bastard* 314)

Bone est un personnage romanesque, qui pourrait s'inscrire dans la tradition du roman réaliste américain, qui met au cœur de ses récits les destinées d'enfants et d'individus stigmatisés, tout en s'en détachant par son approche transgressive et subversive de sujets tabous (Grué 2013). En effet, Allison n'hésite pas à inclure des thèmes comme le viol, l'inceste, la maltraitance, la masturbation ou les pratiques masochistes, qui ont été relativement peu ou pas abordés dans les romans d'auteurs dits réalistes, ayant trait à l'enfance, comme Mark Twain par exemple. Élaborée de manière à ce que les lecteur·ices ressentent de l'empathie pour Bone, son histoire, son univers, la galerie de personnages qui peuplent la famille Boatwright et le comté de Greenville en Caroline du Sud dans les années 1950, l'histoire de la « bâtarde » est un récit romanesque américain qui s'ancre dans une pratique d'écriture réaliste et poétique. En racontant l'histoire de la petite bâtarde Boatwright, qui ne connaît pas l'identité de son père, Allison espère avoir pu aller au-delà de son expérience personnelle en transcendant son récit de vie par le pouvoir du roman où le « je » prend une portée universelle. Elle cherche toutefois à toucher un lectorat réel –« the reader »– afin d'inscrire son texte dans une relation identificatoire avec celle ou celui qui le lit : « That was what my book was about – telling a story that made sense of what did not make sense, and telling it plainly enough that anyone who wanted to could point to it and say “that’s my story” » (314).

Tandis que la résilience d'Allison s'exprime à travers la création de l'histoire de Bone, la résilience de Bone existe quant à elle à travers la résistance et la transgression du sujet dans le monde patriarcal, pauvre, raciste et violent dans lequel elle évolue. C'est un monde qu'elle décrit, à la fin du roman, comme étant : « full of Daddy Glens [le beau-père de Bone auteur des violences sexuelles], and I didn't want to be in the world anymore » (*Bastard* 296). L'adolescente sera en mesure de s'extirper de ce monde en allant vivre, en sécurité, avec sa tante Raylene et non plus avec sa mère, son beau-père et sa sœur. Le personnage de Bone navigue ainsi entre un monde porteur d'espoir et de désespoir, d'amour et de rage, un monde d'hommes et de femmes, de fantasmes et de

réalité, un monde intérieur et extérieur qui coexistent avec la foi en Dieu et le renoncement à Dieu tout autant. Dans ses écrits non-fictionnels, la description du paysage de Greenville, où Allison a grandi, reprend l'idée de ce monde hybride et double, qui est tout aussi beau que laid, synonyme d'espoir comme de malheur : « It is the country of my dreams and the country of my nightmares: a pure pink and blue sky, red dirt, white clay, and all that endless green—willows and dogwood and firs going on for miles » (*TTT* 6-7). La connaissance intime, presque anthropologique, de Greenville et de sa communauté influence l'écriture d'Allison dans le roman et renforce son réalisme. Allison revendique l'influence de l'ethnographie sur son écriture et son souci de retranscrire de la façon la plus fidèle possible la langue utilisée par les personnages qu'elle invente et qui s'inspirent de personnes réelles de Caroline du Sud :

All of the language that I employ, the creation of that character, the speech of that character, has to serve that realism. I find that a certain amount of poetry actually deepens the realism, takes it to a different place. You have to understand, I have a degree in anthropology, and one of the things I did as an anthropologist was ethnography. I used to do interviews, and I loved it. I loved that whole participant-observer going with the tape and asking people questions and getting them to tell you the story of their lives. [...] That's what I try to do in writing fiction. I try to bring that grace, that language to real people.⁵²

Dans *Bastard*, la mise en scène des dialogues et des scènes de la vie quotidienne et familiale dans cette partie du sud des États-Unis renforce également le sentiment d'authenticité et de proximité dans l'écriture. Lorsque Bone décrit son sud natal, son foyer, et qu'elle nous introduit aux membres de la famille Boatwright, cette description n'est pas sans rappeler les souvenirs que nous livre Allison de Greenville dans *Two or Three Things I Know For Sure*. Dans le premier passage, extrait de *Bastard*, Bone nous plonge au cœur de l'été et de sa famille : les cousins, les tantes, la mère et la grand-mère font partie de ce foyer élargi où le sentiment de sécurité de Bone est intimement connecté à la nature et aux autres. Elle utilise des surnoms affectueux pour désigner les membres de son clan : « Little Earle », « the boys », « Mama », « Granny ». On notera l'absence de la tante Raylene qui occupe une place à part, vivant de façon indépendante, isolée des autres, loin de la ville, tout en restant un point d'ancrage et de soutien pour tous les

⁵² LeMahieu, « An Interview With Dorothy Allison », *Contemporary Literature*, 2010.

membres de la famille. Ces personnages ainsi que les éléments de la nature – « crickets », « moonlight », sont vivants et en mouvement, construits en miroir. Le rire de Little Earle et des cousins, l'odeur maternelle, le crachat de la grand-mère, la musique entendue au loin semblent tout aussi importantes que le chant des criquets ou la douceur des nuits d'été dans la création d'un sentiment d'appartenance et d'ancrage de Bone.

We lived on one porch or another all summer long, laughing at Little Earle, teasing the boys and picking over beans, listening to stories, or to the crickets beating out their own soft songs. When I think of that summer—sleeping over at one of my aunts' houses as easily as at home, the smell of Mama's neck as she bent over to hug us in the dark, the sound of Little Earle's giggle or Granny's spit thudding into the ground, and that country music playing low everywhere, as much a part of the evening as crickets and moonlight—I always feel safe again. No place ever seemed so sweet and quiet, no place ever felt so much like home. (*Bastard* 22)

Where I was born—Greenville, South Carolina—smelled like nowhere else I've ever been. Cut wet grass, split green apples, baby shit and beer bottles, cheap makeup and motor oil. Everything was ripe, everything was rotting. Hound dogs butted my calves. People shouted in the distance; crickets boomed in my ears. That country was beautiful, I swear to you, beautiful and terrible. (*TTT* 6-7)

Ces deux passages font appel aux sens –à l'odorat, à la vue, au toucher, aux sons, etc.– et aux émotions, terreau fertile pour une lecture empathique de l'œuvre où une relation identificatoire entre les lecteur·ices et l'histoire de Bone peut s'opérer. Ces extraits nous offrent le portrait vivant d'une terre de contrastes et de caractère où l'imagination sensorielle, sensuelle et émotive se mélange à des souvenirs encore vifs chez Bone et chez Allison, qui ajoute : « Two or three things I know for sure, and one of them is the way you can both hate and love something you are not sure you understand » (7). L'ambivalence contenue dans cette confession nous paraît structurer le personnage de Bone dans le roman : elle en devient l'un des traits définitoires.

Dans *Bastard*, Bone se révolte et résiste contre la violence sous toutes ses formes, tout en faisant preuve d'une compassion sans limites –ce que l'autrice n'a pas su/pe faire elle-même au même âge que Bone. La protagoniste rejette et lutte contre les violences sexistes et sexuelles dont elle et les femmes de sa famille sont victimes –violences

conjugales, viols, violences psychologiques et physiques, etc.— ainsi que contre le racisme et la violence de classe —une violence économique et sociale implacable qui a un impact sur les vies des pauvres de génération en génération— dont toute sa famille, en particulier les hommes, sont victimes en tant que « white trash ». Dans *TTT*, elle écrit à propos des trajectoires sociales tragiques des hommes de sa famille : « My uncles went to jail like other boys go to high school » (28). Le parallélisme de construction et la condensation de cette phrase renforcent la violence ordinaire de cette coexistence banale entre ceux qui pourront être libres —par l'école— et ceux à qui on retire la liberté —par la prison. L'histoire de Bone et de la famille Boatwright est aussi une histoire de la pauvreté et des pauvres qui ne sont ni romantisés ni mystifiés dans *Bastard* (Grué 2013). Le personnage de Bone incarne, traverse et questionne l'héritage de l'histoire familiale, sociale et collective des Boatwright et des « white trash ». Sa quête d'identité et d'identification en tant que sujet est intimement liée au destin des femmes de sa famille. Lors d'une discussion avec sa tante Raylene, qui occupe une place singulière dans la constellation familiale des Boatwright, Bone démontre son sentiment d'appartenance à la lignée Boatwright et à la classe des « white trash » :

“How am I supposed to know anything at all? I'm just another ignorant Boatwright, you know. Another piece of trash barely knows enough to wipe her ass or spit away from the wind. Just like you and Mama and Alma and everybody.” I spit to the side deliberately. “Hell,” I said softly to her face. “Hellfire. We an't like nobody else in the world.” (*Bastard* 258)

Par le registre et les mots qu'elle emploie, « piece of trash », « ass », « hellfire », ainsi que son langage non-verbal, « I spit to the side deliberately », Bone souligne à la fois le sentiment d'alinéation et de marginalisation des Boatwright par rapport au reste du monde tout en s'inscrivant personnellement dans la lignée familiale. L'adolescente se sent elle-même aliénée et marginalisée en tant que Boatwright et peine à trouver sa place et à faire entendre sa voix dans sa famille et dans la société. La seule adulte avec qui elle arrive à communiquer, à être pleinement elle-même, semble être sa tante Raylene. Cette dernière se retrouve dans le tempérament colérique, têtu et impétueux de la jeune adolescente, en qui elle place ses espoirs et ses projets de résistance : « I am so tired of people whining about what might happen to them, never taking no chances or doing anything new. I'm glad you an't gonna be like that, Bone. I'm counting on you to get out there and do things, girl. Make people nervous and make your old aunt glad » (*Bastard* 182). Cette citation est intéressante parce qu'elle place la tante et la nièce dans un rapport de mère à enfant,

ce qui est encore une manière de laisser Bone à son statut d'objet en lui enjoignant d'être ce que Raylene n'a pas été, mais aurait aimé être... Toutefois, le discours de la tante Raylene fraye la voie d'une différence –et donc d'un espoir– pour l'adolescente, car elle diffère de la parole des autres.

Bone cherche à devenir une « Boatwright woman » et à ne plus seulement être une « bâtarde » aux yeux de la loi de Caroline du Sud, mais sa mère refuse d'entreprendre les démarches nécessaires –coûteuses et longues– jusqu'à la fin du roman. En observant le visage de sa mère et de ses tantes, la petite bâtarde se demande en effet si, en devenant une « vraie Boatwright » et donc en renonçant à son statut de bâtarde –sa mère lui donne le certificat de naissance tant attendu avant de l'abandonner pour partir avec le beau-père, faisant de Bone une Boatwright officielle et non plus une « bâtarde » mais aussi paradoxalement une orpheline–, elle devra non seulement changer psychologiquement mais aussi physiquement, devenant « usée » à tous les niveaux, comme les femmes de la famille. Allison décrit dans ses écrits non-fictionnels : « The women of my family? [...] ugly, and old and exhausted » (*TTT* 33). Dans *Bastard*, Bone s'inquiète : « Was it hatred or sorrow that made them look like that, their necks so stiff and their eyes so cold? Did I look like that? Would I look like that when I grew up? I remember Aunt Alma putting her big hands over my ears and turning my face to catch the light, saying, "Just as well you smart; you an't never gonna be a beauty" » (*Bastard* 134). Ce passage rappelle les souvenirs d'Allison lorsqu'une de ses tantes lui dit, alors qu'elle n'était encore qu'une enfant : « Lucky you're smart » (*TTT* 35). Dans ces passages, le style d'écriture mélange adroitement la voix intérieure de l'enfant, caractérisée par des questionnements sur la psychologie et ses liens avec la physiologie, qui s'articule autour de la description et de la retranscription précise de la parole de la tante, marquée par les spécificités linguistiques du sud des États-Unis, avec la suppression du verbe dans « you smart », la rétractation « an't » et la contraction de « gonna » au lieu de « going to ». Bone ne se perçoit pas comme jolie et l'attribue au fait qu'elle n'est pas perçue comme jolie par sa famille car elle ne reçoit pas de compliments à ce sujet. Elle se compare aux autres cousines Boatwright (« the kind of little girls ») et aux canons de beauté légitimes pour les filles (« story book girlchild »), constatant douloureusement sa différence :

My chin was pink and dimpled, my neck pale underneath, so that I could see the blue lines of my veins threading up to my ears. I put my palms flat on my

cheeks, pushed back and slanted my eyes. My face remained unreadable, my eyes blank and silvery. My face told nothing. It was scary, stern and empty [...] All of me was ugly, pasty and numb—nothing like Uncle James’s girls in their white nylon crinolines and blue satin ribbons. They were the kind of little girls. No part of me was that worshipful, dreamy-eyed story book girlchild, no part of me was beautiful. (*Bastard* 208)

La langue d’Allison n’épargne pas ses lecteur·ices, brochant le portrait d’un personnage complexe comme Bone qui, à force d’humiliations et de violences, intériorise elle-même la violence reçue. Allison montre les mécanismes pervers à l’œuvre dans la « haine de soi » chez Bone et non la perversité de Bone, bien que cette dernière puisse effectivement avoir des pensées et des comportements pervers. Nous reprenons les termes de « haine » ou de « haine de soi » que l’on retrouve dans l’écriture brute allisonienne –sous les déclinaisons de « hatred»– afin de rendre compte des processus d’identification psychologique et psychosociologique à l’œuvre pour le sujet en nous appuyant notamment sur les travaux de Mari Matsuda qui démontre l’interdépendance entre les « mots qui blessent » et l’image de soi, réelle ou idéale, que développent les individus marginalisés d’eux-mêmes (Matsuda). Bone a en effet une imagination foisonnante, qui reflète les violences psychologiques, physiques et sexuelles dont elle est victime en tant qu’enfant : « My fantasies got more violent and more complicated as Daddy Glen continued to beat me with the same two or three belts he’d set aside for me » (*Bastard* 112). Elle mobilise sa créativité et ses blessures en les mettant au service de la narration (« storytelling »), même sadique, car racontée à d’autres enfants plus jeunes qu’elle dont elle a la responsabilité et qu’elle peut facilement impressionner, voire terroriser :

My stories were full of boys and girls gruesomely raped and murdered, babies cooked in pots of boiling beans, vampires and soldiers and long razor-sharp knives. Witches cut off the heads of children and grown-ups. Gangs of women rode in on motorcycles and set fire to people’s houses. The ground opened and green-black lizard tongues shot up to pull people down. I got to be very popular as a baby-sitter; everyone was quiet and well-behaved while I told stories, their eyes fixed on my face in a way that made me feel like one of my own witches casting a spell. “Girl,” Cousin Grey told me, “sometimes your face is just scary!”. “Bone’s gotten almost mean-hearted,” Aunt Alma told Mama. “Something’s got to be done.” (119)

Une fois encore, l'état intérieur du personnage se reflète dans son apparence extérieure, les traits que prenne son visage, leur dureté, comme pour les autres membres de la famille Boatwright. Le corps et symboliquement le cœur (« mean-hearted ») impriment, enregistrent et expriment les blessures psychologiques de l'adolescente. Bone partage par ailleurs son obsession du morbide et de la violence avec son amie Shannon Pearl, atteinte d'albinisme, considérée comme laide et victime d'harcèlement à l'école : « Once she relaxed with me, Shannon invariably told horrible stories, most of which were about the gruesome deaths of innocent children. [...] Her stories were remarkable » (157). Bone la comprend et se sent proche d'elle :

Shannon Pearl simply and completely hated everyone who had ever hurt her, and spent most of her time brooding on punishments either she or God would visit on them. The fire that burned in her eyes was the fire of outrage. Had she been stronger or smarter, Shannon Pearl would have been dangerous. But half-blind, sickly, and ostracized, she was not much of a threat to anyone. (157-158)

Bien qu'elle ne soit plus amie avec Shannon en raison de son mépris de classe —elle traite la famille de Bone de « trash », tandis que Bone la traite de « white-assed bitch », à la page 170— et de son racisme manifestes, son sort funeste constitue un électrochoc pour Bone : « Shannon's death haunted me » (204). S'immolant jusqu'à la mort sous les yeux de Bone, Shannon laisse entrevoir jusqu'où la « haine » intériorisée, ou en tout cas le désespoir et la honte, auraient pu conduire Bone elle-même. Le corps de Shannon est ici aussi le réceptacle et l'émetteur de la souffrance psychologique, poussée à l'extrême, par l'utilisation du feu, que Bone pouvait par ailleurs entrevoir dans le regard de son amie, rongée par l'humiliation : « The fire that burned in her eyes was the fire of outrage » (157). Ses yeux sont d'ailleurs les premiers éléments de Shannon que Bone voit disparaître dans les flammes : « Her glasses went opaque, her eyes vanished » (201). Hantée par le désespoir, Bone personnalise la honte qui la détruit de l'intérieur en la comparant à une personne suicidée plus tard dans le roman, ce qui, structurellement, évoque le départ de son amie : « I fell into shame like a suicide throws herself into a river » (253). Par cette scène extrêmement violente, Allison transforme Bone de l'intérieur et met en lumière le risque de combustion, d'implosion, de destruction des enfants qui en viennent à se haïr, pour reprendre ce mot fort qu'utilise Allison, et qui n'ont pas de limites ni de remparts contre la violence des autres, reçue et stockée dans leurs corps. Le choix du feu s'apparente à un acte purgateur, qui « purifie » et « nettoie »

le corps meurtri –qui l’anéantit aussi. Bone, dans ses fantasmes, convoque le feu comme force purificatrice et destructrice, qui lui apporte du réconfort et du plaisir sexuel, exempt de toute souffrance :

I thought about fire, purifying, raging, sweeping through Greenville and clearing the earth. [...] “Fire,” I whispered. “Burn it all.” I clamped my teeth and rocked, seeing that blaze in my head, haystacks burning and nowhere to run, people falling behind and the flames coming on, my own body pinned down and the fire roaring closer. “Yes,” I said. Yes. I rocked and rocked, and orgasmed on my hand to the dream of fire. (253-254)

Allison rend visible les tourments intérieurs de la jeune adolescente, la croyance qu’elle développe sur sa perte supposée de l’innocence –causée par des agressions sexuelles répétées– qui feraient inéluctablement d’elle une enfant haïssable, sale et indésirable aux yeux de la société : « What was it I had done? Why had he always hated me? Maybe I was a bad girl, evil, nasty, willful, stupid, ugly – everything he said. [...] I was a bowl of hatred, boiling back and thick behind my eyes » (252). L’innocence, la quête et la perte de l’innocence dans l’enfance, sont des thématiques existentielles du roman et des questions soulevées par l’écriture d’Allison. Bone est en effet un personnage dont la peur de la culpabilité, qui est présentée comme la perte ou la condition de la perte de l’innocence, est soumise à l’appréciation des adultes qui l’entourent, notamment de sa mère. La question de la réhabilitation et de la protection de cette innocence et de cette enfant n’est pas portée par le personnage de la mère, Anney Boatwright, qui abandonne Bone, mais par sa sœur célibataire et sans enfants, Raylene Boatwright, que nous avons citée plus haut. *Bastard* est en effet l’histoire d’un personnage qui survit –mais qui ne survit pas seul. Dans le roman, il nous paraît en effet essentiel de souligner la présence et le rôle de ce « témoin lucide » ou « témoin secourable » pour reprendre les expressions de la psychanalyste Alice Miller (133), incarné par la tante lesbienne de Bone, Aunt Raylene.

Raylene Boatwright incarne en effet le sujet lesbien dans le roman et ce sujet est quelqu’un qui résiste, transgresse et protège depuis les marges. Allison donne ainsi à entendre la voix d’une jeune fille qui se bat, qui abandonne, et qui apprend dans la douleur à ne pas pouvoir compter sur sa mère pour la protéger. Elle peut toutefois s’appuyer sur l’aide de la tante qui se substitue à sa mère dans sa fonction protectrice. L’autrice a inventé le personnage de Raylene Boatwright pour pallier le vide, le manque laissé par la mère –

de la même manière que Jeanette Winterson a inventé le personnage d'Elsie – nous y reviendrons – pour rendre l'enfance du personnage de Jeanette dans *Oranges* plus supportable. Allison écrit : « Books can offer a counter narrative – another story to the one we think we know. Story is told in a voice. The voice of *Bastard Out of Carolina* is that of a young girl who has just lost her mother and her sense of any real hope or justice » (« Afterword », *Bastard* 319). Paradoxalement, bien que le personnage de Bone arrive à un point où elle perd tout espoir, Allison a écrit cette histoire en espérant porter un message d'espoir. Ayant été elle-même une enfant victime d'inceste, elle décrit ce processus complexe de culpabilisation à l'œuvre autour de la victime, qui intériorise et entretient les discours de haine et de mépris vis-à-vis d'elle-même depuis l'enfance. Ce phénomène que certains chercheurs appellent la « culture du viol » – « rape culture » aux États-Unis – déplace en effet la culpabilité et la responsabilité sur la victime et non sur l'auteur des violences sexuelles (Field)⁵³. Allison décrit comment elle a pu résister à ses démons intérieurs, à cette voix qui l'assimile à un « monstre », grâce à l'écriture de l'histoire de Bone :

Writing *Bastard*, I had imagined that girl – or rather some girl of thirteen or so who hated herself and her life. I had imagined that, reading Bone's story, a girl like her would see what I intended – that being made the object of someone else's contempt and rage did not make you contemptible. I was arguing against the voice that had told me I was a monster – at five, nine, and fifteen. I was arguing for the innocence and worth of that child – I who had never believed in my own innocence. (« Afterword », *Bastard* 314)

Le personnage de Raylene Boatwright fait ainsi partie des processus narratifs du roman qui reflètent l'intention de l'auteure de défendre Bone et de se battre pour la reconnaissance de son innocence. C'est en effet Raylene qui va remarquer les blessures sur le corps de Bone aux funérailles de la tante Ruth et avertir les oncles Boatwright qui vont battre Glen pour le punir. Bone est terrorisée et impressionnée à la fois par la force de sa tante et de ses oncles :

“Is true?” Beau demanded. “That son of a bitch beat her bloody?”

“Like a dog,” Raylene told him. “Child's striped all the way down to her knees.” She pulled my panties free of my shoe and threw them at him. “I'd

⁵³ Voir Field, « Rape Culture », *Encyclopedia of Rape*, 2004.

kill him.” She said it in a very matter-of-fact tone that made me believe her.

(*Bastard* 245)

La voix et l’attitude de tante Raylene inspirent la force et la confiance à Bone : « Her voice was awesome, biblical » (298), « There was no stopping Aunt Raylene » (299). Après avoir appris que sa fille a été violemment battue par son beau-père, Anney a un comportement distant avec cette dernière, la tenant pour responsable de l’hospitalisation de Glen. Bone se comporte alors exactement de la même manière avec Raylene : elle est en colère contre cette dernière et lui en veut d’avoir révélé ses blessures, et par conséquent mis en danger Glen. En rendant les sévices que subit Bone publics et visibles, sa tante rompt la loi du silence qui l’entoure et déstabilise le foyer parental. Bone se sent coupable de la déstabilisation du foyer et de ce qui arrive à Glen et en veut à sa tante. Raylene accueille en retour la colère et le rejet de Bone sans la culpabiliser, semblant comprendre ce que ressent la jeune fille. Anney, en réaction à ces événements, décide d’isoler ses deux filles du reste de la famille. En refusant de mettre des mots sur ce qui s’est passé et en gardant le silence, la mère semble faire peser sur Bone la responsabilité de sa séparation temporaire avec Glen. À la fin du roman, Anney fait une énième fois le choix de suivre Glen, qui a une fois de plus battu et violé Bone, et d’abandonner sa fille alitée à l’hôpital. C’est la tante Raylene qui récupère Bone, la soigne, la console et la ramène jusqu’à son nouveau foyer, tout en l’assurant de l’amour d’Anney pour sa fille en dépit de son départ. Elle ne cherche ni à culpabiliser ni à juger les choix de sa sœur avec Bone, respectueuse de sa douleur et du départ, même incompréhensible et répréhensible, d’Anney. Bone, quant à elle, reste et se construit dans la colère. C’est cette colère qui la rend sujet et donc indépendante de la trajectoire de sa mère.

Allison confie dans un entretien : « In some ways, I think, *Bastard* is me telling the story of what would have happened if my mother had had the good sense to leave »⁵⁴. Dans cette confession difficile, on note l’hésitation de l’auteur avec l’utilisation de « In some ways », « I think », ainsi que du conditionnel (« what would have happened if... ») pour admettre que c’est la position de sa mère qu’elle interprète comme au fondement de sa trajectoire et de son projet d’écriture. Elle utilise l’expression « the good sense » qui peut paraître si banale et en décalage par rapport à la gravité de la situation évoquée en lien avec cette révélation. En effet, Allison semble banaliser ou en tout cas mettre à distance ce qui ne pouvait résolument pas être une décision dite « de bon sens » pour sa

⁵⁴ Allison, citée dans Ulin, « An Open Book », *Conversations With Dorothy Allison*, 1998.

mère, victime de violences conjugales. Elle semble suggérer que c'est l'abandon de la mère –via le départ avec le beau-père– qui est rétrospectivement interprété comme une des clés pour la survie de l'enfant. C'est précisément aussi parce que cette solution « de bon sens » –celle d'abandonner Bone à l'hôpital dans le roman– ne peut pas en être une qu'elle est rétrospectivement tragique.

Tante Raylene incarne ainsi pour Bone non seulement la force mais aussi la sécurité féminine et maternelle, bien que celle-ci ne soit ni une mère ni une femme –car lesbienne– dans les schémas traditionnels et les canons dominants. À plusieurs reprises, Bone fait allusion à la force de sa tante, que ce soit dans sa voix, son attitude, sa façon de s'habiller ou son corps –ses bras– : « Raylene leaned over me, and the smell of her wrapped me around. I opened my mouth like a baby bird, cried out, and reached up to her with my good arm. I said her name twice and lay against her breasts. Her arms were so strong, so safe. Don't let me go, I thought. Just please, don't let me go » (298). Bone remarque sa singularité, non seulement parce qu'elle est traitée différemment par les autres mais aussi parce qu'elle vit différemment des autres.

No matter what Mama said, I knew that it wasn't just because of where she lived that I had never spent much time with Aunt Raylene. For all she was a Boatwright woman, there were ways Raylene had always been different from her sisters. She was quieter, more private, living alone with her dogs and fishing lines, and seemingly happy that way. She had always lived out past the city limits, and her house was where the older boy cousins tended to go. (178)

Raylene est en effet décrite comme un personnage indépendant, résilient, dont la puissance s'exprime dans son mode de vie. Elle vit dans une maison seule, isolée, proche de la rivière et loin de la ville, et gagne sa vie en revendant les déchets qu'elle trouve dans la rivière, en créant son propre alcool et ou encore en vendant ses fruits en conserve faits-maison. Symboliquement, le recyclage des déchets qui nettoie la rivière de ses impuretés confère à la tante Raylene des vertus purificatrices, comme une sorte de « nettoyeuse » de la lignée familiale. Sa maison est d'ailleurs très propre et organisée, ce qui fascine Bone qui n'a pas l'habitude de vivre dans un espace aussi structuré, où chaque chose est à sa place –alors qu'elle peine à trouver la sienne.

Contrairement aux autres membres de la famille Boatwright, Raylene vit dans la même maison depuis des années et incarne une forme de liberté et de stabilité, que ce soit

pour sa nièce ou pour ses frères qui viennent parfois vivre chez elle le temps de retrouver un emploi et un logement. Une stabilité qui manque à Bone qui doit déménager très souvent à cause de l'emploi fluctuant de son beau-père. Au contact de Raylene, qui mène une vie stable et discrète, connectée à la nature, sans besoin d'aucun homme pour subvenir à ses besoins, Bone reprend confiance en elle : « I loved her praise more than the money, loved being good at something, loved hearing Aunt Raylene tell Uncle Beau what a worker I was » (182). Elle passe le plus de temps possible chez cette tante qui vit loin des conventions sociales et se joue des commérages à son sujet, cachant délibérément son homosexualité, même dans la famille, pour avoir la paix : « People say ? People will say anything. I ran off to the carnival, yeah, but not for no man. For myself. And I an't never wanted to marry nobody. I like my life the way it is, little girl. I made my life, the same way it looks like you're gonna make yours – out of pride and stubbornness and too much anger » (263). Bone remarque aussi qu'elle porte les cheveux courts ainsi que des pantalons, qu'elle a travaillé dans le monde du spectacle en se faisant passer pour un homme et en se faisant appeler « Ray ». Ces éléments participent à un « jeu de pistes » avec les lecteur·ices d'Allison qui entrevoient peut-être déjà l'orientation sexuelle de cette tante marginale et originale à laquelle Bone s'identifie avant que celle-ci ne le révèle tardivement dans le roman. « She'd come home to live her life alone, quit the mill after twenty years, still kept her gray hair cut short, and wore trousers as often as skirts » (179). Son passé androgyne et transgressif, antérieur aux années 1950, fascine Bone, dont l'observation minutieuse du corps de sa tante, si fort (« short, stocky build, big shoulders »), ne cache pas pour autant des cicatrices, révélatrices de la dangerosité occasionnée par une vie dans les marges et du passé amoureux difficile de Raylene :

When Raylene was young, Uncle Earle told me, she had been kind of wild. [...] Butch told me that Raylene had worked for the carnival like a man, cutting off her hair and dressing in overalls. She'd called herself Ray, and with her short, stocky build, big shoulders, and small breasts, I could easily see how no one had questioned her. It was astonishing to imagine running off like that, and I would think about it with wistful longing. Grey or Garvey would talk about how they intended to go traveling once they got out of school, but a girl couldn't go roaming so easily. But Raylene had done it, and I loved to think how I might too. If I cut my hair real short, learned to smoke and talk rough, maybe I could. Still, Aunt Raylene had a couple of ugly scars behind one ear that she wouldn't talk about, and a way of looking sad and

thoughtful that made me think her travels hadn't been the romantic adventures the boys described. If I followed her lead I might come back with worse scars, or not come back at all. (179)

Bone s'identifie donc au modèle lesbien du roman sans savoir que sa tante aux blessures passées est par ailleurs lesbienne. Le processus d'identification psychologique avec la tante est palpable dans cet extrait en raison des comparaisons, de l'utilisation du conditionnel qui traduit un désir d'imitation de la jeune fille pour cette tante dite sauvage (« kind of wild »), indomptable et indomptée : « But Raylene had done it, and I loved to think how I might too », « If I cut my hair real short [...] maybe I could », « If I followed her lead », « I would think about it [running off] with wistful longing ».

En vivant avec la tante Raylene, « a Boatwright woman », loin de la violence des hommes comme Daddy Glen, Bone retrouve enfin un sentiment de sécurité et un sentiment d'appartenance au clan Boatwright. Parmi les membres de la famille, le personnage de la tante Raylene incarne ainsi à la fois la « femme Boatwright » par excellence ainsi qu'un modèle d'émancipation pour Bone comme femme et lesbienne. La question de l'homosexualité dans le roman peut être ainsi lue et appréhendée, par l'étude du rôle que joue la tante Raylene pour Bone, comme une forme de résilience et de transgression qui poussent le sujet à survivre et à se construire de façon positive depuis les marges. Nous verrons désormais en quoi la question du sujet lesbien est abordée de manière plus directe dans le roman de Jeanette Winterson, où le rôle de l'homosexualité comme marqueur de la singularité du sujet pousse la jeune Jeanette vers la fuite du foyer pour survivre également.

2.2. « WBHWYCBN?⁵⁵ » : l'homosexualité comme prise de conscience de la singularité du sujet

Dans cette partie, nous allons étudier le premier roman de Jeanette Winterson, *Oranges Are Not The Only Fruit*, dans lequel la quête du sujet lesbien est construite comme un récit de transgression des règles, des normes et des possibles. Empruntant à la tradition du conte de fées et du roman initiatique (Mihajlovska, Reynier 2004), *Oranges* mobilise les références à la Bible, aux contes et aux personnages canoniques de la littérature, pour faire tomber les murs qui enferment et retiennent le sujet lesbien dans un

⁵⁵ Acronyme du titre des mémoires de Jeanette Winterson qui fait référence à une réflexion formulée par sa mère au sujet de son homosexualité : « Why Be Happy When You Could Be Normal? ».

espace qui serait délimité –écrit– par avance. Cet espace d’existence limité et limitant pourrait se résumer symboliquement et littéralement par le titre du roman, qui est une réponse subversive à une phrase employée par la mère de Jeanette pour caractériser le fameux fruit unique qu’est l’orange : « “The only fruit,” she always said » (*Oranges* 39). Le titre du roman nous donne ainsi accès à la psychologie de Jeanette, qui transgresse et résiste, et offre au contraire une lecture multiple et non unique de l’orange et donc du récit ; tandis que la phrase qui inspire le titre nous offre la métaphore radicale –avec l’utilisation des marqueurs « only » et « always », qui empêchent toute nuance et variation– qui illustre à merveille le portrait psychologique de la mère de Jeanette. Une rhétorique de l’absolu qui n’est pas sans rappeler la rhétorique biblique et divine.

La mère de Jeanette est en effet présentée dès le début du roman comme un personnage tout droit sorti d’un conte de fées. La figure de la mère –« My mother » ou « Mother » est la dénomination unique de ce personnage dans la narration– s’apparente à l’image d’une reine au pouvoir absolu et à la vision paranoïaque, qui dirige un royaume imaginaire et ses sujets, où les règles du jeu sont simples : il y a celles et ceux qui sont contre la reine –contre la mère et donc contre Dieu– et les autres. « She was in the white corner and that was that. [...] She had never heard of mixed feelings. There were friends and there were enemies » (5). Le style de Winterson se dépouille volontairement ici dans une sorte de mascarade de la vision simpliste de la mère, qui ne laisse aucune place aux nuances de gris possibles entre les personnes alliées et les personnes ennemies. Plus tard dans le roman, l’image de cette reine tyrannique est utilisée pour ouvrir le chapitre du « Jugement », qui signe le départ de Jeanette du foyer et donc symboliquement du royaume de la mère. La mère adoptive rappelle ainsi à la fois le stéréotype de la marâtre que l’on retrouve dans les contes traditionnels –on pense notamment à *Blanche-Neige*, *Raiponce* et *Cendrillon* des frères Grimm, par exemple– et l’archétype de la reine de cœur dans *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865) de Lewis Carroll : « “Now I give you fair warning” shouted the Queen, stamping on the ground as she spoke; “Either you or your head must be off” » (163). Aucun compromis ne semble être possible avec la réalité imposée et choisie par la mère.

Le titre des mémoires de Jeanette Winterson, *WBHWYCBN ?*, rend compte de la radicalité originelle de sa mère adoptive qui a inspiré le personnage de la mère de Jeanette dans *Oranges*. Elle décrit en effet « Mrs Winterson » ou « Mrs W » comme étant une femme dramatique et radicale, une « dépressive flamboyante » couplée à une

« philosophe violente », qui fait preuve d'une « théâtralité flamboyante » au quotidien (*WBH 3* ; notre traduction), avec un corps presque monstrueux, que Winterson compare volontiers au corps des personnages de contes de fées. Elle décrit sa mère comme une sorte d'ogresse (« thwarted giantess ») dont le corps semble plus adapté à la fiction qu'à la réalité : « She was a big woman, tallish and weighing around twenty stone. [...] She was out of scale, larger than life. She was like a fairy story where size is approximate and unstable » (3). Le corps originel de la mère influence ainsi le corps symbolique et de papier, créé à partir de ce corps maternel aux dimensions irréelles, du personnage de la mère de Jeanette dans le roman.

Roland Barthes analyse les personnages de contes de fées comme des stéréotypes qui permettent une identification libre à partir de la mise en scène de situations familiales intimes, singulières, et donc universelles (Barthes 2001). Il nous paraît important de souligner que Jeanette Winterson refuse de caractériser son premier roman comme un « roman lesbien » en raison de son message universel et de la possibilité d'une « identification libre ». La question de l'identification a trait ici aux apports de la critique littéraire qui voit dans les textes de fiction et de non-fiction des supports esthétiques « autres » où la relation identificatoire peut se vivre grâce à la lecture. La théorie de la lecture empathique permettrait ainsi de comprendre le lien esthétique qui unit le sujet qui lit au texte et à ses personnages, où l'empathie, c'est-à-dire la capacité à se mettre à la place de l'autre et/ou à ressentir ce que ressent l'autre, peut effectivement jouer un rôle déterminant dans la réception des textes (Gefen & Vouilloux). Winterson explique sur son site Internet : « [*Oranges* is] for anyone interested in what happens at the frontiers of common-sense. Do you stay safe or do you follow your heart? I've never understood why straight fiction is supposed to be for everyone, but anything with a gay character or that includes gay experience is only for queers. That said, I'm really glad the book has made a difference to so many young women »⁵⁶. Bien que Jeanette soit effectivement lesbienne, le récit de cette enfant, par sa singularité, devrait tout autant avoir une portée universelle que celui d'un personnage hétérosexuel qui, par défaut, serait le sujet universel. Ce faisant, elle fustige les canons dominants patriarcaux qui érigent l'homme –hétérosexuel– comme sujet universel, supposément « neutre » –qui constitue symboliquement « le centre »– et réduisent de fait la femme et la lesbienne –« la marge »– à des expériences

⁵⁶Winterson, 2019. URL : <http://www.jeanetewinterson.com/book/oranges-are-not-the-only-fruit/> (consulté le 20 mars 2021)

dites « minoritaires » ou « mineures ». Tout comme Winterson, les lectures féministes et queer remettent en effet en question la définition et l'organisation du « centre » et de la « marge » par rapport à la position de « l'homme » comme sujet dit « universel », objet impensé et tenu pour évident, dans la société et dans la littérature (Rich 1980, hooks 1980, Crenshaw, Sedgwick 1993, Rubin 1998). Winterson appelle ainsi à une « identification libre », pour reprendre l'expression de Barthes, pour les lecteur·ices qui s'emparent de son œuvre, peu importe leur genre ou leur orientation sexuelle et peu importe le genre et/ou l'orientation sexuelle du personnage, de la narratrice ou de l'autrice également.

En effet, dans *Oranges*, la question de l'abandon et la quête existentielle du sujet pour Jeanette –thématiques que l'on pourrait supposer universelles–, se fait dans un univers hybride, avec une identification, au sens psychologique cette fois, impossible pour l'enfant, comme dans beaucoup de contes et de romans. Jeanette ne peut effectivement ni s'identifier à sa mère ni à son père. Son père est l'objet d'une relation identificatoire relativement absente en comparaison à l'omniprésence physique, verbale et symbolique de la mère dans le roman : « Poor Dad, he was never quite good enough » (*Oranges* 15), « I thought he was nice, though he didn't say much » (48).

La prise de conscience de la singularité de Jeanette est liée à plusieurs facteurs, mais c'est la découverte de son homosexualité, l'expérience d'un désir et d'un amour lesbiens, qui vient signifier sa différence radicale et la pousser à la fuite –du foyer et de sa classe sociale, par le biais des études supérieures– pour survivre : « It all seemed to hinge around the fact that I loved the wrong sort of people. Right sort of people in every respect except this one; romantic love for another woman was a sin » (164). Son homosexualité confirme qu'elle est différente, qu'elle n'est pas à sa place, qu'elle ne peut s'identifier ni à sa mère, ni à son père, ni aux autres membres de la communauté religieuse et ouvrière dans laquelle elle vit et qui veulent la nier. Jeanette est « autre ». Elle est « autre », notamment parce qu'elle est lesbienne –mais ce n'est pas parce qu'elle est lesbienne que son histoire n'est pas universelle, dit Winterson qui semble faire de son homosexualité l'articulation signifiante de la prise de conscience de sa singularité et l'appropriation de son histoire en tant que sujet.

Le personnage de Jeanette dans *Oranges* ajoute ainsi au portrait de sa mère, résolument hors-normes dans son physique et sa psychologie, une dimension religieuse et militaire qui vient renforcer sa puissance apparente : « She was Old Testament through and through » (6) ; « My mother called herself a missionary on the home front » (72). Le

roman s'ouvre ainsi sur la vision originelle de la mère, dans un chapitre intitulé très justement « la Genèse »⁵⁷, qui s'écrit de façon manichéenne et qui ne laisse aucune place au doute pour les sujets du royaume maternel. Le ton utilisé est à la fois ironique et malicieux et révèle la distance intime qu'entretient la narratrice avec son récit. L'ouverture du roman fait penser à un conte pour enfants, mélangeant le regard adulte de la Jeanette narratrice et la voix de l'enfant, « Little Jeanette », qui est le personnage principal de l'histoire. « Like most people I lived for a long time with my mother and father » (5) : la première phrase du roman est une formulation banale et critique de la vision patriarcale et conservatrice de la famille qui ferait de cette entité un impensé et un « cocon ». Les lecteur·ices se rendent en effet vite compte que le portrait de cette famille n'a rien de si ordinaire que cela, notamment dans le passage qui détaille les règles du monde dans lequel Jeanette grandit :

Enemies were: The Devil (in his many forms)

Next Door

Sex (in its many forms)

Slugs

Friends were: God

Our dog

Auntie Madge

The Novels of Charlotte Brontë

Slug pellets

and me, at first, I had been brought in to join her in a tag match against the

Rest of the World. (*Oranges* 5)

La forme de la liste et le contenu de la liste, qui met au même niveau le diable et les limaces, renforce la narration ironique, décalée et enfantine qui caractérise le style d'*Oranges*. Au début du roman, la petite Jeanette, éduquée et entraînée pour devenir missionnaire elle-même, c'est-à-dire pour répandre la parole de Dieu –et donc de sa mère– dans le monde, sur le champ de bataille, est un soldat du côté de sa mère et donc du « bon côté » de la guerre tant qu'elle respecte les règles du jeu et du récit maternel. En étant du côté de sa mère, elle est contre le monde et contre tout le monde, faisant du combat de sa mère le sien. Enfant, Jeanette s'approprie la mission divine et maternelle qui lui est confiée avec ardeur et innocence. Le registre employé, l'utilisation du « We »

⁵⁷ Nom du premier livre de l'Ancien Testament qui contient l'histoire de la création et dont le mot latin « genesis » signifie « naissance, origine ».

et de la répétition, ainsi que l'image de la colline plus tard, font penser au conte et à l'imaginaire de la Bible, car ils désignent Jeanette comme l'héroïne de l'histoire. Une enfant élue pour remplir sa destinée, telle qu'elle a été imaginée par sa mère et donc, par extension dans l'esprit de l'enfant, par Dieu lui-même. On peut lire : « We stood on the hill and my mother said, "This world is full of sin." We stood on the hill and my mother said, "You can change the world" » (14). Jeanette est investie d'une mission divine. Sa différence est encouragée et soutenue par sa mère.

Sa différence est pourtant à la fois ce qui va finir par les séparer –son homosexualité, son refus de se plier, son départ du foyer, puis son choix de faire ses études à l'université d'Oxford– mais c'est aussi paradoxalement ce qui les rapproche l'une de l'autre. Elles sont radicalement autres l'une à l'autre, conscientes de leur propre singularité par rapport au « Reste du Monde », avec l'utilisation des majuscules dans le roman qui confère un aspect mythique et comique au point de vue de l'enfant : « the Rest of the World ». Jeanette écrit en effet : « I cannot recall a time when I did not know that I was special » (6). La singularité de sa personnalité, encouragée par son éducation, reflète la singularité de sa mère et du milieu coupé de la réalité dans lequel elle grandit. Cette singularité, visible et indésirable, la met en situation d'exclusion à l'école publique d'Accrington. Après avoir étranglé une camarade en essayant d'avertir sa classe des dangers de l'enfer et de la damnation éternelle, auxquels elle croit sincèrement, Jeanette est ostracisée par les autres élèves et cette mise à l'écart la rend triste et vulnérable.

“Why [...] do you terrorize, yes, terrorize, the other children?” [...] It was true. I couldn't deny it. I had told all the others about the horrors of the demon and the fate of the damned. I had illustrated it by almost strangling Susan Hunt, but that was an accident, and I gave her all my cough sweets afterwards. [...] I was depressed. What was all the fuss about? Better to hear about Hell now than burn in it later. (55-56)

Au-delà de cet incident, il est intéressant de relever les sentiments dépressifs (« I was depressed ») de l'enfant qui, au contact d'autres enfants à l'école, se confronte à un regard qui est « autre ». Cette confrontation ébranle ses propres croyances et donc celles de sa mère, qui a été contrainte par la loi de mettre sa fille à l'école alors qu'elle craint les influences néfastes du monde « extérieur » sur le développement spirituel et psychologique de l'enfant. Au retour de l'école, Jeanette se souvient des paroles réconfortantes de sa mère qui traduisent sa vision du monde, un monde dans lequel celles et ceux qui sont du « bon côté » sont forcément destinés à être à part, voire seuls contre

les autres : « Everyone at school avoided me. If it had not been for the conviction that I was right, I might have been very sad. [...] “We are called to be apart,” she said. My mother didn’t have many friends either. People didn’t understand the way she thought; neither did I, but I loved her because she always knew exactly why things happened » (56). Les règles de la mère régissent non seulement le quotidien de l’enfant mais aussi sa propre vision du monde, binaire et manichéenne, à l’image de la doctrine de l’église pentecôtiste que Jeanette trouve sécurisante en tant qu’enfant car elle ne laisse aucune place à la confusion : « Since I was born I had assumed that the world ran on very simple lines, like a larger version of our church » (36), « [Our church] was clear and warm and made me happy. At school there was only confusion » (53).

Le doute, semble avoir intériorisé Jeanette dès son plus jeune âge, est donc source de malheurs –comme à l’école– et est surtout l’apanage des mécréant·es. Lorsque Jeanette prend contact avec son désir pour la jeune Melanie, elle est en proie au doute et à la confusion, qui devraient, en théorie, ne toucher que les « Heathens » et non l’élue de Dieu, preuve que sa mère lui a menti et l’a trahie : « I wasn’t quite certain what was happening myself, it was the second time in my life that I had experience uncertainty. [...] I was very upset. Uncertainty was what the Heathen felt, and I was chosen by God » (128). Les personnes non-croyantes –« The Heathen », qu’on pourrait traduire par les païen·nes en français– constituent les forces diaboliques au cœur de ce récit maternel qui oppose les personnes choisies par Dieu –le bien, les « ami·es », et le mal –les « ennemi·es », les voisins dits « Next Door »–, contre le reste du monde. Pour la mère de Jeanette : « The heathen were a daily household preoccupation. My mother found them everywhere, particularly Next Door. They tormented her as only the godless can, but she had her methods » (69). Dans cette grille de lecture où tout est péremptoire, où l’orange est le seul fruit, c’est-à-dire la seule version de l’histoire et le seul objet de plaisir autorisé par la mère, l’homosexualité de Jeanette vient remettre en question l’ordre établi et la nature de sa fonction divine –devenir missionnaire–, à laquelle elle et sa mère se raccrochent. Le doute est donc dangereux car il questionne, déplace, bouscule le sujet et la lecture qu’il a du monde. *Oranges* offre ainsi une version parmi tant d’autres : celle de Jeanette, qui insiste dans le roman sur la multiplicité des voix et sur la relativité de ces voix qui font autorité. Qu’il s’agisse de la voix de la mère, la voix des prêtres, la voix des adultes, la voix des historien·nes ou de la voix de l’écrivaine, Jeanette offre une voix dissonante, à peine audible au début de sa vie, qui sème le doute partout comme une arme : « Everyone

who tells a story tells it differently, just to remind us that everybody sees it differently. [...] People like to separate storytelling which is not fact from history which is fact. They do this so that they know what to believe and what not to believe. This is very curious » (119-120).

Le personnage de Jeanette reprend à plusieurs reprises l'image des oranges et des murs pour rendre compte de cet espace limité, de cette réalité unique dans laquelle on essaie de l'enfermer depuis l'enfance. L'enfant grandit dans un monde étroit, semblable à une forteresse aux enceintes infranchissables, où tout est strictement dicté par les règles et les mots des autres –ceux de sa mère, en particulier, que Jeanette retranscrit avec l'utilisation des majuscules dans le texte, qui prennent visuellement toute la place et attirent l'attention. La parole de la mère s'apparente ainsi à la loi. Dans le schéma patriarcal traditionnel, il est intéressant de noter que les rôles sont ici symboliquement inversés : à la place de Dieu, point de père mais une mère toute-puissante, dont la parole est d'évangile.

It was in this way that I began my education: she taught me to read from the Book of Deuteronomy, and she told me all the lives of the saints, how they were really wicked, and given to nameless desires. [...] "A girl's motto is BE PREPARED." (20)

Jeanette Winterson reprend dans ses mémoires cette idée d'un univers étroit, où la narration émerge de celle qui maîtrise le récit, les mots et les textes –d'abord sa mère, puis elle-même en tant qu'écrivaine : « To avoid the narrow mesh of Mrs Winterson's story I had to be able to tell my own » (*WBH* 5). Le recours aux majuscules pour retranscrire la parole maternelle dans le roman, qui est tantôt comique –on ne peut s'empêcher de sourire tant la parole de la mère, telle qu'elle est retranscrite par Jeanette, est en décalage avec la réalité et la personnalité de la narratrice et provoque donc le rire–tantôt inquiétante, n'est d'ailleurs pas sans rappeler les références aux notes rédigées par la mère de l'autrice dans ses mémoires, qu'elle cite abondamment dans l'extrait suivant :

Mrs Winterson wrote out exhortations and stuck them all over the house.

Under my coat peg a sign said THINK OF GOD NOT THE DOG.

Over the gas oven, on a loaf wrapper, it said MAN SHALL NOT LIVE BY BREAD ALONE.

But in the outside loo, directly in front of you as you went through the door, was a placard. Those who stood up read LINGER NOT AT THE LORD'S BUSINESS.

Those who sat down read HE SHALL MELT THY BOWELS LIKE WAX.

[...]

LET NOT YOUR HEARTS BE TROUBLED NEITHER LET THEM BE AFRAID. [...] THE SINS OF THE FATHERS SHALL BE VISITED ON THE CHILDREN.

But cheery or depressing, it was all reading and reading was what I wanted to do. (100-101)

L'espace du texte –et donc du foyer– est saturé par l'écrit de la mère, par la place que ses mots prennent : une toute-puissance visuelle renforcée par les majuscules. Toutefois, celle-ci n'empêche pas la jeune Jeanette Winterson de trouver sa place et du réconfort au milieu de cette omniprésence de textes. La mère de l'écrivaine aurait ainsi créé paradoxalement le terreau favorable à l'émancipation de sa fille en l'exposant et en la « gavant », symboliquement, de cette culture de l'écrit : « We were not allowed books but we lived in a world of print » (100). Comme le rappelle l'autrice, l'écrit et la lecture, traits identificatoires psychologiques partagés avec la mère, sont précisément ce qui lui a permis de survivre et de fuir par la suite : « Fed words and shod with them, words became clues. Piece by piece I knew they would lead me somewhere else » (101).

La mère de Jeanette dans *Oranges* lui offre ainsi tout au long du roman un récit unique et saturé, repris par la métaphore de l'orange. Elle en « gave » sa fille, le lui donne tantôt comme goûter et source de réconfort, tantôt comme objet d'évitement et de refus aux questionnements de l'enfant qui grandit et s'individualise : « I started to cry. My mother looked horrified and rooting in her handbag she gave me an orange. I peeled it to comfort myself, and seeing me a little calmer, everyone glanced at one another and went away » (*Oranges* 36), « When I got home [from school] I told my mother I didn't want to go again. "You've got to," she said. "Here, have an orange" » (51). Jeanette se détache ainsi progressivement du fruit –et donc du réconfort et de l'emprise– que lui propose sa mère comme seul objet de désir valable et valide. Au fur et à mesure que l'orange mûrit, grandit et pourrit, Jeanette s'émancipe au-delà des murs et du « jardin » de sa mère, lieu symboliquement chargé dans le livre de la Genèse, où les individus doivent respecter les règles et résister à la tentation –du fruit– pour être heureux et dépasser la frontière imposée par les murs.

To eat of the fruit means to leave the garden because the fruit speaks of other things, other longings. So at dusk you say goodbye to the place you love, not knowing if you can ever return, knowing you can never return by the same

way as this. It may be, some other day, that you will open a gate by chance, and find yourself again on the other side of the wall. (156)

It was a bowl of oranges. I took out the largest and tried to peel it. The skin hung stubborn, and soon I lay panting, angry and defeated. What about grapes or bananas? I did finally pull away the outer shell and, cupping both hands round, tore open the fruit. (145)

Jeanette ne trouve plus de réconfort dans l'ignorance et dans l'orange qu'elle détruit symboliquement et littéralement (« tore open the fruit ») après la découverte de son homosexualité et la réaction de son entourage et en particulier de sa mère, qu'elle insulte : « I knew my mother hoped I would blame myself, but I didn't. I knew now where the blame lay. If there's such a thing as spiritual adultery, my mother was a whore » (172). Elle est en colère contre sa mère, et non contre Dieu, qu'elle distingue de ses adeptes sournois. Elle se sent trahie par sa mère qui l'a nourrie d'oranges et de mensonges toute sa vie : « I still don't think of God as my betrayer. The servants of God, yes, but servants by their very nature betray. I miss God who was my friend » (216). C'est par la perte de l'innocence qu'elle se met à la recherche d'autres fruits –« What about grapes or bananas ? »–, c'est-à-dire en quête d'autres récits, d'autres objets de désir et d'autres réalités, rendues possibles par la transgression et la fuite du sujet lesbien.

Dès le début du roman, lorsque Jeanette a désespérément besoin de sa mère, celle-ci n'est pas présente pour elle. Son indisponibilité pousse l'enfant à être autonome, à utiliser ce que lui donne sa mère –symboliquement, l'orange– pour trouver ses propres ressources pour survivre : « I couldn't attract her attention, so I took an orange and went back to bed. I had to find out for myself » (33). Jeanette finit donc sans surprise par se rebeller contre la reine toute-puissante de son enfance, dans la douleur et la trahison. Elle fait exploser les murs qui la retiennent. La reine est ainsi l'autrice de sa propre destruction car elle a paradoxalement créé les conditions favorables à sa perte : parce que les murs enferment, ils appellent à leur propre démantèlement afin que le sujet lesbien se libère et entraîne tout sur son passage.

“The Lord forgives and forgets,” the pastor told me. Perhaps the Lord does, but my mother didn't. While I lay shivering in the parlour she took a toothcomb to my room and found all the letters, all the cards, all the jottings of my own, and burnt them one night in the backyard. There are different sorts of treachery, but betrayal is betrayal wherever you find it. She burnt a lot more

than the letters that night in the backyard. I don't think she knew. In her head she was still queen, but not my queen any more, not the White Queen any more. Walls protect and walls limit. It is in the nature of walls that they should fall. That walls should fall is the consequence of blowing your own trumpet.

(143)

La référence à la trompette se trouve dans le chapitre intitulé « Joshua », qui s'apparente au livre de Josué dans l'Ancien testament, dans lequel on retrouve l'épisode biblique qui relate la fameuse bataille de Jéricho en Palestine, où le peuple d'Israël fait sonner les trompettes sous l'enceinte de la ville qui leur est interdite d'accès. Le livre de Josué raconte que le son des trompettes fait miraculeusement tomber les murs de la cité. Dans ce même chapitre dans *Oranges*, on retrouve, sous la forme d'un conte ou d'une poésie en prose, la référence à la reine « au cœur de pierre », semblable à ces murs qui s'effondrent, libèrent et révèlent un monde multiple, aux possibilités infinies. La menace de la reine de cœur dans le chapitre suivant : « Either you or your head must be off » (163), est construite en miroir avec le dilemme posé par le mur –« you or the wall »– pour le sujet lesbien qui résiste. La tentative de contrôle du corps lesbien, par l'enfermement physique et psychologique que subit Jeanette –« the stone wall » ; « a wall for the body »– est à différencier de la tentative de contrôle sur son esprit, qui est factice : il s'agit d'un mur et donc de limites créées de toutes pièces, qui peuvent être redessinées, voire effacées par le sujet qui se libère : « chalk circle », « a circle for the soul » (163). Le parallèle avec l'épisode biblique des trompettes de Jéricho –la référence aux villes et aux murs de pierre–, instruments qui défient la pierre la plus dure et la plus immuable et qui défient donc symboliquement le cœur de pierre de la mère, met en lumière la libération intérieure de Jeanette. Cette libération de l'emprise de la mère est dite métaphysique, spirituelle, avant d'être physique pour le sujet qui cherche à fuir et à survivre. En renonçant à la protection –« to wander unprotected through the land »– de sa mère, qui l'isole et la prive de sa liberté pour en faire un objet, le sujet lesbien n'a d'autre choix –« there will be a choice »– que de se mettre en danger. C'est la prise de risques radicale, celle de fuir le foyer, l'ancien monde pour le « nouveau monde », qui est garante de changements radicaux dans la vie et l'évolution de Jeanette.

She had a heart of stone.

Who will cast the first stone?

[...] It is the nature of stone to convert bone.

At one time or another there will be a choice: you or the wall. [...]

Then is it necessary to wander unprotected through the land?
It is necessary to distinguish the chalk circle from the stone wall.
Is it necessary to live without a home?
It is necessary to distinguish physics from metaphysics.
Yet many of the principles are the same.
They are, but in the cities of the interior all things are changed.
A wall for the body, a circle for the soul. (143-144)

Cette destruction des murs rappelle par ailleurs un extrait d'un poème de W.B. Yeats, *Lapis Lazuli* (1933), cité par l'amie fidèle de Jeanette, Elsie, lorsque cette dernière lui rend visite à l'hôpital pour lui tenir compagnie et lui redonner espoir dans l'adversité : « All things fall and are built again / And those that build them again are **gay** » (40 ; c'est nous qui soulignons). On ne peut s'empêcher de penser que le choix de cet extrait est un « clin d'œil » au destin intimement lié à l'homosexualité de la jeune Jeanette qui s'ignore encore à ce moment-là du récit.

Pour le sujet lesbien, la perte d'innocence s'accompagne d'une prise de conscience, du doute et donc d'une mise à distance des discours que lui ont répétés sa mère et les prêtres sur les passions dites « contre-nature » : « unnatural passions », parfois écrites avec des majuscules dans le roman : « Unnatural Passions ».

Then we were shocked as he [Pastor Finch] described the epidemic of demons, even now spreading through the north west. Lancashire and Cheshire had been particularly blighted; only the day before he had cleansed a whole family in Cheadle Hulme.

“Ridden they were.” His eyes roamed the hushed congregation. “Yes, ridden, and do you know why?” He took a step back. We didn't make a sound. “Unnatural Passions.”

A tremor shook the gathering. Not all of us were sure what he meant, but all of us knew it was dreadful. (*Oranges* 109)

Le voile jeté aussi violemment ne peut qu'être qu'un dévoilement dans cette réunion visant à jeter l'opprobre sur ce qui ne se nomme pas. Le sermon et la dramatisation du risque associé au « péché » de l'homosexualité sont des pratiques ancrées dans cette communauté. La menace de cette manifestation spécifique du mal et du diable ne saurait pourtant s'appliquer à la situation avec Melanie, pour qui Jeanette ressent un amour sincère et pur. Comment l'amour pourrait-il être l'œuvre du diable et non de Dieu ? Dès

sa rencontre avec Melanie, Jeanette ne se sent ni mauvaise ni impure, bien qu'elle ressente de la confusion par rapport à ce désir et cet amour nouveaux et heureux, qui lui apportent du bon : « I knew that demons entered wherever there was a weak point. If I had a demon my weak point was Melanie, but she was beautiful and good and had loved me. Can love really belong to the demon? » (138). La référence à la beauté de Melanie, dont la couleur des yeux est comparée à la couleur du chat des voisins possédés par le diable selon la mère : « She looked up, and I noticed her eyes were a lovely grey, like the cat Next Door » (103), est par ailleurs pour le moins espiègle car la beauté est précisément un déguisement savant du diable dans la tradition chrétienne... On voit ici que Jeanette résiste une fois de plus au discours religieux sur son désir singulier. Jeanette convoque l'image d'une pieuvre dans son ventre, qui lui fait ressentir tant de choses agréables et inconnues. Cet animal aux huit membres et aux trois cœurs –et neuf cerveaux...–, maîtresse du camouflage et des profondeurs, traduit le désir de l'adolescente pour la jeune fille. Jeanette fait même le parallèle entre l'amour infini qu'elle ressent pour Dieu et les sentiments qu'elle éprouve envers Melanie : « "I love you almost as much as I love the Lord," I laughed » (133), qui aime Dieu également, et est fondamentalement bonne et aimante, que ce soit envers Dieu ou envers elle. Toutes deux pensent d'ailleurs que c'est Dieu, qu'elles remercient dans leurs prières, qui les a réunies pour vivre cet amour :

We read the Bible as usual, and then told each other how glad we were that the Lord had brought us together. She stroked my head for a long time, and then we hugged and it felt like drowning. Then I was frightened but couldn't stop. There was something crawling in my belly. I had an octopus inside me. (112)

Jeanette, enfant, ne comprend pas ce à quoi les « passions contre-nature » font référence mais elle a intériorisé dès son plus jeune âge ce discours de rejet à l'encontre de l'homosexualité qui vide le sens sexuel évident de l'amour lesbien, comme le révèle ce passage absurde du roman où l'homosexualité des personnes concernées n'est jamais explicitement mentionnée ni expliquée à l'enfant : « There were two women I knew who didn't have any husbands at all [...] I liked them a lot, and talked about them to my mother. [...] She said they dealt in unnatural passions. I thought she meant they put chemicals in their sweets » (10) La mère dit ce qui est en jeu : la dangerosité morale de l'homosexualité et de la sexualité en général –sans la nommer pour autant, provoquant l'incompréhension mais aussi la quête de savoir de la petite fille. Cette dernière n'hésite pas à lui demander directement et candidement si ce qu'elle ressent pour Melanie est

« naturel » ou « contre-nature », utilisant les mêmes termes employés par sa mère pour désigner l'homosexualité : « “Do you think this is Unnatural Passion?” I asked her once » (113).

L'enfant pose des questions et se pose des questions car elle ne comprend pas le caractère dit « naturel » de l'hétérosexualité en observant le couple de ses parents et les autres couples hétérosexuels autour d'elle dans lesquels les femmes sont malheureuses et les hommes sont comparés à des « bêtes » sans grand intérêt : « As far as I was concerned men were something you had around the place, not particularly interesting, but quite harmless. I had never shown the slightest feeling for them, and apart from my never wearing a skirt, saw nothing else in common between us » (164) ; « That was the worry. There were a lot of women, and most of them got married: if they couldn't marry each other, and I didn't think they could, because of having babies, some of them would inevitably have to marry beasts » (94). Le couple de ses parents offre en effet un modèle parental en dehors des normes traditionnelles. D'une part parce que c'est la mère qui décide de tout, d'autre part parce que les deux parents s'évitent mutuellement au sein du foyer : ces derniers ne dorment pas ensemble puisque la mère veille toute la nuit afin de ne pas partager la chambre avec son mari lorsque celui-ci rentre du travail. Enfin, parce que la mère a également fait le choix de l'adoption, semblerait-il, pour éviter une part importante du mariage hétérosexuel : « She had a mysterious attitude towards the begetting of children; it wasn't that she couldn't do it, more that she didn't want to do it. She was very bitter about the Virgin Mary getting there first. So she did the next best thing and arranged for a foundling. That was me » (6).

L'enfant s'interroge ainsi sur l'inévitabilité du contrat hétérosexuel : « Everyone always said you found the right man. My mother said it, which was confusing. My auntie said it, which was even more confusing » (93). L'homosexualité existe dans la communauté et le royaume maternel car elle est nommée par la mère pour l'enfant. Miss Jewsbury, elle-même homosexuelle, confie à Jeanette à propos de sa mère et de sa réaction par rapport à l'homosexualité de sa fille : « She's a woman of the world, even though she'd never admit it to me. She knows about feelings, especially women's feelings » (136). La mère de Jeanette ne nie donc pas l'homosexualité, au contraire, elle en parle et veille activement à ce que celle-ci ne soit pas une « option » possible pour sa fille. Seul le mariage hétérosexuel doit être envisagé et encouragé, mais il est clair qu'il n'intéresse pas Jeanette –ni sa mère... Jeanette trouve en effet du réconfort à la fois dans la prédiction formulée par une voyante dans son enfance et dans sa future carrière de

missionnaire, qui l'éloigne du contrat hétérosexuel : « She looked at my palm and laughed a bit. "You'll never marry," she said [...] I hadn't thought about getting married anyway » (10), « I lagged behind, thinking about Pastor Finch and how horrible he was. [...] Poor Mrs Finch. How did she live with him? Then I remembered the gypsy. "You'll never marry." That might not be such a bad thing after all » (18), « It was a good thing I was destined to become a missionary. For some time after this I put aside the problem of men and concentrated on reading the Bible » (99). Ironiquement, le projet de la mère de faire de sa fille une missionnaire sécurise l'enfant car il la garde loin des contraintes liées à l'hétérosexualité pour le sujet lesbien, du moins pendant un temps.

Lors de l'exorcisme qu'elle subit contre sa volonté⁵⁸, durant lequel elle est enfermée et affamée pendant plusieurs jours avec la complicité de sa mère et des prêtres, Jeanette développe des visions et un dialogue intérieur avec un démon qui lui explique que son « aura » est de couleur orange, tandis que celle de sa mère est de couleur marron. C'est la confrontation avec le monde des adultes qui rend l'amour lesbien « impur », objet d'un désir « contre-nature » qui ne peut qu'être le fruit du démon. Jeanette, persuadée de son innocence et de celle de Melanie, et de son amour sincère pour Dieu, résiste à ces discours –tandis que Melanie y cède et renonce, terrorisée, à ses sentiments pour Jeanette. La forme retranscrite du dialogue rend particulièrement compte de ce duel et de la résistance du sujet lesbien au discours maternel et religieux, qui crie et se débat pour exister :

"These children of God," began the pastor, "have fallen under Satan's spell."

[...] "Do you deny you love this woman with a love reserved for man and wife?"

"No, yes, I mean of course I love her."

"I will read you the words of St Paul," announced the pastor, and he did, and many more words besides about unnatural passions and the mark of the demon.

"To the pure all things are pure," I yelled at him. "It's you not us." [...]

He turned to me.

⁵⁸ Scène d'exorcisme qui fait douloureusement écho aux pratiques prétendant modifier l'orientation sexuelle d'une personne par la contrainte, la séquestration et la torture, appelées « thérapies de conversion », que nous pouvons par ailleurs trouver encore un peu partout au Royaume-Uni, en France et aux États-Unis. Pour un état des lieux dans différents pays, voir le rapport soumis au Conseil des droits de l'homme des Nations Unies datant de juillet 2020 qui est disponible en ligne : <https://undocs.org/fr/A/HRC/44/53> (consulté le 02/05/2021). Pour un témoignage d'une personne ayant survécu à ces « thérapies de conversion » récemment aux États-Unis, voir les mémoires de Garrard Conley intitulés *Boy Erased: A Memoir* (2016) qui a été adapté en 2018 au cinéma par Joel Edgerton (*Boy Erased*).

“I love her.”

“Then you do not love the Lord.”

“Yes, I love both of them.”

“You cannot.”

“I do, I do, let me go.” But he caught my arm and held me fast. (134)

La complicité de la mère pour l'exécution du châtement de la séquestration est renforcée par la répétition de son consentement –« nodded, nodded, nodded »–, qui vient rappeler l'absence de consentement de sa fille. La réalité du châtement est par ailleurs explicite :

“Don't let her out of this room, and don't feed her. She needs to lose her strength before it can be hers again.”

My mother nodded, nodded, nodded and locked me in. She did give me a blanket, but she took away the light bulb. Over the thirty-six hours that followed, I thought about the demon and some other things besides. (137)

La rencontre avec sa voix intérieure pousse ainsi Jeanette à « domestiquer » son démon, à l'appivoiser, à résister, transgresser et s'affirmer, au risque de se dédoubler et de se multiplier, pour survivre. Ce « démon lesbien » serait ainsi ce qui la rend unique et différente, la signature de son désir. Ce serait parce qu'elle serait possédée par ce démon et cette passion « contre-nature » que la jeune Jeanette serait éprise d'un objet de désir défendu –Melanie ; puis Katy. Ni cet amour ni ce démon ne semblent pourtant être ses ennemis. Le démon est au contraire l'allié de Jeanette pendant cette période d'isolement forcé, le seul allié contre celles et ceux qui voudraient lui faire croire qu'elle est corrompue, souillée et perdue en raison d'un amour qu'elle ressent pourtant comme pur et divin. Jeanette observe ainsi que chaque personne porterait à l'intérieur de soi un démon : « Everyone has a demon like cats have fleas » (139) ; un démon qui lui est propre et qui n'est pas forcément le signe d'un mal qui la ronge et la caractérise. Parmi ces « some other things besides » sur lesquelles elle médite durant la période de la séquestration, l'enfant prend véritablement conscience de la trahison de sa mère et du bouleversement de son « monde ». Elle passe symboliquement du statut d'objet – d'enfant– à celui de sujet –adulte résilient– qui revendique sa singularité et cohabite enfin avec son « démon ». Vivre avec ses démons intérieurs permettrait ainsi au sujet de coexister avec le doute, l'ambivalence, le paradoxe et donc avec la multiplicité des voix, du « self » et des expériences vécues.

“Everyone has a demon as you so rightly observed,” the thing began, “but not everyone knows this, and not everyone knows how to make use of it.”

“Demons are evil, aren’t they?” I asked, worried.

“Not quite, they’re just different, and difficult. You know what auras are?”

I nodded.

“Well, the demon you get depends on the colour of your aura, yours is orange which is why you’ve got me. Your mother’s is brown, which is why she’s so odd, and Mrs White’s is hardly a demon at all. We’re here to keep you in one piece, if you ignore us, you’re quite likely to end up in two pieces, or lots of pieces, it’s all part of the paradox.” (138-139)

C’est par l’homosexualité et cette expérience transformatrice que Jeanette devient le sujet de son histoire et non plus l’objet du récit maternel, même si ce processus est relativement long pour la jeune enfant. Dans un des premiers chapitres du livre, la voix intérieure et extérieure de Jeanette est en effet si peu audible qu’elle en perd paradoxalement elle-même l’audition. Elle n’entend plus les voix des autres, tout est flou autour d’elle, car c’est à ce moment-là que commence à s’immiscer en elle le doute et la formation de sa propre voix. Sa mère n’est pas là pour la rassurer, l’écouter ou l’aider, ce qui renforce son isolement et sa détresse. C’est Miss Jewsbury, une des femmes par ailleurs lesbiennes de la communauté pentecôtiste –dont on découvre l’homosexualité avant que Jeanette ne soit soumise à la punition de l’exorcisme–, qui la conduit à l’hôpital en l’absence de réaction de sa mère à sa surdité soudaine. De la même manière que son esprit invoque le démon orange pour l’aider à traverser cette épreuve, un autre personnage allie , Elsie, une vieille dame membre de la communauté qui oublie tout ce qu’elle dit et tout ce qu’on lui dit, vient lui rendre visite tous les jours à l’hôpital. Sa présence rassure et reconforte l’enfant.

I might have languished alone for the rest of the week, if Elsie hadn’t found out where I was, and started visiting me. My mother couldn’t come till the weekend [...] Elsie came every day, and told me jokes to make me smile and stories to make me feel better. She said stories helped you to understand the world. [...] So we had quite a good time, the two of us, planning what we’d do when I got better. (39)

Elsie est son amie la plus fidèle qui la relie au monde des livres, de l’imaginaire et au pouvoir des mots. En l’absence de la mère et en complément de la Bible, elle partage son amour de la poésie avec Jeanette. Sa vision indépendante et originale inspire la jeune enfant et élargit ses horizons, alors que son corps et son esprit, pour reprendre le vocabulaire religieux, sont contraints :

When Elsie wasn't reading the Bible, or telling stories, she spent time with the poets. [...] But of all her loves, Elsie's favourite was W.B. Yeats. [...] "What looks like one thing," she told me, "may well be another." [...] I had a feeling my mother would disagree, but she wasn't there, so it didn't matter.

(40)

Jeanette apprend plus tard qu'Elsie était au courant de son homosexualité ainsi que de celle de Miss Jewsbury. Elle aurait confessé à cette dernière avant de mourir qu'elle aurait aimé pouvoir protéger l'enfant de la cruauté de sa communauté et de sa mère. Celle-ci sera toutefois absente durant les épreuves en raison de ses problèmes de santé. L'invention du personnage d'Elsie est l'une des formes de résilience les plus touchantes que nous confie Jeanette Winterson dans ses mémoires. L'écrivaine utilise une fois de plus l'allégorie du mur pour décrire la nécessité vitale d'Elsie dans le récit de vie transformé par la fiction. Contrairement à la mère et à la reine au « cœur de pierre » dans le roman, le mur d'Elsie est un mur « doux », qui fait rempart, qui protège et qui contient la jeune Jeanette qui lutte pour survivre en tant que sujet lesbien :

I can say that there is a character in *Oranges* called Testifying Elsie who looks after the little Jeanette and acts as a soft wall against the hurt(ling) force of Mother. I wrote her in because I couldn't bear to leave her out. I wrote her in because I really wished it had been that way. When you are a solitary child you find an imaginary friend. There was no Elsie. There was no one like Elsie. Things were much lonelier than that. (*WBH* 6-7)

Dans *Oranges*, le personnage de Jeanette doit ainsi se confronter très jeune à plusieurs formes de contraintes qui pèsent sur son existence et qui limitent ses horizons. Tout d'abord, les contraintes liées à sa classe sociale, qui touchent sa famille et la communauté religieuse dans laquelle elle grandit, dans la pauvreté, la solidarité et une forme de marginalité. À cela s'ajoutent les contraintes liées à son statut d'enfant adopté, qui prive Jeanette d'une partie de son histoire : « Adopted children are self-invented because we have to be; we arrive with the first pages of our story torn out » (*Oranges* 14). Enfin, toutes les contraintes liées à son genre et à son orientation sexuelle, qui vont la rendre vulnérable et étrangère à sa famille et à l'Église.

L'orange, comme empreinte symbolique laissée par sa mère et son enfance, fera partie d'elle pour toujours, de son histoire, de son « aura », de son essence. La connaissance intime de sa différence, de sa propre altérité, par la découverte de l'amour,

est également ce qui pousse Jeanette vers les mots et la fuite pour survivre. À propos de la fuite du sujet, Gilles Deleuze écrit : « Fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite. [...] C'est aussi bien faire fuir, pas forcément les autres, mais fuir quelque chose, faire fuir un système comme on crève un tuyau. [...] Fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie » (Deleuze et Parnet 47). La trajectoire du sujet lesbien dans la « cartographie » d'*Oranges* n'a donc d'autre choix que d'échapper aux règles et aux murs pour pouvoir vivre librement son désir et s'affranchir de ce « système » maternel et religieux qui vise à contrôler son « corps » et son « esprit ». La fuite de Jeanette est intimement liée à la découverte de son homosexualité, de la même manière que l'expulsion d'Adam et Ève du jardin d'Éden dans la Genèse est liée à la découverte de la sexualité également, par le biais du fruit défendu, qui est dans le roman transposé par l'orange (Mihajlovska).

La quête dans *Oranges* est donc la quête d'autres récits. Ces récits sont porteurs d'autres désirs, de possibilités en dehors des murs pour le sujet qui cherche à se libérer des contraintes et des mensonges qui pèsent sur son existence. C'est par la résistance, la transgression et la fuite que le personnage de Jeanette, sujet lesbien par excellence, inspiré de l'enfance de Jeanette Winterson, ouvre son monde et crée, par l'écriture, ces « lignes de fuite » où tout est possible. Winterson renforce cette idée de la ligne de fuite dans l'écriture : « I was born without prospects. So I wrote myself the world I wanted to find. There is a line in *Oranges*: "What I want does exist if I dare to find it." I was 23. Taking risks is essential. Any fairy tale will tell you that » (*Oranges* 13). Bien que cet océan de possibilités qui s'ouvre à elle, et qui est envisageable seulement par l'exil et la douleur, fasse peur au sujet qui fuit pour survivre, Jeanette Winterson utilise une fois de plus le mélange des genres, des voix et des personnages, cette hybridation caractéristique qui pourrait relever d'une écriture dite lesbienne, pour rendre compte des infinités de « fruits » et de récits qui s'ouvrent à celles et ceux qui osent prendre la fuite malgré la peur :

When Winnet wakes up, there's a light rain, and she move quickly. She's crying and the blind man, touching her, tells her not to worry about being afraid. She rows out to the sea, and stores her boat for a day, until she gets used to the salt taste and how big it all is. The need for the city fastens her heart to her mind. She will get in her boat and sail to the other side. The sail

is pulling and the sun is out. Now there is nothing about her but water. One thing is certain; she can't go back. (204)

Ce premier roman qui emprunte aux codes des contes de fées et des textes religieux pour permettre une identification universelle est à la fois une remise en question de la mère et des normes, une déconstruction de l'environnement, et une quête de sens et de survie par la fuite. Jeanette a conscience que son destin sera hors-normes. Sa mère la pousse en ce sens : elle veut faire d'elle une missionnaire. Le rôle du missionnaire est celui qui porte et propage le message divin, « la bonne nouvelle » qu'est l'évangile⁵⁹. Une mission sacrée qui ne connaît aucune frontière. Jeanette est de celle-là : mais elle ne porte pas la parole de Dieu et donc de sa mère, bien qu'elle se considère comme porteuse d'un message d'amour –ce qui signifie bien que sa fuite n'est pas reniement. Elle propage sa propre voix et ses propres démons, s'identifiant à un prophète et non à un missionnaire. À la fin du roman, Jeanette explique en effet la difficulté de trouver sa voix intérieure et de la faire sortir d'elle-même pour la rendre audible aux autres, par-delà les profondeurs de l'eau, symbole du royaume des émotions : « Words in the head are like voices under water. They are distorted. Hearing the words as they hit the surface is sensitive work. You will have to be a bank robber and listen and listen to the little clicks before you can open the safe » (205). Elle compare la figure de l'écrivain à celle du prophète en raison de cette voix qui essaie de se dire, qui essaie de se rendre audible aux autres par le pouvoir des mots :

I could have been a priest instead of a prophet. The priest has a book with the words set out. Old words, known words, words of power. Words that are always on the surface. Words for every occasion. The words work. They do what they're supposed to do; comfort and discipline. The prophet has no book. The prophet is a voice that cries in the wilderness, full of sounds that do not always set into meaning. The prophets cry out because they are troubled by demons. (205)

Conclusion : « that child I had not been⁶⁰ »

Dans cette partie, nous avons pu explorer la façon dont le sujet lesbien et la question de l'homosexualité féminine sont traitées dans les premières œuvres de Dorothy Allison

⁵⁹ Du latin « euangelium » qui signifie « porter une nouvelle », au sens de la « bonne nouvelle de la parole du Christ ».

⁶⁰ Citation dans LeMahieu, « An Interview With Dorothy Allison », *Contemporary Literature*, 2010.

et de Jeanette Winterson, *Bastard* et *Oranges*, que nous caractérisons de récits de soi fictionnels, d'autofictions et de romans. Les deux romans de notre corpus ont en commun des narratrices et des personnages principales marquées par la période de l'enfance et les blessures de l'intime qui font écho aux vécus de leurs créatrices : Bone dans *Bastard* et Jeanette dans *Oranges*. Ce sont des histoires singulières et exceptionnelles de transgression dans lesquelles la résilience du sujet émerge de la fuite du foyer pour survivre, et dans l'acte d'écrire et de dire. En effet, la formation d'une voix dans l'écriture, la transformation du récit de vie par la fiction, nous paraissent être fondamentales dans l'étude des premiers romans d'Allison et de Winterson.

Chez Winterson, ce premier roman s'imprègne et se détache des traditions du conte, des textes bibliques et de ses allégories pour revêtir une dimension universelle en offrant la voix si singulière de Jeanette, enfant adoptée par des parents religieux et pauvres, dont l'homosexualité sera à la fois l'origine de sa perte et la condition de sa libération. Si, dans notre analyse de *Bastard*, la question du sujet lesbien est abordée par les marges via le personnage de la tante Raylene Boatwright, qui est le « témoin secourable » (Miller) de la souffrance de Bone, dans *Oranges* le sujet lesbien est le personnage central de Jeanette, qui fait de son homosexualité la condition qui transgresse la loi de la mère pour devenir le sujet de sa propre histoire. Consciente de sa singularité et du monde nouveau qui s'ouvre à elle grâce aux murs du royaume de la mère qui s'effondrent au contact du doute et de l'arrivée « d'autres fruits » dans le cœur de sa fille, Jeanette domestique ses propres « démons » et s'émancipe par le récit de vie réapproprié par l'écriture.

Dans *Bastard*, c'est la tante Raylene qui incarne ce modèle d'émancipation résolument lesbien pour la jeune enfant, rendue objet, qui ne bénéficie pas de la protection de la mère. Raylene, par son parcours et son rôle de témoin, offre ainsi une « ligne de fuite » pour Bone qui ne veut plus être l'objet « bâtarde » de la famille Boatwright et peut enfin faire entendre sa voix. C'est en s'autorisant à ressentir de la colère –contre sa mère notamment– et de l'injustice contre toutes les formes de violences décrites dans le roman, y compris celles qu'elle subit, que Bone devient sujet et non plus objet. De la même manière, c'est par la prise de conscience de la trahison de la mère et de sa colère envers celle-ci ainsi qu'envers les adultes qui la punissent pour son homosexualité que Jeanette devient aussi le sujet de son histoire.

Pour Allison, l'invention du parcours de la « bâtarde » Boatwright qui survit et fuit le foyer grâce à sa tante porte un message d'espoir et de résilience depuis les marges de

la ville, de la société, et des canons dominants dans la littérature qui n'abordent pas directement le sujet de l'inceste et des violences sexuelles faites aux enfants depuis le point de vue de l'enfant, dont la voix est souvent rendue inaudible. Dans *Oranges*, c'est également la voix de Jeanette, enfant maltraitée et pauvre, qui structure le récit de vie auparavant dominé et étouffé par cette mère à la « dépression flamboyante ». Bien que Jeanette se sente « spéciale » depuis l'enfance, destinée à une vie hors-normes par sa mère qui veut faire d'elle une missionnaire pentecôtiste pour laver le monde de ses péchés, c'est la révélation de son homosexualité qui va venir signifier à sa mère et à elle-même qu'elle est « autre ». Dans *Bastard*, c'est la question de l'inceste qui marque la différence de Bone et qui la pousse vers la fuite pour survivre, passant symboliquement du « monde des hommes » vers le monde de la tante Raylene, femme célibataire et lesbienne, sans enfants, qui mène une existence simple et autonome.

Pour Winterson, l'histoire de la prise de risques de Jeanette n'a pas vocation à être interprétée, lue et reçue comme un récit lesbien à destination de sujets lecteurs queer seulement, mais bel et bien comme une quête universelle qui porte un message de vérité existentielle par et dans la littérature. *Oranges* vient ainsi redessiner et bousculer les notions de « marge » et de « centre » qui feraient du sujet masculin hétérosexuel la position « neutre » par défaut autour de laquelle la relation identificatoire dans la lecture pourrait se vivre. Elle explique dans ses mémoires, plus de vingt-cinq ans après la publication d'*Oranges* :

I was trying to get away from the received idea that women always write about 'experience' – the compass of what they know – while men write wide and bold – the big canvas, the experiment with form. Henry James misunderstood Jane Austen's comment that she wrote on four inches of ivory – i.e. tiny observant minutiae. Much the same was said of Emily Dickinson and Virginia Woolf. Those things made me angry. In any case, why could there not be experience *and* experiment? Why could there not be the observed and the imagined? Why should a woman be limited by anything or anybody? Why should a woman not be ambitious for literature? Ambitious for herself?
(*WBH* 3-4)

Elle condamne la différenciation à l'œuvre entre les créations littéraires produites par les individus dominants, comme les hommes, et les individus marginalisés, comme les femmes, qui s'inspirent pourtant tous de leur expérience pour la transcender par l'acte

d'écrire. Similairement, Allison manufacture l'authenticité et la vraisemblance dans son écriture tout en revendiquant le pouvoir de la fiction et non celui de l'autobiographie et donc de la réalité. Elle écrit : « What I wanted was a story, not a recounting of my own experience. I believe in the worth of biography and even of ethnography, but I believed more powerfully in the reach of a well-told narrative that set out to pull the reader into the life of that child I had not been » (« Afterword », *Bastard* 314). *Bastard* offre en effet un portrait réaliste des personnages et une mise en scène dramatique qui s'inspirent de son vécu non pas seulement dans le but de permettre une identification empathique des lecteur·ices réel·les avec le personnage fictionnel de Bone –bien que cela puisse être le cas– mais aussi pour aller au-delà de l'identification, au sens de reconnaissance de l'autre comme soi-même. Elle condamne elle aussi le traitement différencié de son œuvre par rapport à son statut et à son expérience de femme et d'écrivaine par rapport aux hommes :

There's also a certain amount of condescension in reducing art to psychology. I'm a woman writer, and my first novel had biographical elements. And that always means that you're going to be caught in that conundrum of "she's not really a writer, she's just telling her story," which is a little like telling an actress, "you're not a great actress, you're just being yourself." [...] All writers write out of what they know and their experience.⁶¹

Parce que l'exil, la quête de sens et la survie du sujet, que ce soit dans les trajectoires de Bone ou de Jeanette, s'inspirent notamment de l'expérience vécue des autrices, qu'elles dépassent par la fiction, nous allons voir dans la troisième et dernière partie de notre analyse les stratégies narratives et rhétoriques spécifiques mises en place pour analyser la formation de ces deux voix uniques et exceptionnelles dans l'écriture.

⁶¹ LeMahieu, *op.cit.*, 2010.

Chapitre 3 : « Let me tell you a story⁶² ». Écrire pour le/se dire. L'émergence d'une voix lesbienne dans l'écriture

La matérialité d'une écriture dite lesbienne s'exprime et s'incarne de manière différente dans les œuvres de notre corpus. La fonction de l'écriture, que nous qualifions de nécessaire, voire de vitale, occupe toutefois une place centrale pour les deux autrices. Pour Dorothy Allison, dont l'enfance a été marquée par les violences sexuelles de la part de son beau-père et le silence qui en a découlé, le fait de « raconter des histoires », de passer de la tradition orale à la forme écrite, constitue un acte de résistance et de résilience similaire à celui mis en place par Jeanette Winterson dans l'écriture. Cette dernière a dû également passer par l'acte d'écrire pour transformer le récit de sa vie en création afin de survivre. Elle établit ce parallèle entre l'écriture et la survie dans ses mémoires, remontant jusqu'à l'enfance : « I can't remember a time when I wasn't setting my story against hers [her mother's]. It was my survival from the very beginning. » (*WBH* 5), tandis qu'Allison livre dans un entretien : « Without telling my story, I thought, I would stay sick; I even might die »⁶³. L'écriture paraît ainsi s'imposer très tôt comme une nécessité vitale, une quête salvatrice.

C'est par la lecture et l'obtention d'une bourse pour poursuivre ses études qu'Allison quitte le foyer parental et entre à l'université de Floride à l'âge de dix-huit ans, où elle sera diplômée en anthropologie. C'est aussi la lecture et un programme dédié aux boursiers qui permettent à Winterson d'entrer à l'université d'Oxford après sa fugue du foyer familial à l'âge de seize ans seulement. Elle se souvient de l'accueil qu'on réserve aux femmes comme elle et son amie à la fin des années 1970 : « On our first evening as undergraduates, our tutor turned to me and said, 'You are the working-class experiment.' Then he turned to the woman who was to become and remain my closest friend, and he said, 'You are the black experiment' » (*WBH* 142). On reconnaît là le talent de Winterson comme narratrice : même formule, même absence de réponse, comme si la formule devait résonner. C'est dans son silence de narratrice que vient se loger la possibilité d'une

⁶² Phrase d'ouverture qui rythme le récit dans les mémoires de Dorothy Allison (*TTT* 1).

⁶³ De Salvo, *Writing as a Way of Healing: How Telling Our Stories Transforms Our Lives*, 2000 : 46.

interprétation des lecteur·ices. En dépit des difficultés rencontrées, grâce à l'université et à leur trajectoire sociale dite ascendante de « working-class escapees », Allison et Winterson découvrent un corpus d'autrices nouvelles, femmes et lesbiennes, avec différentes pratiques d'écriture, qui leur donnent envie d'écrire à leur tour –comme nous l'avons évoqué dans la première partie de notre mémoire. Bien que l'université reste une institution patriarcale et normative, elle représente un lieu de savoir et d'éducation qui donne les clés à ces deux autrices issues de milieux précaires, ouvrant la voie à la désobéissance et à la résistance depuis les marges.

Nous allons voir dans cette troisième partie le rôle que joue l'écriture fictionnelle et non-fictionnelle dans les trajectoires sociales ascendantes d'Allison et de Winterson qui ont transformé leur récit de vie en matière résiliente et vivante pour leurs créations littéraires respectives. Quelles sont les caractéristiques de ces écritures que nous qualifions de « bâtardes », d'hybrides et de subversives ? En ce sens, quelle serait la marque d'une écriture « impure », dite lesbienne, chez Allison et Winterson ? Nous allons ici explorer la fonction de l'écrit : en quoi l'écriture peut-elle s'apparenter à un acte de guérison pour Allison et Winterson en qualité de sujets minoritaires ? Nous proposons d'analyser la fonction de l'écriture en observant les pratiques transgressives à l'œuvre pour le sujet lesbien. Nous allons en effet étudier la mise en œuvre de cette écriture, la place qu'y occupent le silence et le non-dit en lien avec la question de l'orientation sexuelle, de la sexualité et de l'identité de genre, ainsi que l'utilisation notable de l'humour, de l'ironie et d'une langue crue dans l'écriture lesbienne.

3. « Creativity is on the side of health⁶⁴ » : la quête salvatrice du sujet lesbien dans l'écriture

Pour Dorothy Allison et Jeanette Winterson, c'est d'abord la fuite et la prise de risques liée à un départ sans retour, comme nous l'avons évoqué précédemment, qui apparaît comme vectrices de changement et de survie avant le passage à l'écriture. Winterson s'explique dans ses mémoires : « Why did I leave home when I was sixteen? It was one of those important choices that will change the rest of your life. [...] For the life-changing things, you must risk it » (*WBH* 63). Allison relie aussi la fuite du sujet à la survie : « I ran because if I had not, I would have died » (*TTT* 4). Elle souligne le caractère essentiel de la fuite, qui précède voire supplante l'émancipation offerte par l'éducation : « Leaving

⁶⁴ Citation dans *WBH* 2012 : 171.

was the way out [not education]⁶⁵ », tandis que Winterson observe, après une énième confrontation avec sa mère, qui décide de brûler tous les livres de sa fille : « In many ways it was time for me to go. The books had got the better of me, and my mother had got the better of the books » (*WBH* 40). Partir sans protection – que ce soit celle de la mère dont elle ne veut plus ou celle offerte par les livres, dont elle n’a plus besoin – est présentée comme la seule solution viable pour survivre dans un premier temps, et enfin écrire dans un second temps. Les deux autrices cherchent ainsi à justifier une entorse supplémentaire à l’ordre patriarcal en montrant le rejet de la famille et de ses lois comme une autre voie pour le sujet lesbien. Winterson distingue en effet l’acte de fuir de l’acte d’écrire. Pour elle, la fiction n’est pas une fuite mais au contraire l’espace dans lequel on ne fuit plus. L’écriture serait donc le lieu d’élection d’un sujet exilé.

Pour Allison, c’est la rencontre avec des collectifs féministes à l’université qui l’encourage à passer à l’acte d’écrire, et donc à ne plus fuir, dans le but d’être publiée. Allison travaille ainsi dans le secteur éditorial, dans le domaine de l’éducation et enfin dans le secteur social, en lien avec la thématique des enfants victimes de maltraitements et de viols, avant de publier son premier recueil de poésie, *The Women Who Hate Me* (1983), à l’âge de trente-quatre ans, dans lequel elle évoque explicitement la question de la violence, du sujet et du corps lesbien⁶⁶. Dans une langue-fleuve sensuelle, elle évoque dans un poème ce que lui fait ressentir son amante et la fonction curative de cet amour entre deux femmes. En s’adressant directement à elle, comme dans un dialogue, une lettre ou une chanson d’amour, l’écriture d’Allison présente le désir lesbien comme une quête à la fois sensorielle et spirituelle pour le sujet :

When you touched me
 my womb filled with light
 my mouth with light
 the deep places between my breasts
 flooded light full of the smell
 of baking eggplant, pure desire. (1991 : 32)⁶⁷

Ce n’est que dix ans plus tard qu’Allison rédigera son premier roman, *Bastard Out of Carolina* (1992), dans lequel elle s’inspire librement de sa propre histoire pour transformer et sublimer l’expérience vécue en œuvre fictionnelle, faisant de la trajectoire

⁶⁵ LeMahieu, « An Interview With Dorothy Allison », *Contemporary Literature*, 2010.

⁶⁶ Allison, « Il faut aimer la vie que l’on se fabrique », *Revue Des Deux Mondes*, 1999.

⁶⁷ Allison, « Silence Grew Between Us », *The Women Who Hate Me: Poetry 1980-1990*, 1991.

singulière de Bone un récit aux résonances universelles. Winterson publie quant à elle son premier roman, *Oranges Are Not The Only Fruit* –sorti deux ans plus tard que la première œuvre d’Allison, en 1985– à l’âge de vingt-cinq ans. Ce livre évoque explicitement le sujet lesbien à travers la propre histoire, transformée et transcendée, de l’autrice, à la manière d’un conte qui ne dit pas son nom. D’une certaine manière, ces deux œuvres brisent la loi du silence vis-à-vis de leur enfance et des effets de l’ordre patriarcal et hétéronormatif sur les vies et les corps des sujets minoritaires. Allison explicite la relation entre la notion de survie, la fuite et l’écriture ainsi que le caractère suspect de « raconter des histoires » en tant qu’objet et sujet du récit. Elle développe dans un entretien :

It is condescending. It’s contemptible. It puts you in a category that sets you aside. Well, yeah, she can talk, and yeah, it reads this way or it reads that way, but they don’t want to consider you in the same category as writers to whom they do not apply trauma and testimony. All writers write out of what they know and their experience. And we steal other people’s lives... thank God we have permission. It’s the license that comes with writing fiction, you’re going to argue that you’re really a writer, you’re really almost like poetic license. Then try to get any kind of recognition for the complexity of what you’re doing, you’re just caught. And trying hard to do these things, and you’ve got a list of things you’re trying to do, and it’s just whiny.⁶⁸

Cette méfiance vis-à-vis des femmes qui écrivent, dont l’expérience minoritaire – qui comprend l’imbrication entre la question de l’orientation sexuelle, les violences sexistes et les questions de classe– est perçue comme subjective et située, contrairement aux expériences des sujets dominants –hétéronormatifs et blancs–, s’inscrit dans une dynamique plus large de l’étude de la marginalité. Le sujet dit « subalterne », qu’il soit femme, queer ou sujet racisé, est un sujet-objet dont la parole est suspecte dans les institutions culturelles et académiques patriarcales (hooks 1980, Bourcier 2002, Chetcuti 2012, Éribon 2015). Allison nomme cette « suspicion » vis-à-vis de son statut d’écrivaine au vécu minoritaire –de femme, de lesbienne et de pauvre– et distingue, dans *Two or Three Things I Know for Sure*, « the woman in the story », « the woman who believes in story » et la figure du « storyteller » dans le récit :

⁶⁸ LeMahieu, *op.cit.*, 2010.

When I began there was only the suspicion that making up the story as you went along was the way to survive. And if I know anything, I know how to survive, how to remake the world in story.

But where am I in the stories I tell? Not the storyteller but the woman in the story, the woman who believes in story. What is the truth about her? (*TTT* 4)

Allison se définit ainsi volontiers comme une survivante –on pourrait en dire de même pour Winterson–, pour qui l’écriture représenterait le passage du silence à la voix, la transition d’objet à sujet du récit de vie. Il ne s’agit pas seulement d’une quête de soi mais d’une quête de puissance et de transformation dans l’écriture, car l’auteur choisit non seulement de réécrire son histoire en inventant d’autres –« making up the story », « the stories I tell »– mais aussi de refaire le monde, de le transformer par la fiction : « to remake the world ». Dans cet extrait, la répétition du mot « story », qui peut recouvrir à la fois la notion de récit, de témoignage, de fiction et de narration, renforce le caractère urgent et vital de la formation d’une voix dans l’écriture. En passant à l’acte d’écrire, Allison rompt la loi du silence et met en lumière les violences et les injustices à l’œuvre au sein de la société patriarcale et raciste. Winterson écrit également sur cette puissance, sur le pouvoir transformateur de l’écriture pour rompre le silence, en l’illustrant par un exemple de violences sexuelles :

Do you remember the story of Philomel who is raped and then has her tongue ripped out by the rapist so that she can never tell?

I believe in fiction and the power of stories because that way we speak in tongues. We are not silenced. (*WBH* 9)

Cet extrait illustre un des traits de l’écriture wintersonienne, qui trace les fils des histoires depuis les mythes de la naissance de la civilisation occidentale, pour inscrire sa voix là où personne n’a encore posé de mots afin de déconstruire les récits qui l’ont précédée. Une des caractéristiques de l’écriture wintersonienne, qui pourrait être appréhendée comme l’une des marques d’une écriture lesbienne et subversive dans la littérature, est précisément d’inventer un langage et de mettre des mots sur ce qui n’a pas été dit – ou de le dire autrement, différemment, depuis les marges. Ce faisant, Winterson et Allison s’inscrivent dans l’héritage de la littérature féministe et lesbienne. Pour Marilyn Farwell, qui s’est intéressée à la question du sujet lesbien dans la littérature, il n’y a pas « une » écriture lesbienne mais des écritures subversives, au sens lesbien parfois direct, littéral et explicite –comme dans *Oranges* et *Skin*– ou codé, symbolique et implicite –comme dans

Bastard. Cette écriture, dont le genre littéraire et les stratégies textuelles ne sont pas facilement identifiables, revendique volontairement son caractère hybride et subversif, et donc lesbien ou queer (Farwell)⁶⁹.

3.1. Une conspiration du silence

La thématique du silence et de la silenciation est au cœur de l'étude des sujets minoritaires puisque c'est ce silence, imposé et puis brisé, qui s'inscrit dans l'histoire et l'héritage du processus d'invisibilisation des voix subalternes dans la littérature (Grué 2013, Éribon 2015, Burgess). Les sujets qui survivent, et notamment les sujets lesbiens, parce qu'ils sont situés aux périphéries de l'espace de vie et de parole légitime, transforment leur position marginale en une position subversive en racontant leurs récits dans l'espace public. Les récits dits intimes de Winterson et d'Allison s'inscrivent ainsi dans l'héritage des mouvements féministes, qui appelaient à rendre l'intime politique. On se souvient notamment de slogans militants utilisés dans les années 1960 comme « The private is political », qui cherchaient à démontrer l'interdépendance entre le « personnel » et le « politique ». En faisant des questions dites « intimes » –comme l'avortement par exemple, étouffé par la loi du silence–, réduites à la sphère privée par le discours patriarcal, des questions politiques, c'est-à-dire des sujets qui ont toute leur place dans le débat et l'espace publics, les mouvements féministes de la deuxième vague ont appelé à trouver des solutions politiques et légales pour transformer l'expérience minoritaire en responsabilité collective⁷⁰. Il en va de même pour les revendications politiques liées aux mouvements antiracistes et LGBTQI+ (Fassin 2008).

D'un point de vue structurel et structurant, la marginalité va donc de pair avec le silence et l'invisibilité, tandis que la prise de parole du sujet minoritaire vient déranger et mettre la société majoritaire face à ses silences. En brisant le silence de l'homophobie, de l'inceste, de la pauvreté et de la maltraitance par l'écrit, Allison et Winterson occupent une position non plus à la marge mais au centre de l'espace discursif et social que leur offre le passage à l'écriture. Sidonie Smith retrace les trajectoires des individus réduits au silence qui ont eu recours au genre autobiographique et à ses traductions hybrides pour

⁶⁹ Pour plus de travaux portant sur la théorie critique et littéraire de l'écriture lesbienne, voir : Meese, *(Sem)Erotics: Theorizing Lesbian Writing*, 1992 ; Jay, *Lesbian Erotics (The Cutting Edge: Lesbian Life and Literature Series)*, 1995 ; Bourcier & Robichon, *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes... Autour de l'œuvre politique, théorique et littéraire de Monique Wittig*, 2002.

⁷⁰ Voir Schuster, « Why the personal remained political: comparing second and third wave perspectives on everyday feminism », *Social Movement Studies*, 2017.

faire entendre leurs voix. À partir du XX^e siècle, le genre autobiographique a en effet été progressivement considéré comme un espace où les voix dites subalternes, ces voix qui n'étaient pas autorisées à être entendues –pour reprendre la thèse de Jane Gallop qui parle de « sujets non-autorisés »⁷¹ à propos des femmes–, pouvaient venir contester les voix dominantes dans la littérature. D'après Smith, les formes traditionnelles de l'écriture autobiographique et des récits de soi –fictionnels et non-fictionnels– ont participé au maintien du sujet occidental masculin, blanc, hétérosexuel, de classe bourgeoise comme sujet posé comme universel, tandis que les récits des sujets issus des groupes culturellement marginalisés –sujets dits femmes, queer, racisés, issus de classes sociales en dehors des classes dominantes– étaient peu considérés, reconnus et diffusés et donc réduits au silence (Smith 1987 & 1993)⁷². La formation d'une voix dans l'écriture pour ces individus dont l'identité de genre, l'expérience vécue et le savoir constituent une forme nouvelle et subversive du « je », met les sujets auparavant objets dans des positions complexes qui suscitent la méfiance des individus et des institutions dominantes. Allison et Winterson appartiennent à plusieurs groupes historiquement et culturellement réduits au silence : ceux des femmes, des lesbiennes et des pauvres –devenues transfuges de classe. Pour ces deux écrivaines, raconter leurs histoires à plusieurs voix, dans des formes et des genres littéraires résolument hybrides et multiples, permet aux voix des sujets marginalisés d'être entendues et donc de sortir de l'invisibilisation.

Pour contrer le silence, Allison revient sur sa propension à inventer des histoires dès l'enfance et sur son besoin vital de narration, sous toutes ses formes, qu'elle compare à un art de la capture : « When we were small, I could catch my sisters the way they caught butterflies, capture their attention and almost make them believe that all I said was true » (*TTT* 1). Pour l'autrice, le rapport à la « vérité » se rapproche de la conception mouvante et multiple que développe Winterson via le personnage de Jeanette dans *Oranges*. La vérité, semble-t-il, est à la fois dissimulée et révélée. Le pouvoir des histoires, c'est de faire croire et donc de dire la vérité ; car on ne croit qu'à ce qu'on pense être vrai. Pour ces autrices, la forme fictionnelle avec la mobilisation d'éléments biographiques dans leurs romans et leurs mémoires épouse ainsi une forme de libération, une désaliénation du sujet que le récit dans sa linéarité donne l'impression de reconstruire. Comme le

⁷¹ Gallop, *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis*, 1982.

⁷² Smith, *Subjectivity, Identity and the Body: Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century*, 1993 ; *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*, 1987.

précise Winterson dans sa préface d'*Oranges* : « Truth is what is left out as well as what is included » (*Oranges* 16). Pour le sujet qui écrit, il pourrait s'agir de faire un choix entre ce que l'on décide de raconter et ce que l'on décide de taire : ce qui est dit étant tout aussi « parlant » que ce qui n'est pas dit dans le récit. Le choix de la voix passive peut également évoquer l'idée que c'est l'acte d'écrire qui opère cette fracture entre l'inclus et l'exclu. La vérité est de fait « mi-dite », c'est-à-dire jamais localisable. La question du travail des autrices consiste précisément à venir cerner la vérité, même là où elle ne sera pas dite.

Pour Winterson, le passage à l'écriture après avoir été diplômée de l'université d'Oxford s'impose comme une évidence qui signe la fin –et le début– d'un cycle avec son passé et sa mère adoptive : « When I no longer had any books left to read, I started to write one of my own. My mother never forgave me for that, but it didn't matter, because I forgave her. It's all you can do⁷³ ». Dans ce contexte, l'utilisation de la formule « one of my own » peut être une référence aux paroles prononcées par Virginia Woolf à l'université de Cambridge en 1928, qui a inspiré son essai *A Room of One's Own* (1929) : « A woman must have money and a room of her own if she is to write fiction » (Woolf 1935 : 5). Quant à la justification de Winterson sur le pardon accordé à sa mère –« It's all you can do »–, le ton paraît à la fois définitif et ouvert aux interprétations. En effet, la formule suggère une évidence mais aussi une équivoque. Le pardon est présenté comme la seule option possible avec « It's all you can do », alors que d'autres enfants dans la même configuration n'auraient peut-être pas pardonné à leurs parents. Le choix est en réalité multiple face à une telle situation, mais c'est comme si Winterson avait besoin d'affirmer que le sien était en partie contraint. On entend donc à la fois la réduction du choix où Winterson semble dire « je ne pouvais rien faire d'autre », mais pris au pied de la lettre, cela peut être également une formule qui suggère : « je pouvais tout faire » ; « all you can do ». Winterson aurait donc fait le choix du pardon parmi tout ce qui était possible, tout en mettant en évidence le caractère irrévocable du choix de l'écriture et du pardon. Les deux passages à l'acte sont ici étroitement liés : l'acte d'écrire *Oranges* conduit à l'acte de ne pas pardonner –pour la mère– et à l'acte de pardonner –pour l'enfant devenu sujet.

Winterson appelle aussi à se pardonner elle-même en l'absence du pardon du parent qui ne peut/veut pas reconnaître le mal qu'il a fait à l'enfant : « I needed words because

⁷³ Winterson, « Family History: Mother from Heaven », *The New Yorker*, 2002.

unhappy families are conspiracies of silence. The one who breaks the silence is never forgiven. He or she has to learn to forgive him or herself » (*WBH* 9). En utilisant le terme de conspiration, Winterson dénonce la force du système de mise sous silence opérant dans la famille et le discours religieux homophobe afin de ne pas rendre la parole de l'enfant victime audible et donc visible dans l'espace privé et l'espace public. L'écriture est un moyen de rompre le silence imposé et de donner symboliquement et littéralement sa voix et donc son agentivité au sujet. La survie du système dépend et repose par ailleurs sur le silence des victimes : « Mrs Winterson would have preferred it if I had been silent » (*ibid.*). Dans *Bastard*, la réaction du beau-père de Bone confirme également la nécessité du silence des victimes pour maintenir la domination de l'adulte sur l'enfant : « You'll never mouth off to me again. You'll keep your mouth shut » (*Bastard* 285). L'utilisation de ces verbes –« mouth », « shut »– et le ton employé retranscrivent non seulement la violence du verbe mais aussi la violence du beau-père à l'encontre de Bone, dont la bouche et la parole lui appartiennent et ont donc le pouvoir de lui nuire. Bone voit elle-même le silence comme une des clauses du maintien du système de l'inceste et de ce qu'elle croit être la condition de sa protection à l'intérieur de la conspiration du silence. Elle confie :

I was always getting hurt, it seemed, in ways Mama could not understand and I could not explain. Mama worried about how careless I was, how prone to accident I had become. "Maybe you're thin-boned," she guessed, and started buying me vitamins. I didn't know what to say to her. To say anything would mean trying to tell her everything, to describe those times when he held me tight to his belly and called me sweet names I did not want to hear. I remained silent, stubborn, resentful, and collected my bruises as if they were unavoidable. (*Bastard* 111)

I kept trying to figure out how I could have prevented it all from happening, not drunk that beer, not let anyone see, gone to Mama and made sure she knew that I had deserved that beating – kept everything smooth and quiet. (249)

Ces deux citations montrent l'articulation du viol et l'articulation du trauma : le viol reste mi-dit, évoqué, entouré de la langue. Comment faire savoir à l'autre ce qu'on éprouve sans le dire ? Quelles peuvent être les autres modalités du dire ? Il s'agit par ailleurs d'un enjeu majeur pour l'accueil de la parole des victimes des violences sexuelles, et notamment la parole des enfants. Il y aurait d'une part la judiciarisation et l'injonction au

dire par les adultes, et d'autre part les adultes qui pensent aussi qu'il faut savoir entendre sans nécessairement faire dire. Pour Bone, le silence semble être la seule voie possible en l'absence de sa propre voix : il n'y a pas d'entre-deux envisagé avec sa mère car l'enfant se sent coupable et responsable de ce qui lui arrive. Elle craint de ne pas pouvoir maîtriser le récit de ce qui lui a été imposé, de ne pas parvenir à faire la distinction entre ce qui doit être dit et ce qui doit être tu –tout en donnant des détails qui viennent mettre des mots et des images, des bleus qui en disent long sur ce que Bone vit et ressent. À propos de cette difficulté de dire et de la fonction salvatrice de l'écriture, en lien avec son expérience personnelle et la publication de *Bastard*, Allison écrit :

No, it was not the truth to say my mama was at fault, not the truth to blame the child I had been, not even the whole truth to blame my stepfather.

I worried it out over years and years, and finally, I broke the silence, not by going home to hold a massive family confrontation, but by writing a story in which I told everything that had happened to that child and the cost of it, the children that child would never have, the break in the family that could never be fully mended. Some days still, I think about how I wrote that story and gave it to my mama to read, and I know that doing that says more about truth and the depth of my own sense of shame than I could ever say in an explicit conversation. (*Skin* 232-233)

Dans ce passage, le fait de passer à l'acte d'écrire se substitue à la confrontation familiale par la parole, de la même manière que la mère de Winterson vit la publication d'*Oranges* comme un affront : un conflit qui ne peut être vécu qu'à distance et par la mise à distance de l'écriture, et notamment le recours à la fiction plutôt qu'à l'autobiographie.

Allison et Winterson ont donc mis en œuvre différentes stratégies narratives et de survie du sujet liées au silence, qui peuvent aller du non-dit, à l'omission, au mensonge et enfin au recours à l'humour qui peut être vu comme une forme de silence. Les richesses de la fiction et du récit offrent une autre option que le « témoignage » au sens juridique (Chambers 2004). Winterson évoque dans ses mémoires le fait qu'elle ait été régulièrement battue en tant qu'enfant –ce qui n'apparaît pas dans *Oranges*, bien que Jeanette soit victime de maltraitements à plusieurs niveaux– et séquestrée en guise de punition. Elle écrit : « I was beaten as a child and I learned early never to cry. If I was locked out overnight I sat on the doorstep till the milkman came, drank both pints, left the empty bottles to enrage my mother, and walked to school » (*WBH* 2). La combativité et

l'impertinence de l'enfant qu'a été Winterson se retrouvent dans le personnage de Jeanette. L'autrice a ainsi consciemment omis et minimisé des événements ou des détails relatifs à ce qu'elle a pu traverser afin de vivre avec cette version réécrite, faite sienne par l'écriture. Elle ajoute plus tard dans ses mémoires : « I learned secrecy early. To hide my heart. To conceal my thoughts » (52). La stratégie du silence, du secret, du travestissement et de la dissimulation de la vérité, a été mise en place pour protéger le sujet, ses pensées et sa réalité. Ce besoin de cacher –« hide », « conceal »– et donc de se cacher fait par ailleurs penser aux stratégies d'adaptation et de survie mises en place par les personnes queer qui s'inscrivent dans une « épistémologie du placard » (Sedgwick 2008). Nous reprenons l'expression d'Eve Kosofsky Sedgwick qui a produit des analyses portant sur l'histoire de la construction du genre et de la sexualité et dénonce la catégorisation binaire de la question de l'orientation sexuelle vécue comme « minoritaire » –avec l'homosexualité– ou « majoritaire » –avec l'hétérosexualité. Bien que la théorie queer critique cet ordre binaire, elle relève toutefois les spécificités liées au vécu minoritaire, dont le « placard » –et donc le fait de « cacher », pour reprendre les mots utilisés par Winterson– est une forme de silence et d'invisibilisation du sujet queer dans la société (Foucault 1994, Butler 1990, Sedgwick 2008, Éribon 2012, Chetcuti 2013, Preciado, Coffin). Avec Winterson et Allison, l'écriture du roman s'apparente ainsi à une mise en forme du récit qui permet au sujet minoritaire d'exercer son agentivité et de sortir du silence :

Mrs Winterson objected to what I had put in, but it seemed to me that what I had left out was the story's silent twin. There are so many things that we can't say, because they are too painful. We hope that the things we can say will soothe the rest, or appease it in some way. Stories are compensatory. The world is unfair, unjust, unknowable, out of control.

When we tell a story, we exercise control, but in such a way as to leave a gap, an opening. It is a version, but never the final one. And perhaps we hope that the silences will be heard by someone else, and the story can continue, can be retold.

When we write we offer the silence as much as the story. Words are the part of silence that can be spoken. (*WBH* 8)

C'est donc bien une histoire qui vient se substituer à l'histoire qui ne peut pas être dite, au travers des silences et des non-dits. Winterson a donc trouvé sa solution pour dire,

mais l'autre histoire n'est pas tue pour autant : elle (s')est déplacée. Cette souffrance est perdue dans la langue, mais Winterson pense que justement elle s'entend dans ce qui ne se dit pas –ce qui n'est pas sans rappeler ce qu'Allison décrit de façon paradoxale dans ses mémoires. Elle souligne en effet l'ambivalence de l'histoire qui est tue, du récit qui n'est pas transformé et déplacé par l'écriture. L'acte d'écrire et de réécrire, l'acte de dire, s'apparentent ainsi à une transcendance du corps, de la chair et de la langue :

What is the story I will not tell? The story I do not tell is the only one that is a lie. It is the story of the life I do not load, without complication, mystery, courage, or the transfiguration of the flesh. (*TTT* 71)

3.2. « *Survival is the least of my desires*⁷⁴ » ou la marque d'une écriture lesbienne

Dans son essai intitulé « *Survival Is the Least of My Desires* », qui est la version écrite d'un discours prononcé en 1992 à la conférence *OutWrite* à l'attention d'écrivain·es queer, Allison explique : « I was asked to speak about survival. The difficulty for me is that survival is the least of my desires. I'm interested in a lot more than mere survival. [...] What I do know is that we must aim much higher than just staying alive if we are to begin to approach our true potential » (*Skin* 289). Elle décrit son rapport à la fiction comme une nécessité non pas pour survivre mais pour tenter de justifier sa survie, au-delà de la valeur « vraie » de l'expérience, qu'elle soit réelle ou inventée : « I tell stories to prove I was meant to survive, knowing it is not true » (*TTT* 51). Ce faisant, Allison semble dire qu'elle essaie de (se) convaincre que sa survie –et donc sa vie– a finalement un sens, précisément parce qu'elle écrit. Elle développe :

I believe in the truth. I believe in the truth in the way only a person who has been denied any use of it can believe in it. I know its power. I know the threat it represents to a world constructed on lies. I believe any trick that keeps you writing the truth is all right, but that some tricks are more expensive than others. The one I have used most often and most successfully is that gambit in which I pretend that I am only one person trying to get down my version of what happened. My writing becomes fiction soon enough anyway. The truth is wider than the details of what really happened in my life. (*Skin* 298)

⁷⁴ Citation dans *Skin* 1994 : 289.

L'évocation des personnes à qui on refuse le droit de connaître, de prétendre ou de vivre la « vérité » —« a person who has been denied any use of it [the truth] »— désigne non seulement les personnes victimes de violences sexuelles mais aussi les personnes aux vécus minoritaires —queer— comme Allison, qui ont été réduites au silence ; public queer à qui elle s'adresse par ailleurs directement dans ce discours. La prise de parole dans l'écriture serait une forme d'*empowerment* pour le sujet marginalisé, avec l'évocation de la puissance dans le texte : « I know its power ». Avec la répétition de « I believe » et « I know », il y a comme une forme de litanie liturgique dans ces anaphores, qui touche à la conviction subjective, loin de ce qui se démontre ou de ce qui se prouve. Ici, il s'agit de dire qu'elle l'éprouve, et que c'est cette expérience qui est vraie, quand bien même elle ne serait pas fidèle à la réalité. Cette reconnaissance du vécu et de la parole des sujets subalternes est par ailleurs une question fondamentale dans les mouvements LGBTQI+ et Allison, militante féministe, n'y est pas étrangère. Elle se sert de l'écriture comme d'une forme de protestation et de résistance à l'ordre patriarcal. On relèvera les problématiques communes chez Allison et Winterson autour des enjeux liés à la question de la vérité, de la fiction et de la véracité du récit qui posent en réalité la question de la légitimité littéraire en tant que sujets femmes, pauvres et lesbiennes dans l'écriture. Ces deux autrices, parce qu'elles ont recours à une écriture hybride, qui réinvente le langage et brise le silence autour de la sexualité, construisent leurs propres voix —des voix qui, comme nous l'avons vu précédemment, ont été historiquement et culturellement tuées.

Winterson distingue deux types d'écriture dans ses mémoires en lien avec les notions de survie et de vérité au sens de dévoilement, de ce qui est « montré » et « dit » par le sujet. À cet égard, elle rapproche l'écriture d'un travail thérapeutique à partir duquel il serait impossible de détourner le regard ou de détourner le sujet : « It took me a long time to realise that there are two kinds of writing; the one you write and the one that writes you. The one that writes you is dangerous. You go where you don't want to go. You look where you don't want to look » (*WBH* 54). Le fait d'écrire confronte le sujet à la part d'elle-même qui lui est insu : il est ici impossible de fuir. Dans ses mémoires, elle décrit le lien qui l'unit quelque part à la créativité, cette dernière s'exprimant et vivant en elle à la manière d'une « créature ». « The creature » pourrait être vue comme une allégorie qui n'est pas sans rappeler le « démon orange » —supposément de l'homosexualité— que Jeanette parvient à domestiquer dans *Oranges*, à qui elle accepte de s'adresser directement à force de souffrance et d'isolement. Toutefois, dans *WBHWYCBN?*, la

« créature » ne semble pas être une métaphore mais bel et bien une partie « réelle » de la vie psychique de l'autrice, qui refuse le stigmaté associé à la folie et aux personnes qui entendent des voix, comme elle : « I often hear voices. I realise that drops me in the crazy category but I don't much care » (170).

We now assume that people who hear voices do terrible things; murderers and psychopaths hear voices, and so do religious fanatics and suicide bombers. But in the past, voices were respectable – desired. The visionary and the prophet, the shaman and the wisewoman. And the poet, obviously.

Hearing voices can be a good thing. (*WBH* 170)

Comme nous l'avons vu dans *Oranges*, Winterson compare une fois de plus la figure de l'écrivain·e, cette personne qui trouve enfin sa voix, aux prophètes qui font tomber les murs par l'utilisation et la diffusion d'une parole nouvelle, souvent porteuse d'un message d'amour. Elle critique ainsi la catégorisation systématique de l'apparition et de la coexistence de plusieurs voix au sein du sujet – qui caractériseraient pourtant la singularité de la voix de l'écrivain·e et du poète dans le monde – comme relevant de la « folie ». Elle démontre, par sa trajectoire individuelle ainsi que l'ensemble de son œuvre, que non seulement les voix dites extérieures ou intérieures ne sont pas à craindre malgré la peur de la « folie », mais qu'elles constituent même des sources de résilience pour le sujet : « If you believe, as I do, that the mind wants to heal itself, and that the psyche seeks coherence not disintegration, then it isn't hard to conclude that the mind will manifest whatever is necessary to work on the job » (*ibid.*). De la même manière que Jeanette trouve un allié dans son démon orange dans *Oranges*, Winterson décide de communiquer directement avec sa « créature » après sa tentative de suicide, pour résister à son appel de la mort : « And – just to say – the creature loves a suicide. Death is part of the remit. I am talking like this because what became clear to me in my madness was that I had to start talking – to the creature » (172). L'écriture et l'acceptation de cette « créature », de cette voix intérieure et de son ambivalence, qui n'est autre que la version d'elle-même qui a été une victime, serait ce qui la retient et la contient, ce qui la fait « tenir » du côté de la vie plutôt que de la mort, ou de la menace de la folie : « madness ». Elle rapproche ainsi la capacité de créativité qui s'exprime dans l'acte d'écrire du côté de la vie, de la santé et surtout de la guérison. La Jeanette du passé, l'enfant qui était objet et non sujet de son histoire, le « dommage collatéral » de son enfance, se situerait ainsi à l'inverse, du côté de la mort :

Creativity is on the side of health – it isn't the thing that drives us mad; it is the capacity in us that tries to save us from madness.

The lost furious vicious child living alone in the bottom bog wasn't the creative Jeanette – she was the war casualty. She was the sacrifice. She hated me. She hated life. (171)

Ce passage semble indiquer en effet une rupture radicale entre un passé révoqué et un présent vulnérable, où ce ne serait non pas l'adulte qui déteste l'enfant qu'elle a été, mais bien l'enfant qui déteste, avec le parallèle entre « moi » et la « vie » ; « me », « life ». Les voix sont ici à mettre en parallèle de ce que Winterson dit sur le texte qui l'écrit. Elle désigne en elle quelque chose qui ne lui est pas totalement accessible et contrôlable, qui vient l'agiter : « the thing » ou « the creature » –qui pourrait relever de l'inconscient– et dont elle rend compte en nouant quelque chose par l'écriture et le récit. Elle frôle la folie mais n'y sombre pas, puisqu'elle est armée non pas de l'envie de faire taire les voix, mais de les tisser dans des œuvres. Il est intéressant de noter que c'est l'écriture d'un livre pour enfants intitulé *The Battle of the Sun* que Winterson entreprend intuitivement après sa tentative de suicide, se reconnectant ainsi à cette partie d'elle-même –l'enfance, l'enfant– qui a été blessée au point de ne pas survivre. Elle écrit :

Every day I went to work, without a plan, without a plot, to see what I had to say.

And that is why I am sure that creativity is on the side of health. I was going to get better, and getting better began with the chance of the book. [...]

The demented creature in me was a lost child. She was willing to be told a story. The grown-up me had to tell it to her.

And one of the first things that invented itself in the new book was something called the Creature Sawn in Two. (172-173)

Dans ce passage, l'écriture devient elle-même enfantine et simple, la revendication presque minimale, et l'histoire est réduite à un objet transitionnel pour lequel l'adulte doit délivrer à l'enfant une « bedtime story » tant attendue. Winterson désigne la « créature » comme une enfant perdue –« a lost child »–, faisant ainsi penser à l'univers des livres pour enfants comme ceux décrits dans les œuvres où le personnage de Peter Pan de J.M. Barrie, avec ses « Lost Boys » et Wendy, apparaissent comme les passeurs d'histoire, des « storytellers » : incarnations d'enfants piégés et exilés dans une enfance bloquée pour

toujours, qui ne semble exister nulle part dans le temps et dans l'espace, « Neverland », si ce n'est l'espace de l'imaginaire et de l'écriture (Billone). Winterson aurait pu rester « bloquée » ou perdue si elle n'avait pas eu l'écriture comme outil du « remembrement » du sujet. Il n'est pas étonnant que l'une des premières choses qui émerge dans l'écriture soit cette créature coupée en deux –« The Creature Sawn In Two »–, qui n'est pas sans rappeler l'épistémologie du placard que nous avons évoquée précédemment, dans laquelle le sujet queer, s'il est réduit au silence, est scindé, en raison de l'impossibilité de (se) dire (Sedgwick 2008, Chetcuti 2013).

Vingt-cinq ans plus tôt, Winterson reprenait cette idée de la scission du sujet dans *Oranges* qui résulte du départ de Jeanette pour survivre et de la tension que cela engendre : « People do go back, but they don't survive, because two realities are claiming them at the same time [...] You can salt your heart, or kill your heart, or you can choose between the two realities. There is much pain there » (*Oranges* 204-205). Elle poursuit dans ses mémoires sur cette idée du lien qui unit la mort et la renaissance du sujet par l'acte transformateur de l'écriture en surlignant à chaque fois la dualité inhérente au sujet qui n'est donc jamais maître en sa demeure. L'écriture dans ce cas est tissage d'un lien qui fait tenir ensemble un être fracturé de toute part. On peut ainsi mesurer la distance parcourue depuis *Oranges* jusqu'à la temporalité de *WBHWYCBN?* où le sujet lesbien, scindé en plusieurs morceaux, embrasse enfin sa dualité : « I had been twice born already, hadn't I – my lost mother and my new mother, Mrs Winterson – that double identity, itself a kind of schizophrenia – my sense of myself as being a girl who's a boy who's a boy who's a girl. A doubleness at the heart of things » (*WBH* 168). La formule « a girl who's a boy who's a boy who's a girl » reflète la dimension hybride et fluide du sujet lesbien, renforcée par l'absence de ponctuation dans la phrase. La notion de fluidité est par ailleurs un concept queer par excellence qui a pu notamment être mobilisé dans le cadre d'étude littéraire de textes comme *Orlando* de Virginia Woolf⁷⁵ ou *The Well of Loneliness* de Radclyffe Hall, où l'identité de genre du personnage d'Orlando –ou dans une certaine mesure de Stephen Gordon– est tantôt d'expression masculine, tantôt d'expression féminine : un sujet que l'on pourrait interpréter de façon queer, résolument fluide et échappant à la catégorisation binaire dénoncée par Sedgwick et Butler dans les années 1990. Woolf écrit en effet à propos d'Orlando, que ce personnage est : « free to move

⁷⁵ Voir Swikriti, « Breaking through the Limits of Flesh: Gender Fluidity and [Un]natural Sexuality in Virginia Woolf's *Orlando* », *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 2014.

beyond h/er body [...] to breakthrough the limits of the flesh [...] as h/er narrative propels h/er through four centuries of history »⁷⁶.

La formation d'une voix dans l'écriture serait donc le lieu où s'opère la mort ainsi que la renaissance, un double mouvement et une double nature au cœur de l'expérience créative, qui traduit par ailleurs une idée de fluidité et d'hybridation pour le sujet queer. Dans son œuvre, Allison reprend cette idée du sujet divisé, scindé, morcelé –une fragmentation héritée de l'enfance et de l'expérience de la marginalisation, qui pourrait être « réparée » par l'écriture. On peut toutefois se demander, dans une perspective psychanalytique lacanienne, si l'écriture a pour fonction ou mission de rendre un sujet divisé non fragmenté ? Pour Lacan, le sujet est en effet fondamentalement éclaté, variable et non fixe. Il n'est pas souhaitable qu'il ne le soit pas –ou plus–, car c'est l'absence de division subjective qui mène à la psychose (Dor). On pourrait ainsi suggérer que l'écriture donne au contraire du sens et de la structure à la fragmentation, là où il n'y avait auparavant que du chaos. Pour Allison et Winterson, ce serait la fragmentation, une fois que celle-ci n'est plus subie car sublimée par l'écriture, qui nourrit leurs écrits, ordonne le sens de leur vie, voire qui donne un sens à leur vie. Allison évoque la dualité entre la fille qu'elle a été et l'adulte qu'elle est devenue, notamment grâce au pouvoir de l'écriture, à travers laquelle elle transforme sa connaissance intime du « mal » en quête de vérité, faisant penser à l'image du prophète qui porte un message, évoquée par Winterson. Allison écrit :

Getting past the anger, getting to the release, I become someone else, and the story changes. I am no longer a grown-up outraged child but a woman letting go of her outrage, showing what I know: that evil is a man who imagines the damage he does is not damage, that evil is the act of pretending that some things do not happen or leave no mark if they do, that evil is not what remains when healing becomes possible. (*TTT* 44)

Une fois de plus, la figure de l'enfant –« a grown-up outraged child »–, la « créature » est apaisée par l'expérience de l'adulte qui la guérit par l'acte d'écrire en délivrant son histoire. Pour Allison, qui a contracté une maladie vénérienne de son beau-père –maladie sexuellement transmissible non soignée qui l'a rendue stérile–, c'est en effet l'écriture, en plus de l'amour lesbien, qui guérit le corps de papier et le corps réel. Au début de sa carrière, sa pratique de l'écriture est de fait particulièrement influencée par les sentiments

⁷⁶ Citation dans Coffman, « Woolf's *Orlando* and the Resonances of Trans Studies », *Genders*, 2010.

de colère —« anger »— qui découlent de toutes ces années de silence. Le passage d'objet à sujet se fait par une prise de parole douloureuse et par une forme de quête salvatrice dans l'écriture. Elle analyse rétrospectivement le rôle central qu'a joué la colère, voire la fureur —« rage »— dans son rapport primaire à l'écriture :

Anger is easy. Most of my short story collection, *Trash*, was written in rage. If I'd done it more in grief, it might have been a better book, but I needed to work through the rage first. Sooner or later, though, if you keep pushing yourself, you begin writing stories out of more than rage, and they begin to tear you apart even as you write them. Oddly enough, that tearing open makes possible a healing, not only in the writer but in the world as well. It is as if you were opening up scar tissue and allowing new growth. (*Skin* 218)

L'écriture et ce qui en sort semblent en effet faire symboliquement revivre la blessure subie —« they begin to tear you apart even as you write them »— dans le corps du sujet qui écrit. Allison utilise la métaphore de la cicatrice, « scar tissue », qui se répare et guérit, « healing », dans la création littéraire, faisant place à une peau nouvelle : « allowing new growth ». Ce n'est d'ailleurs sans doute pas fortuit si elle intitule son recueil d'essais non-fictionnels « *Skin* », qui renvoie à l'idée de cette peau faite nouvelle dans le « papier », endroit symbolique où le sujet lesbien se reconstitue et renaît de ses blessures. L'écriture aurait ainsi une fonction réparatrice, curative, qui transforme le récit de vie par les mots et l'imagination —une « seconde peau » dans l'écriture.

Selon Allison, ladite guérison par la prise de parole dans l'écriture ne serait pas seulement individuelle mais entrerait également en résonance avec le monde, faisant de l'émergence d'une voix —« the writer »— et d'un corps guéri dans l'écriture une expérience qui transcende la singularité du sujet pour s'inscrire dans le collectif et donc l'universel⁷⁷.

⁷⁷ Nous employons ici le terme d'universel au sens où l'expérience singulière de chaque individu, et notamment des individus issus de groupes marginalisés —comme les lesbiennes, dans le cas de notre analyse—, devrait avoir une portée universelle au même titre que l'expérience des individus dominants dans la société. Cette notion est à distinguer de la théorie de l'universalisme qui promeut une identité collective commune, inspirée de l'héritage philosophique et politique des Lumières, qui se situerait au-dessus de la singularité des individus. Pour ce faire, comme de nombreux travaux féministes l'ont analysé, l'individu est de fait considéré comme « sujet neutre » de l'humanité. Or, derrière cette apparente neutralité, il a été démontré que l'individu pensé comme universel est historiquement construit et situé : il s'agit d'un sujet occidental, masculin, blanc, cisgenre, hétérosexuel, issu d'un groupe socialement et culturellement valorisé. Nous reprenons donc les travaux des études sur le genre et l'intersectionnalité, les travaux queer, postcoloniaux et décoloniaux qui parlent volontiers « d'universel » et non pas « d'universalisme » en ce sens, refusant que les questions dites des sujets minoritaires soient réduites à des revendications identitaires alors qu'elles parlent précisément de valeurs universalistes —que sont la liberté et l'égalité. Cette tension entre « singularité » et « universel » est par ailleurs inhérente aux mouvements féministes dans leur diversité, notamment français. Dans l'ouvrage *Parité ! L'universel et la différence des sexes* (Scott 2005),

Allison décrit sa trajectoire individuelle en parlant d'elle-même à la troisième personne, « she », et en se comparant à des figures mythiques de femmes qui ont fui et qui ont survécu, comme elle : « She was one of them, one of those legendary women who ran away. A witch queen, a warrior maiden, a mother with a canvas suitcase, a daughter with broken bones. Women run away because they must » (*TTT* 4). Ce faisant, elle inscrit la figure de l'écrivaine dans la tradition des sorcières, « witch queen », des individus invisibilisés dans la société, « maiden », et bien sûr de Bone, « a daughter with broken bones », personnage principal de *Bastard*, qui a les os brisés à plusieurs reprises par son beau-père dans le roman. Ce dernier la compare par ailleurs à un os dur, impossible à faire plier : « “You are hard as bone, the stubbornest child on the planet!” Daddy Glen told me. “Cold as death, mean as a snake, and twice as twisty” (*Bastard* 111). C'est parce qu'elle a pu partir et parce qu'elle écrit qu'Allison est différente des autres femmes de sa famille : « My mama did not run away. My aunt Dot and aunt Grace and cousin Billie with her near dozen children – they did not run » (*TTT* 4). En outre, ce serait aussi parce qu'elle n'a pas pu avoir d'enfants – à cause de sa stérilité et donc de son beau-père – et parce qu'elle est lesbienne, qu'elle a pu également échapper à la trajectoire familiale. C'est aussi en raison de son homosexualité que Winterson a dû et a pu s'échapper, littéralement et symboliquement, du giron familial. Par conséquent, autant Allison que Winterson sont devenues des exceptions : à la fois dans leur famille, dans leur milieu et dans la littérature en tant que sujets lesbiens résilients depuis les marges.

La figure de la lesbienne comme figure de l'altérité radicale qui menace et subvertit l'ordre social, « qui existe en dehors du champ social hétérosexuel » (Wittig 2018 : 107), fait par ailleurs partie de l'héritage critique et littéraire du lesbianisme, tel qu'il a pu être théorisé par Monique Wittig. Cette dernière inscrit le lesbianisme comme pensée théorique dans la continuité du féminisme et des travaux de Deleuze et Guattari qui avancent qu'il n'y aurait pas un ou deux sexes, mais autant de sexes qu'il y a d'individus (Wittig 2018, Deleuze & Guattari). Elle écrit : « Le lesbianisme est bien plus que

l'historienne Joan W. Scott parle de singularité de l'universalisme « à la française » (19), singularité qui serait fondée sur « la coexistence, au sein du discours républicain, de deux universalismes contradictoires : l'individualisme abstrait et la différence sexuelle » (1998 : 12). Pour aller plus loin dans l'analyse de l'universel et de l'universalisme en lien avec les expériences minoritaires et subalternes, voir : Delphy, *Un universalisme si particulier. Féminisme et exception française (1980-2010)*, 2010 ; Coffin, *Le génie lesbien*, 2020 ; Preciado, *Je suis un monstre qui vous parle*, 2020 ; Bourcier, *Comprendre le féminisme*, 2012 ; Éribon, *Une morale du minoritaire*, 2015 ; Ouassak, *La puissance des mères. Pour un nouveau sujet révolutionnaire*, 2020 ; Dorlin & Bidet-Mordrel, *Sexe, race, classe : pour une épistémologie de la domination*, 2009 ; Davis, *Women, Race & Class*, 2011 ; Combahee River Collective, *Black Feminism : Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, 2008.

l'homosexualité (le concept homologue à celui d'hétérosexualité). Le lesbianisme est bien plus que la sexualité. Le lesbianisme ouvre sur une autre dimension de l'humain (dans la mesure où sa définition ne se fonde pas sur la « différence » des sexes). [...] Les lesbiennes découvrent cette dimension en dehors de ce qui est masculin et féminin » (2018 : 107)⁷⁸. Les lesbiennes, parce qu'elles se situent en dehors du contrat hétérosexuel qui les lie aux hommes –par le mariage notamment–, sont des individus qui ont choisi de sortir des classes de sexe et donc des classes sociales –comme Winterson et Allison. Allison écrit à propos d'elle-même dans ses mémoires sur cette femme devenue lesbienne qui se serait trouvée en se situant en dehors des lois patriarcales et hétérosexuelles : « I am the woman who lost herself but now is found, the lesbian, outside the law of church and man, the one who has to love herself or die » (*TTT* 66-67). Pour Wittig, la lesbienne n'est ni une femme ni même un homme : elle est lesbienne ; c'est-à-dire qu'elle est cette « altérité » radicale qui va au-delà de ces deux catégories, redéfinissant ainsi les lieux du centre –l'homme, l'hétérosexualité– et de la marge –la femme, l'homosexualité. Wittig utilise d'ailleurs l'adjectif « lesbien » en ce sens lorsqu'elle décrit Charles Baudelaire de « poète lesbien » pour son rapport subversif à la subjectivité, à la sexualité et au plaisir dans l'écriture (Wittig 2018 : 107).

3.3. « Something is lesbian in the state of Literature...⁷⁹ » : une écriture de la subversion

Nous avons pu observer que l'utilisation de l'humour, de l'ironie, du non-dit et d'une langue crue chez Winterson et Allison remplit à la fois une fonction et une mise en œuvre subversives de l'écriture. L'humour comme manifestation de la résilience du sujet peut être par ailleurs appréhendé comme étant l'une des caractéristiques de l'écriture lesbienne, que ce soit dans la littérature ou dans d'autres formes d'expression créative. En effet, les univers littéraires d'Allison et de Winterson ne sont pas sans rappeler, dans une certaine mesure, les résonances contemporaines que l'on peut trouver dans des performances d'écrivaines, humoristes et actrices lesbiennes comme Hannah Gadsby, Mae Martin, Tig Notaro ou encore Abby McEnany. Hannah Gadsby se sert de l'écriture et de l'humour pour raconter son histoire et ses traumatismes sur scène dans le célèbre spectacle

⁷⁸ Wittig, « Paradigmes », *La pensée straight*, 2018.

⁷⁹ En référence à la pièce de William Shakespeare, *Hamlet* (Acte 1, scène 4), dans laquelle Marcellus, après avoir vu le fantôme du père de Hamlet, qui était le roi du Danemark, s'exclame : « Something is rotten in the state of Denmark » (*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, 1603 : 67).

*Nanette*⁸⁰. Elle maîtrise et transgresse les stéréotypes de genre et les labels, à la manière de Winterson ou d'Allison dans leurs interviews : « I don't identify as transgender. But I'm clearly gender not-normal. I don't think even lesbian is the right identity for me. I really don't. I might as well come out now. I identify as tired. I'm just tired ». Elle évoque aussi des thématiques comme les violences sexuelles et homophobes dans son spectacle en naviguant adroitement entre différents registres de discours, faisant de l'humour une façon de travestir la réalité afin de permettre la mise à distance du récit pour le sujet. Tig Notaro annonce quant à elle son cancer du sein dans un spectacle, et raconte son combat contre le cancer ainsi que son rapport à la scène et à l'humour dans le documentaire hybride *Tig*⁸¹. Mae Martin passe également par la fiction et la mise en scène pour évoquer ses problèmes d'addiction et de santé mentale dans ses spectacles ainsi que dans une série qu'elle a écrite, réalisée et pour laquelle elle tient le rôle principal : *Feel Good*⁸². Elle y joue son propre rôle de jeune humoriste lesbienne frustrée, appelée Mae, à la « dépression flamboyante » certaine. La série *Work in Progress*⁸³, écrite par Abby McEnany, dans laquelle elle joue son propre rôle, reprend également les codes de l'humour lesbien en mettant en scène les traumatismes passés et sa dépression par la fiction. La série s'ouvre sur une séance de thérapie dans laquelle la thérapeute d'Abby meurt d'une crise cardiaque en l'écoutant – sans qu'Abby ne s'en rende compte – alors que sa patiente lui confie son projet de suicide, qui s'articulerait autour de la destruction de 180 amandes, offertes par une collègue de travail qui lui suggère tous les jours de perdre du poids pour « se sentir mieux dans sa peau », correspondant à 180 jours de sursis. Si au bout de ces 180 jours, Abby ne se sent pas mieux, elle décidera en effet de mettre fin à ses jours. Comme Allison ou Winterson, les artistes lesbiennes ont identifié très tôt le pouvoir des mots et le rôle central des « storytellers » et de la narration – au sens premier de raconter, de mettre des mots et donner corps à des voix – dans la société en tant que femme, écrivaine et lesbienne aux récits de soi exceptionnels, où la part faite à l'humour est centrale. L'utilisation du non-dit, de l'humour et de l'anecdote opère ainsi comme une mise en œuvre du récit résolument subversive pour le sujet lesbien qui s'écrit.

Pour Allison, la mise en œuvre d'un récit de façon subversive s'opère notamment dans les références explicites, obscènes et poétiques, au sexe, à la sexualité et au plaisir

⁸⁰Gadsby, *Nanette*, 2018.

⁸¹Goolsby & York, *Tig*, 2015.

⁸²Martin & Hampson, *Feel Good*, 2020.

⁸³McEnany, *Work in Progress*, 2019.

lesbien dans son œuvre. L'érotisme lesbien, écrit par des femmes lesbiennes, n'a pas été permis –c'est-à-dire rendu lisible, accessible, publié ou traduit– par la voie des canons littéraires dominants. En écrivant sur le corps lesbien et sur le sexe, Allison ouvre la voie d'une écriture subversive queer. La description de l'amour lesbien revêt parfois une dimension tendre, presque enfantine et pudique : « She kissed me gentle, kissed me slow, kissed me like Grace Kelly, a porcelain princess, a lace-curtain lesbian » (*TTT* 66). Dans d'autres textes, Allison décrit graphiquement l'acte transgressif du sexe lesbien, en utilisant la métaphore de la « baise de la grenouille » (notre traduction) dans une langue volontairement crue, où l'implicite n'a pas sa place :

Frog fucking. Her hands on my hips; my heels against my ass, legs spread wide; her face leaning into my neck; my hands gripping her forearms. Her teeth are gentle. Nothing else about her is. I push up on the balls of my feet, rock my ass onto my ankles, reaching up for every forward movement of her thighs between mine. Her nipples are hard, her face flushed, feet planted on the floor while I arch off the edge of the bed, a water mammal, frog creature with thighs snapping back to meet her every thrust.

My labia swell. I can feel each hair that curls around the harness she wears. I imagine manta rays unfolding great undulating labia-wings in the ocean, wrapping around the object of their desire. Just so my labia, the wings of my cunt. I reach for her with my hands, my mouth, my thighs, my great swollen powerful cunt.

Her teeth are set, hips are thrusting, shoving, head back, pushing, drawing back and ramming in. I laugh and arch up into her, curse her, beg her. My feet are planted. I can do anything. I lift my belly, push up even more. Fucking, fucking, fucking. I call this fucking. Call her lover, bastard, honey, sweetheart, nasty motherfucker, evil-hearted bitch, YOU GODDAMNED CUNT! She calls me her baby, her girl, her toy, her lover, hers, hers, hers. Tells me she will never stop, never let me go. I beg her. "Fuck me. Hard," I beg her. "You, you, you... hard! Goddamn you! Do it! Don't stop! Don't stop! Don't stop! Don't stop! Don't stop!"

Jesus fucking christ don't stop.

Don't stop.

I have been told that lesbians don't do this. Perhaps we are not lesbians? She is a woman. I am a woman. But maybe we are aliens? Is what we do together a lesbian act? (*Skin* 167-168)

On peut relever le contraste saisissant entre la première citation –« She kissed me gentle »–, avec l'image de la poupée en porcelaine, et cet extrait –« Her teeth are gentle. Nothing else about her is »– qui fait la part belle au corps, à la sensualité et au cru. La corporalité, la matérialité du corps et du sexe sont en effet évoquées de façon quasi exhaustive à plusieurs reprises : « hands », « hips », « heels », « ass », « legs », « face », « neck », « forearms », « teeth », « ankles », « thighs », « nipples », « labia », « hair », « cunt », « mouth », « belly ». Allison compare le corps et le sexe lesbiens, qu'elle nomme « a lesbian act » ou bien tout simplement « fucking [...] I call this fucking », à une entité animale, non-humaine : « a water mammal », « frog creature » ; « manta rays » pour désigner les lèvres de la vulve, qu'elle compare à des ailes : « labia-wings » ; ou encore « aliens ». En détaillant cette scène avec la reproduction d'un langage cru durant la temporalité de l'acte sexuel lesbien, Allison revendique la puissance de l'écriture dans cette performance et de son sexe rendu précisément puissant par le sexe : « my great swollen powerful cunt ».

Allison porte ainsi un message d'espoir lesbien dans l'écriture et s'adresse dans un autre texte à la petite fille qu'elle a été, s'érigeant comme son propre modèle, son propre fantasme, et formulant des vœux de bonheur à elle-même –dans sa version passée, depuis l'avenir. Ce faisant, elle s'adresse à toutes les autres petites filles, « Little Sister », passées, présentes et futures, qui verraient en elle un modèle de résilience et une figure émancipatrice, rendue possible par l'écriture et la subversion du sexe, qui n'est plus une souffrance mais un plaisir. « L'acte lesbien » décrit par Allison est donc un acte transformateur de puissance par le sexe :

This is the coda. I have an ambition to be my own adolescent fantasy, to realize the science fiction fable and go back to that girl I was. I want to appear out of a moonlit lotus, find her twelve years old on a hardwood floor, reach down and take her hands, pull her up and tell her the story she has not yet lived. My life, her life, the life of a lesbian who learned the worth and price of sex. I want to call her Little Sister and laugh in a voice she will recognize. Say, sex is delicious. Sex is power. Never pretend that you do not want power in your life. Sex. [...] “Girl,” I want to say to her. “Hang on, honey. You are

going to like it. It is going to be worth the price, worth the struggle. Child,” I want to say, “you are going to be happy. (*Skin* 221-222)

Dans plusieurs de ses textes, Allison évoque et analyse toutefois le lien complexe et ambigu qui connecte désir, sexe et violence, faisant ouvertement référence à son passé de victime. Elle brise la loi du silence en nommant l’innommable. Allison manie l’art du dialogue et de la mise en scène, recréant un dialogue des plus ordinaires avec l’utilisation d’une question récurrente formulée à son encontre, où sa répartie n’est pas dénuée d’humour :

“People might get confused,” a woman once told me. She was a therapist and a socialist, but she worried about what people thought. “People might imagine that sexual abuse makes lesbians.”

“Oh, I doubt it.” I was too angry to be careful. “If it did, there would be so many more.” (*TTT* 45)

Allison guérit ainsi non seulement au contact de l’écriture mais aussi au contact de sa sexualité lesbienne, qu’elle reconnaît avoir mis des années à distinguer des traumatismes de son enfance. Elle analyse le lien entre violence et désir et brise le tabou de l’inceste dans *Two or Three Things I Know for Sure* :

I knew that the things I was not supposed to say were also the things I did not want to think about. I knew the first time I made love with a woman that I could cry but I must not say why. I cried because she smelled like him, the memory of him, sweaty and urgent, and she must not know it was not her touch that made me cry. Breathing her in prompted in me both desire and hatred, and of the two feelings what I dared not think about was the desire. Sex with her became a part of throwing him off me, making peace with the violence of my own desire. (*TTT* 48)

I know. I’m not supposed to talk about how long it took me to wash him out of my body— how many targets I shot, how many women I slept with, how many times I sat up till dawn wondering if it would ever change, if I would ever change. If there would come a time in my life when desire did not resonate with fury. (48)

Pour Allison, le fait d’avoir des rapports sexuels avec des femmes et de les (d)écrire constitue un acte transgressif qui peut être lu comme une subversion ultime, dont la fonction est métaphorique jusque dans l’écriture d’une sexualité qui, d’ordinaire, est tue

au sein de la société patriarcale et hétérosexiste. L'écrivaine a conscience du pouvoir des mots sur sa vie et sur celle des autres en tant qu'écrivaine et sujet lesbien qui maîtrisent désormais le récit et ses ressorts : « Oh, I could tell you stories that would darken the sky and stop the blood. The stories I could tell no one would believe. I would have to pour blood on the floor to convince anyone that every word I say is true. And then? Whose blood would speak for me? Let me tell you a story. I tell stories to prove I was meant to survive, knowing it is not true » (*TTT* 51). La poésie brute avec laquelle Allison décrit par exemple la vie de cette enfant victime d'inceste qu'est Bone dans *Bastard*, ce « réalisme lyrique », donne le sentiment qu'Allison nous dit tout, nous montre tout, et qu'elle n'épargne rien à Bone ni aux lecteur·ices –comme figure interne de l'œuvre– qui ne peuvent détourner le regard pendant les scènes les plus difficiles. Elle explique la nécessité de la subversion dans cette écriture qui n'hésite pas à aller dans la « chambre noire », c'est-à-dire dans les endroits difficiles et a priori inaccessibles pour le sujet : « Stories open the door to the darkened room. Language can carry us past the horror to the sense of purpose in a life that refuses to surrender to that darkness » (« Afterword », *Bastard* 318). Une des manifestations écrites de cette « chambre noire » peut être appréhendée dans cet extrait de *Bastard*, qui explicite le viol et le trauma :

Glen was gone, the car still and cold. There was an ache between my legs, but I wasn't afraid in the daylight. I sat up and looked out on gray clouds and drew-drenched fir branches. The asphalt looked wet and dark. There were a few nurses going in and out the emergency-room doors, talking in low and mumbly tones. I breathed through my mouth and watched as more and more people drove into the lot, wondering if I had dreamed that whole early-morning scene. I kept squeezing my thighs together, feeling the soreness, and trying to imagine how I could have bruised myself if it had been a dream.
(*Bastard* 48)

Chez Winterson, la marque d'une écriture lesbienne au sens d'une écriture qui subvertit, résiste et transgresse, peut notamment être relevée dans l'utilisation de l'humour et de l'ironie. Ces derniers s'articulent en effet également autour de ces lieux difficiles et de cette vérité qui n'est pas dite, sur ces « non-dits » de la mère qui en disent long sur son rapport à la sexualité, notamment lesbienne : « The only sex education my mother ever gave me was the injunction: 'Never let a boy touch you down there.' I had no idea what she meant. She seemed to be referring to my knees » (*WBH* 104). Cette

scène fait écho à celle décrite dans *Oranges*, où la mère met en garde sa fille contre quelque chose qui est « mi-dit » et qui par définition ne peut donc pas être localisé précisément :

I decided to go and see Melanie, but just as I reached the door she called me back with a word of warning.

“Don’t let anyone touch you Down There,” and she pointed to somewhere at the level of her apron pocket.

“No Mother,” I said meekly, and fled. (*Oranges* 112)

Il est souvent ardu de ne pas rire à l'évocation, pourtant tragique, de certains souvenirs d'enfance, que ce soit dans la fiction via Jeanette dans *Oranges* ou dans la non-fiction dans *WBHWYCBN?*. Le personnage de la mère, « Mrs Winterson », est lui-même éminemment tragi-comique. Les comparaisons utilisées par la narratrice sont à la fois drôles et porteuses de sens pour décrire le comportement et la psychologie de la mère dans le roman : « She always prayed standing up, because of her knees, just as Bonaparte always gave orders from his horse, because of his size » (6) ; « My mother is very like William Blake; she has visions and dreams and she cannot always distinguish a flea’s head from a king. Luckily she can’t paint » (12). Dans *Oranges*, Jeanette est une narratrice dont l'innocence et la naïveté apparentes, qui évoluent en traits ironiques et ressorts comiques depuis le point de vue de l'adulte, sont en parfait décalage avec la sincérité réactionnaire de la logique implacable de la mère. Winterson utilise un savant mélange de dialogues, de parenthèses et d'accès à la voix intérieure du personnage de Jeanette pour renforcer les effets comiques de certaines situations familiales où les explications présentées comme irréfutables de la mère font vivre de l'absurde : « “You can tell someone by their shoes,” my mother said. “Look at Next Door.” [...] “Drink,” said my mother grimly as we stepped out past their house. “That’s why they buy everything from Maxi Ball’s Catalogue Seconds. The Devil himself is a drunk” (sometimes my mother invented theology) » (8).

Dans la scène qui ouvre le chapitre « Exodus », dans lequel la mère est obligée par la loi à scolariser sa fille à l'école publique sous peine de poursuites judiciaires, c'est aussi le décalage avec le quotidien –avec le rituel du dîner en famille et la description des gestes liés à la préparation de la nourriture– qui renforce le comique des déclarations absurdes et irréfutables de Jeanette et de sa mère. Ces dernières semblent en effet toutes les deux

en décalage avec la réalité qui se présente à elles, dans laquelle ni les arguments d'autorité ni les exemples illustres de la Bible ne peuvent leur venir en aide :

'Why do you want me to go?' I asked her the night before.

'Because if you don't go, I'll have to go to prison.' She picked up the knife.

'How many slices do you want?'

'Two,' I said. 'What's going on in them?'

'Potted beef, and be thankful.'

'But if you go to prison you'll get out again. St Paul was always going to prison.'

'I know that' (she cut the bread firmly, so that only the tiniest squirt of potted beef oozed out) ... 'but the neighbours don't. Eat this and be quiet.' (29)

Cette scène annonce l'inadéquation de Jeanette dans ce nouvel environnement qu'est l'école publique et à laquelle elle n'est pas préparée. En effet, dans une scène de confrontation entre Jeanette et l'institutrice, aux ressorts comiques certains, Jeanette mobilise son expertise de la symbolique religieuse pour ses travaux d'arts plastiques –qui ne semblent pas convaincre l'institutrice– ainsi que sa connaissance de la vie des grands peintres, auxquels elle se réfère volontiers afin de défendre son œuvre. Elle compare ainsi la querelle entre Reynolds et Turner à celle qui l'oppose à son institutrice, « Mrs Virtue ». Winterson utilise ainsi différents registres et différents styles dans ce dialogue entrecoupé des réflexions grandiloquentes de l'enfant :

I still think it was a masterpiece of its kind; it had the lettering all in black, and the border all in white, and in the bottom corner a sort of artist's impression of the terrified damned. Elsie had framed it, so it looked quite professional. [...]

'I will enter it, if that's what you want, but to be frank I don't think it's the sort of thing the judges will be hoping for.'

'What do you mean,' I demanded, 'it's got everything, adventure, pathos, mystery...'

She interrupted. [...] ‘And I’ve used mythical counter-relief,’ I insisted, pointing at the terrified damned.

Mrs Virtue laid her head on her hands.

‘What are you talking about? If you mean that messy blotch in the corner...’

I was furious; luckily I had been reading about how Sir Joshua Reynolds insulted Turner. (57-58)

Jeanette décrit avec le même regard ironique et critique non seulement sa mère mais l’environnement dans lequel elles évoluent : « [Pastor Spratt] was very impressive. My mother said he looked like Errol Flynn, but holy. A lot of women found the Lord that week » (11), faisant des sous-entendus sexuels évidents, que la narratrice semble éluder. La mère, par-dessus tout, semble être particulièrement mal à l’aise avec la sexualité, qui donne lieu à une scène extrêmement comique dans le roman avec le voisinage : « Next Door ». La sexualité hétérosexuelle –et encore plus lesbienne– est non seulement un tabou mais un péché, que la mère essaie de combattre. Dans cet extrait, Mrs Winterson cherche à faire entendre sa voix –« cried », « shouted jubilantly »– par le biais de la parole sacrée, de l’évangile et le recours de la musique, pour contrer les ébats des voisins. Le décalage extrême entre la nature de la situation et la réaction démesurée –presque démente– de la mère et le « retour à la normale » après avoir réussi à littéralement « faire taire » les voisins, renforcent l’ironisation et l’humorisation à l’écrit. Jeanette, en décrivant la scène de son point de vue, s’inscrit ainsi dans une forme de transgression par rapport à la loi du silence imposée par les préceptes religieux rigides de la mère et de la communauté pentecôtiste, qu’elle tourne en ridicule :

At that moment another burst of wailing began from Next Door. Very clear this time. “They’re fornicating,” cried my mother, rushing to put her hands over my ears. “Get off,” I yelled. [...] I ran off. I didn’t know quite what fornicating was, but I had read about it in Deuteronomy, and I knew it was a sin. But why was it so noisy? Most sins you did quietly so as not to get caught. [...] “It’s stopped,” I said brightly. “For the moment,” said my mother grimly. [...] “Ask the Saviour to Help You, we’ll sing that. Mrs White, you be the baritone.” [...]

By the time we got to verse 3, Next Door had started to bang on the wall. ‘Listen to the Heathen,’ my mother shouted jubilantly, her foot furious on the hard pedal. ‘Sing it again.’ And we did, while the Heathen, driven mad by the Word, rushed away to find what blunt instruments they could to pound the wall from the other side. [...]

My mother leapt from the keys and rushed into our back yard to quote the scripture. [...] Then she ran back inside and slammed the back door.

‘Now then,’ she smiled, ‘who’s for a bit of dinner?’ (71-72)

Conclusion : « *Behind the story I tell is the one I don’t*⁸⁴ »

Les liens entre la fuite, puis l’écriture et donc la survie du sujet lesbien sont multiples dans l’espace de la production littéraire. Cet espace peut être appréhendé comme un espace de transformation, de transgression, de formation d’une voix et enfin de guérison pour le sujet lesbien qui (s’)écrit. Ce serait par l’écriture que le sujet adoucit les maux psychiques et physiques, comme nous avons pu l’évoquer dans notre deuxième partie avec le concept de la résilience par la créativité. Cette idée d’une guérison par l’écriture se retrouve autant chez Dorothy Allison que chez Jeanette Winterson, car c’est cette écriture qui les sauve des blessures de l’enfance, de l’homophobie, du silence, de la peur de l’intimité, de la dépression et même de la mort. Les deux écrivaines ont ainsi recours à différentes stratégies narratives et rhétoriques qui peuvent aller du non-dit à l’humour et au langage cru – stratégies qui relèvent de la survie, de la guérison et de la transgression, à la fois dans l’existence du sujet lesbien et dans l’écriture dite lesbienne. Allison écrit dans ses mémoires :

I know, I am supposed to have shrunk down and died. I know. I am supposed to be deeply broken, incapable of love or trust or passion. But I am not, and part of why that is so is the nature of the stories I told myself to survive. Like the stories my mama told herself, and my aunt Dot and my cousin Billie, my stories shaped my life. Of all the stories I know, the meanest are the stories the women I loved told themselves in secret – the stories that sustained and broke them. (*TTT* 68-69)

⁸⁴ Citation dans *TTT* 2017 : 39.

En inventant des histoires qui brisent le silence et fictionnalisent les expériences minoritaires, Allison et Winterson font émerger leurs voix exceptionnelles dans une écriture hybride et subversive. Dans leurs œuvres, la vérité de l'individu ne saurait se limiter aux événements que le sujet a vécus. La vérité comprendrait également l'univers psychique du sujet, ses multiples identités et fragments, ainsi que l'espace de la production littéraire, qu'il soit fictionnel ou non. L'acte d'écrire et l'acte de transgression lesbien, que ce soit par le dévoilement du silence, le recours à l'humour ou à l'érotique, permettent ainsi de mettre du sens et des mots là où il n'y a pu en avoir.

Conclusion :

« Make your own sandwiches⁸⁵ »

Dans notre analyse, nous avons mobilisé les apports de différentes disciplines et de différent·es auteur·ices pour étudier notre corpus en nous appuyant notamment sur des textes issus de l'anthropologie, de la sociologie, de l'histoire, de la psychanalyse et des théories de la littérature. Afin d'explorer la singularité des voix de Dorothy Allison et Jeanette Winterson, nous avons posé les hypothèses de travail suivantes : où se situe la quête du sujet lesbien dans les œuvres allisoniennes et wintersoniennes ? Existente-t-il un sujet, un objet, un thème, un ou des récits, une subjectivité et une singularité dites « lesbiennes » dans l'écriture ? Si oui, quelles sont-elles ? Comment s'écrivent-elles ? Quelle place occupent le silence, le non-dit, l'humour et la langue crue chez Allison et Winterson ? Peut-on parler de formes d'hybridation littéraire pour tenter de caractériser la singularité de ces écrits queer qui se situent aux intersections de plusieurs formes de discriminations ? Existe-t-il un « canon littéraire lesbien » qui questionne, déplace, résiste et subvertit les canons et les normes dominantes –masculines et hétérosexuelles ? Quelle place occupent ces récits de soi, premiers romans et mémoires, dans les trajectoires sociales individuelles de ces deux autrices que nous qualifions de « transfuges de classe » ?

Pour répondre à ces hypothèses de travail, dans un premier temps nous avons rappelé, défini et étudié la place des sujets issus de catégories socialement et culturellement infériorisées –femmes, queers, personnes racisées– et plus particulièrement du sujet et des récits lesbiens dans l'histoire et les études littéraires occidentales. Nous avons démontré en quoi l'appartenance à l'un de ces groupes produit une subjectivité, un rapport au monde spécifique pour l'individu stigmatisé, qui passe notamment par le langage (Goffman 1963, Butler 1997, Éribon 2012). Nous avons cherché à rendre tangible l'articulation entre les trajectoires individuelles d'Allison et de Winterson et le processus d'invisibilisation historique du sujet lesbien dans l'écriture. Dans un second temps, nous avons particulièrement étudié les premiers romans des autrices, *Bastard Out of Carolina* et *Oranges Are Not The Only Fruit*, que nous avons caractérisés de récits de soi fictionnels et d'autofictions, afin d'analyser la place

⁸⁵ Citation dans *Oranges* à propos de l'importance de la narration et de la représentation : « Here is some advice. If you want to keep your own teeth, make your own sandwiches... » (122).

qu'occupe le sujet lesbien dans les textes de façon implicite (*Bastard*) ou explicite (*Oranges*). Dans ces œuvres écrites à la première personne, au sein desquelles il est difficile –et peut-être pas souhaitable– de distinguer la fiction de la vérité, où l'identité de l'autrice, de la narratrice et de l'héroïne est rendue « bâtarde », Allison et Winterson offrent des récits alternatifs, des « contre-narrations » (notre traduction à partir du concept de « counter-narratives » développé par Smith, 2010) qui mettent en lumière des subjectivités minoritaires traditionnellement réduites au silence (Grué 2013). Ce faisant, elles mettent leur écriture au service de ce que nous avons appelé dans notre étude de récits de transgression et de résistance qui (re)placent les individus relégués au second plan, « the background people »⁸⁶, que sont les femmes, les pauvres, les enfants et les lesbiennes, dans l'espace de la production littéraire. Dans la dernière partie de notre analyse, nous avons montré en quoi l'acte d'écrire pouvait être particulièrement réparateur pour les personnes issues de groupes minoritaires et pour Allison et Winterson également. En s'appropriant, revisitant et déplaçant les formes littéraires par lesquelles le sujet supposé « universel » –masculin, hétérosexuel, blanc et dominant dans la société– s'est érigé comme sujet légitime, ces autrices affirment l'existence d'une subjectivité lesbienne qui a vocation à être lue et entendue comme sujet universel, au même titre que les récits autofictionnels des individus dominants. Pour ces deux autrices transfuges de classe, qui ont survécu aux violences sexistes et homophobes depuis l'enfance, l'émergence d'une voix dans l'écriture et la quête de vérité sont indissociables de la survie dans la fictionnalisation des récits de vie depuis les marges. Il nous est ainsi apparu intéressant de relever les différentes stratégies narratives mises en place par Allison dans *Bastard* et Winterson dans *Oranges*, qu'elles analysent respectivement dans *WBHWYCBN?*, *Two or Three Things I Know for Sure* et *Skin*. Nous avons rappelé qu'il n'y avait non pas « une » écriture lesbienne mais des écritures subversives au sens lesbien parfois explicite (*Oranges*, *Skin*) ou implicite (*Bastard*). Chez Allison et Winterson, cette écriture aux genres et aux pratiques textuelles difficilement identifiables –que nous avons décrites d'hybrides– peut être caractérisée d'écriture lesbienne ou queer (Farwell).

À l'issue de ce travail, nous avons pu identifier ce qui reste encore à explorer et à développer pour une étude plus longue en lien avec notre sujet. Il serait par exemple intéressant d'inclure davantage la dimension du « lecteur », qui pose la question des

⁸⁶ Citation d'Allison dans LeMahieu, « An Interview With Dorothy Allison », *Contemporary Literature*, 2010 : 658.

études de la réception et de la lecture, dans l'analyse. Il serait également possible d'intégrer dans l'analyse les adaptations cinématographiques de *Bastard* et d'*Oranges* en lien avec les œuvres et d'approfondir les questions d'intertextualité et d'hybridation, qui représentent des outils critiques que nous souhaiterions continuer de développer dans nos prochains travaux. Il apparaît également opportun d'identifier des ressources supplémentaires en lien avec notre sujet, notamment sur les apports théoriques et critiques relatifs au sujet lesbien ou queer dans le champ des littératures contemporaines anglophones⁸⁷. Nous souhaiterions en effet poursuivre ce travail de réflexion et d'analyse dans le cadre d'une thèse afin d'explorer les modalités des subjectivités queer en lien avec les récits de soi –fictionnels et non-fictionnels– dans des œuvres anglophones du XX^e et du XXI^e siècles. Nous souhaiterions continuer d'adopter une approche pluridisciplinaire et transdisciplinaire qui utilise des outils et des concepts variés, aux carrefours entre notre formation en sciences sociales –en anthropologie, en sociologie et en *gender studies*– et notre formation en études littéraires du monde anglophone.

Dans notre mémoire, nous avons démontré en quoi l'étude critique et théorique du sujet lesbien dans la littérature est liée à l'influence des études culturelles, des mouvements féministes et postcoloniaux, des études de genre et de la théorie queer dans le champ des sciences sociales et des études littéraires aux États-Unis, au Royaume-Uni et en France depuis les années 1970 (Chakravorty, Chela, Puig de la Bellacasa 2012). Nous avons proposé une approche pluridisciplinaire, interdisciplinaire et interculturelle afin de produire un travail de réflexion sur la formation et la transmission des « canons » littéraires⁸⁸, les normes et les subjectivités, sur « l'androcentrisme » et le racisme inhérents dans la production du savoir, remis en question par les épistémologies féministes (Harding 1983, Haraway 1985, Rich 1985). D'après nos recherches, la littérature, comme la science, doit se reconnaître comme un savoir traversé par l'histoire et la politique (Latour, Fassin 2009, Planté) et celles et ceux qui les étudient le seraient également –on parle alors de « positionnalité » (Bourcier 2014). En d'autres termes, pour reprendre la terminologie harawayienne, la littérature et les études littéraires seraient des « savoirs situés » :

⁸⁷ Toutes nos sources sur le sujet datent en effet des années 1990 avec les travaux notables de Marilyn R. Farwell, Terry Castle, Karla Jay, Elizabeth Meese et Patricia J. Smith.

⁸⁸ Voir notamment les travaux de Planté, « Le genre en littérature : difficultés, fondements et usages d'un concept », *Épistémologies du genre. Croisement des disciplines, intersections des rapports de domination*, 2018.

Les savoirs sont situés, c'est-à-dire qu'il n'est plus possible qu'un sachant ou qu'un producteur de savoir se situe au-delà de l'histoire et de la géographie qui est toujours une géopolitique. Les savoirs sont incarnés et incarnants : ils partent des corps et de l'expérience et ils font des choses aux corps. Il n'est plus possible qu'un sachant ou qu'un producteur de savoir reconduise le dualisme corps/esprit et « l'objectivité » qui va avec de l'épistémé cartésienne et kantienne. Aucune raison n'est pure. (Bourcier 2014 : 7)

Ce travail de recherche théorique et critique en amont et pendant la rédaction de notre mémoire nous a permis non seulement de questionner nos pratiques, nos sources, le choix des mots que nous utilisons et de justifier notre choix de corpus par rapport à la notion de « positionnalité », qui s'inscrit dans le champ plus large des études de la représentation dans les études littéraires et de l'importance de la représentation pour les sujets subalternes, issus de groupes marginalisés et stigmatisés, dans la littérature. Le romancier vietnamo-américain Viet Thanh Nguyen a écrit sur la nécessité vitale des moyens de représentation pour les sujets minoritaires dans *Le sympathisant* (2017), qui rejoint l'idée que développe Jeanette Winterson dans *Oranges* à propos de l'importance de « faire ses propres sandwichs »⁸⁹ (notre traduction) :

Ne pas posséder les moyens de production peut mener à une mort prématurée, mais ne pas posséder les moyens de représentation est aussi une forme de mort. Car si nous sommes représentés par d'autres, ne risquent-ils pas, un jour, de décaper à grands jets d'eau le sol stratifié de la mémoire pour effacer notre mort. (283)

En sélectionnant les textes de Dorothy Allison et Jeanette Winterson pour notre corpus afin d'explorer la quête du sujet lesbien dans les récits de soi fictionnels et non-fictionnels, nous avons fait le choix d'affirmer l'importance de la représentation dans les études littéraires par les sujets minoritaires historiquement et structurellement réduits au silence. Ainsi, nous souhaiterions conclure notre mémoire en donnant symboliquement la parole à une poétesse lesbienne francophone contemporaine, Nicole Brossard, dont les mots nous ont accompagné·e pendant nos travaux : « Écrire lesbienne, c'est encore une fois écrire en exploratrice » (66).

⁸⁹ *Op.cit.*, *Oranges* : « make your own sandwiches... » (122).

Bibliographie

Sources primaires

Œuvres de Dorothy Allison

Allison, Dorothy. *Bastard Out of Carolina*. [1992] Londres : Penguin, 2012.

---. *Skin: Talking About Sex, Class & Literature*. Ithaca : Firebrand Books, 1994.

---. *Two or Three Things I Know For Sure*. [1995] Londres : Penguin, 2017.

Œuvres de Jeanette Winterson

Winterson, Jeanette. *Oranges Are not the Only Fruit*. [1985] Londres : Vintage, 2014.

---. *Why Be Happy When You Could Be Normal?* [2011] Londres : Vintage, 2012.

Sources secondaires

Autres œuvres consultées ou citées

Allison, Dorothy. *Trash*. [1988] New York : Plume, 2002.

---. *The Women Who Hate Me: Poetry 1980-1990*. New York : Firebrand Books, 1991.

Auster, Paul. *The Invention of Solitude*. [1982] Londres : Faber & Faber, 2012.

Coffin, Alice. *Le génie lesbien*. Paris : Grasset, 2020.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *Mille plateaux*. Paris : Minuit, 1980.

Deleuze, Gilles et Parnet, Claire. *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1977.

Despentès, Virginie. *King Kong théorie*. Paris : Grasset, 2006.

Éribon, Didier. *Retour à Reims*. [2009] Paris : Flammarion, 2018.

Ernaux, Annie. *La place*. Paris : Gallimard, 1983.

Louis, Édouard. *En finir avec Eddy Bellegueule*. Paris : Seuil, 2014.

Feinberg, Leslie. *Stone Butch Blues*. [1993] Paris : Hystériques & AssociéEs, 2014.

Lacan, Jacques. *Le Séminaire*, Livre XI. [1973] Paris : Seuil, 2014.

Leduc, Violette. *La Bâtarde*. [1964] Paris : Gallimard, 1996.

Lorde, Audre. *Zami: A New Spelling of my Name. A Biomythography*. [1982] New York : Penguin Random House, 1998.

---. *Sister Outsider: Essays and speeches*. [1984] Londres : Penguin, 2020.

Miller, Alice. *Ta vie sauvée enfin*. [2007] Paris : Flammarion, 2008.

Morrison, Toni. *The Bluest Eye*. [1970] New York : Penguin, 1994.

- Nelson, Maggie. *Les Argonautes*. Paris : éditions du sous-sol, 2018. Traduit de l'anglais par Jean-Michel Thérout.
- Nguyen, Viet Thanh. *Le sympathisant*. Traduit de l'anglais par Clément Baude. Paris : Belfond, 2017.
- Ouassak, Fatima. *La puissance des mères. Pour un nouveau sujet révolutionnaire*. Paris : La Découverte, 2020.
- Preciado, Paul B. *Je suis un monstre qui vous parle*. Paris : Grasset, 2020.
- Radclyffe Hall. *The Well of Loneliness*. [1928] Londres : Penguin, 2015.
- Stein, Gertrude. *Autobiographie d'Alice Toklas*. Paris : Gallimard, 1934. Traduit de l'anglais par Bernard Faÿ.
- Waters, Sarah. *Tipping the Velvet*. [1998] Londres : Virago, 2012.
- Winterson, Jeanette. *Art & Lies*. [1994] Londres : Vintage, 1995.
- . *Love*. Londres : Vintage, 2017.
- Wittig, Monique. *Le corps lesbien*. Paris : Minuit, 1973.
- . *L'Opoponax*. [1964] Paris : Minuit, 1983.
- Woolf, Virginia. *Orlando*. [1928] Londres : Penguin, 2016.
- . *A Room of One's Own*. [1929] Londres : Penguin, 2004.
- . *Journal intégral. 1915-1941*. Paris : Stock, 2008.

Entretiens avec Dorothy Allison et Jeanette Winterson

- Allison, Dorothy. « Il faut aimer la vie que l'on se fabrique » *Revue Des Deux Mondes*, pp. 89–98, 1999.
- . Interview de Kelly Anderson dans *Voices of Feminism Oral History Project*, Sophia Smith Collection, 18 et 19 novembre 2007.
- . « The Roseanne of Literature », interview de Alexis Jetter dans *The New York Times*, 17 décembre 1995.
- . Interview de Carolyn E. Megan. « Moving toward Truth: An Interview with Dorothy Allison », *The Kenyon Review*, vol. 16, no. 4, pp. 71–83, 1994.
- . Interview d'Ellise Fuchs. « Lessening the Damage: Interview with Dorothy Allison », dans Mae Miller Claxton (Ed.), *Conversations With Dorothy Allison*, 2006.
- . Interview de Michael LeMahieu. « An Interview with Dorothy Allison », *Contemporary Literature*, Vol. 51, n° 4, 2010.
- Winterson, Jeanette. Interview de Lucretia Stewart. « No, No, Jeanette », *Harper's Bazaar*, pp.74-76, février 1993.

---. « Family History: Mother from Heaven », *The New Yorker* [Juin 2002], accessible sur le site Internet de l'auteurice en mars 2004. URL : <http://www.jeanettewinterson.com/journalism/mother-from-heaven-new-yorker/>

---. Interview de Nick Thorpe. « Lit from Within », *High Profiles*, décembre 2011. URL : <https://highprofiles.info/interview/jeanette-winterson/>

---. Interview de Sanhita Sinha Roy. *American Libraries Magazine*, mars 2012. URL : <https://americanlibrariesmagazine.org/2012/03/13/an-interview-with-jeanette-winterson/>

---. Interview de Chad Luibl. « It's always some battle... », *The Broad Street Magazine*, septembre 2016. URL : <https://broadstreet.medium.com/the-broad-street-interview-with-jeanette-winterson-its-always-some-battle-f894d8cc8c5>

Articles et ouvrages critiques sur l'œuvre de Dorothy Allison

Adams, Timothy D. « Telling Stories in Dorothy Allison's 'Two or Three Things I Know for Sure' », *The Southern Literary Journal*, vol. 36, no. 2, pp. 82–99, 2004.

Bouson, J. Brooks. « 'You Nothing but Trash': White Trash Shame in Dorothy Allison's 'Bastard out of Carolina' », *The Southern Literary Journal*, vol. 34, no. 1, pp. 101–123, 2001.

Burgess, Melissa A. *Constructing a Life, Constructing the Self: Memory, Trauma, and Fragmented Subjectivity in the Autobiographical Life Writing of Dorothy Allison, Lynda Barry, and Joan Wickersham*. Saint Louis University, 2017.

Gaffney, Karen. « 'Excavated from the Inside': White Trash and Dorothy Allison's 'Cavedweller' », *Modern Language Studies*, vol. 32, no. 1, pp. 43–57, 2002.

Grué, Mélanie. « Queer Lesbian Desires with Dorothy Allison: From Moral Monstrosity to the Beautiful Materiality of the Body », *Ilha do Desterro* v. 68, n° 2, p. 127-140, Florianópolis, mai 2015.

---. *Grotesque « queer » et savoirs abjects dans l'œuvre de Dorothy Allison*. Université Paris-Est, 2013.

Irving, Katrina. « 'Writing It down so That It Would Be Real': Narrative Strategies in Dorothy Allison's 'Bastard out of Carolina.' », *College Literature*, vol. 25, no. 2, pp. 94–107, 1998.

McDonald, Kathlene. « Talking Trash, Talking Back: Resistance to Stereotypes in Dorothy Allison's 'Bastard out of Carolina' », *Women's Studies Quarterly*, vol. 26, no. 1/2, pp. 15-25, 1998.

Michlin, Monica. « Lectures de Dorothy Allison », *Cahiers Charles V*, n°40. *L'objet identité. Épistémologie et transversalité*, pp. 95-114, 2006.

Reynolds, David. « White Trash in Your Face: The Literary Descent of Dorothy Allison », *Appalachian Journal*, vol. 20, no. 4, pp. 356–366, 1993.

Walerstein, Rachel. « Recomposing the Self: Joyful Shame in Dorothy Allison's 'Bastard Out of Carolina' », *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 49, no. 4, pp. 169–183, 2016.

Williams, Keira V. « 'Between Creation and Devouring': Southern Women Writers and the Politics of Motherhood », *Southern Cultures*, vol. 21, no. 2, pp. 27–42, 2015.

Articles et ouvrages critiques sur l'œuvre de Jeanette Winterson

Andermahr, Sonia. *Jeanette Winterson: A Contemporary Critical Guide*. Londres & New York : Continuum, 2007.

Bijon, Béatrice. « "Voices under Water": Jeanette Winterson's 'Oranges Are Not the Only Fruit' », *Études anglaises*, vol. 61, no. 3, pp. 320-329, 2008.

Childs, Peter. « Jeanette Winterson: Boundaries and Desire », *Contemporary Novelists: British Fiction since 1970*, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire & New York, p. 255-73, 2005.

Douglas, Kate. « 'Blurb'ing Biographical: Authorship and Autobiography », *Biography*, 24:4, Adelaide : Flinders University, 2001.

Ganteau, Jean-Michel. « Le temps éclaté : *Why Be Happy When You Could Be Normal?* De Jeanette Winterson », *Sillages critiques*, N°19, 2015.

Grice, Helena et Woods, Tim. *'I'm Telling you Stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading*. [1998] Amsterdam-Atlanta : Rodopi, 2003.

Gydé, An. « The Story-Telling Motif in Jeanette Winterson's *Oranges Are Not the Only Fruit* », *Exploring Feminine Space: Five Essays on Women's Writing*. Demoor Marysa (dir). Gent : Studia Germanica Gandensia, pp. 34-58, 1995.

Keulks, Gavin. « Winterson's Recent Work: Navigating Realism and Postmodernism », *Jeanette Winterson: A Contemporary Critical Guide*, (dir). Andermahr Sonia, Continuum, London & New York, p. 146-62, 2007.

Luis, Chiara. *Feminist and lesbian strategies of reading and the novels of Sarah Waters and Jeanette Winterson*. Sussex University, 2010.

Mihajlovska, Lupka. *L'hybridation dans l'œuvre de Jeannette Winterson*. Université d'Orléans, 2012.

Noakes, Jonathan et Reynolds, Margaret. *Jeanette Winterson: The Essential Guide*. Londres : Vintage, 2003.

Reynier, Christine. « L'art paradoxal de Jeanette Winterson », *Etudes anglaises*, 50, 2, p. 183-94, 1997.

---. *Jeanette Winterson : Le miracle ordinaire*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2004.

Articles et ouvrages critiques en lien avec la théorie queer et féministe

Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2004.

Arán, Marcia et Carlos A. J. P. « Pour une nouvelle cartographie du désir : genre et subjectivité chez Judith Butler », *Champ psy*, vol. 58, no. 2, pp. 53-65, 2010.

Artières, Philippe, et al. *Surveiller et punir de Michel Foucault, regards critiques, 1975-1979*. Caen : Presses universitaires de Caen, 2010.

Berthier, Manon. « C'est quoi, un récit lesbien ? (1) », *Lectures politiques de la fantasy*, publié le 20/03/2020, URL : <https://fantasygenre.hypotheses.org/38>

---. « Dynamiques de la marginalité : l'héroïsme féminin dans l'espace narratif lesbien », *Le laboratoire des Imaginaires*, publié le 18/01/2021, URL : <https://lelaboratoiredesimaginaires.wordpress.com/dynamiques-de-la-marginalite-lespace-narratif-lesbien/>

Bourcier, M.H. & Robichon, Suzette. *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes... Autour de l'œuvre politique, théorique et littéraire de Monique Wittig*. Paris : Éditions Gaies et Lesbiennes, 2002.

---. « Mini-épistémologie des études littéraires, des études genres et autres studies dans une perspective interculturelle », *Comment faire des études-genres avec de la littérature. Masquereading*, Guyonne Leduc (éd.) Paris : L'Harmattan, 2014.

Bourdieu, Pierre. *La domination masculine*. [1998] Paris : Seuil, 2002.

Bourlez, Fabrice. *Queer Psychanalyse. Clinique mineure et déconstructions du genre*. Paris : Hermann, 2018.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge, 1990.

---. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York : Routledge, 1997.

---. *Humain, inhumain : Le travail critique des normes*. Entretiens traduits de l'anglais par Jérôme Vidal & Christine Vivier. Paris : Amsterdam, 2005.

- Castle, Terry. *The Apparitional Lesbian. Female Homosexuality and Modern Culture*. New York : Columbia University Press, 1993.
- Chetcuti, Natacha. *Se dire lesbienne. Vie de couple, sexualité, représentation de soi*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2013.
- . « Hétéronormativité et hétérosocialité », *Raison présente*, n°183, *Sexualités, normativités* pp. 69-77, 2012.
- Clusset, François. *Queer critics – La littérature française déshabillée par ses homolecteurs*. Paris : PUF, 2002.
- Coffman, Chris. « Woolf's Orlando and the Resonances of Trans Studies », *Genders* 51:51, 2010.
- Combahee River Collective. *Black Feminism : Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*. Paris : L'Harmattan, 2008.
- Crenshaw, Kimberle. « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color », *Stanford Law Review*, Vol. 43, pp. 1241-1299, 1991.
- Davis, Angela Y. *Women, Race & Class*. [1983] New York : Vintage, 2011.
- De Laurentis, Teresa. « Queer theory: Lesbian and Gay Sexualities », *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3-2, pp. 3-18, 1991.
- Dean, Tim. « Lacan et la théorie queer », *Cliniques méditerranéennes*, n° 74, pp. 61- 78, 2006.
- Delphy, Christine. *Classer, dominer : qui sont les "autres" ?* Paris : La Fabrique, 2008.
- . *Un universalisme si particulier. Féminisme et exception française (1980-2010)*. Paris : Syllepse, 2010.
- Dorlin, Elsa et Annie Bidet-Mordrel. *Sexe, race, classe : pour une épistémologie de la domination*. Paris : Presses universitaires de France, 2009.
- Dubé, Valérie. « Une lecture féministe du « souci de soi » de Michel Foucault : pour un retour à la culture différenciée du genre féminin », *Recherches féministes* 21, n° 1 : 79–98, 2008.
- Duggan, Lisa. « Making it Perfectly Queer », *Sex Wars: Sexual Dissent and Political Culture*. New York : Routledge, 1995.
- Éribon, Didier. *Réflexions sur la question gay*. Paris : Flammarion, 2012.
- . *Théories de la littérature. Système du genre et verdicts sexuels*. Paris : PUF, 2015.
- . *Une morale du minoritaire*. Paris : Flammarion, 2015.

- Falquet, Jules. « Rompre le tabou de l'hétérosexualité, en finir avec la différence des sexes : les apports du lesbianisme comme mouvement social et théorie politique », *Genre, sexualité & société*, Printemps 2009.
- Farwell, Marilyn R. *Heterosexual Plots & Lesbian Narratives*. New York : New York University Press, 1996.
- Fausto-Sterling, Anne. *Corps en tous genres. La dualité des sexes à l'épreuve de la science*. Paris : La Découverte, 2012.
- . & Priscille Touraille. « Autour des critiques du concept de sexe. Entretien avec Anne Fausto-Sterling », *Genre, sexualité & société* N°12, Automne 2014.
- Fassin, Éric. *Discriminations : pratiques, savoirs, politiques*. Paris : La Halde, 2008.
- . *Le sexe politique. Genre et sexualité au miroir transatlantique*. Paris : éditions de l'EHESS, 2009.
- Field, Robin E. « Rape Culture », *Encyclopedia of Rape*, Westport, CT : Greenwood Press, 2004, pp. 174-175.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1966.
- . *L'ordre du discours*. Paris : Gallimard, 1971.
- . *Histoire de la sexualité, tome I : La volonté de savoir*. [1976] Paris : Gallimard, 1994.
- Gallop, Jane. *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis*. Londres : Palgrave Macmillan, 1982.
- Gay, Amandine. « Lâche le micro ! 150 ans de luttes des femmes noires pour le droit à l'auto-détermination », *Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et féminismes*, hooks, b. Paris : Cambourakis, 2015.
- Giffney, Noreen et Eve Watson. *Clinical Encounters in Sexuality: Psychoanalytic Practice and Queer Theory*. Punctum Books, 2020.
- Haraway, Donna. « A Cyborg Manifesto » [1985], *Cultural Theory: An Anthology*. (ed.) Imre Szeman & Timothy Kaposy, Wiley-Blackwell, 2010.
- . « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, vol. 14, no. 3, 1988, pp. 575–599.
- Harding, Sandra. *The Science Question in Feminism*. Ithaca : Cornell University Press, 1986.
- . *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives*. Ithaca : Cornell University Press, 1991.

- . *The Feminist Standpoint Theory Reader. Intellectual and Political Controversies*. New York & London : Routledge, 2003.
- Hedjerassi, Nassira. « Audre Lorde, l'outsider. Une poétesse et intellectuelle féministe africaine-américaine », *Travail, genre et sociétés*, vol. 37, no. 1, pp. 111-127, 2017.
- hooks, bell. *Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et féminisme*. [1980] Paris : Cambourakis, 2015. Traduit de l'anglais par Olga Potot.
- . *Feminist Theory: From Margin to Center*. 2nd edition. London: Pluto, 2000.
- Houdebine, Anne-Marie. *La féminisation des noms de métiers en français et dans d'autres langues*. Paris : L'Harmattan, 1998.
- Irigaray, Luce. « This Sex Which Is Not One » [1977], *Cultural Theory: An Anthology*. (ed.) Imre Szeman & Timothy Kaposy, Wiley-Blackwell, 2010.
- Jagose, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction*. New York : New York University Press, 1996.
- Jay, Karla. *Lesbian Erotics (The Cutting Edge: Lesbian Life and Literature Series)*. New York : New York University Press, 1995.
- Kemp, Jonathan. *Homotopia?: Gay Identity, Sameness & the Politics of Desire*. Punctum Books, 2020.
- Lagrave, Rose-Marie. « Une historienne inclassable : Joan Wallach Scott », *Cahiers du Genre*, vol. 61, no. 2, 2016, pp. 189-216.
- Leduc, Guyonne. *Comment faire des études-genre avec de la littérature. Masquereading*. Paris : L'Harmattan, 2014.
- Nochlin, Linda. « Why Have There Been No Great Women Artists? », *Art and Power and Other Essays*, Nashville : Westview Press, 1988, pp.147-15.
- Morgan, Kelly. « History of the Word 'Queer' », *Cher Ami: The Unofficial*: 10, pp.10-14, Printemps 2019.
- Mozère, Liane. « Devenir-femme chez Deleuze et Guattari. Quelques éléments de présentation », *Cahiers du Genre*, vol. 38, no. 1, 2005, pp. 43-62.
- Puig de la Bellacasa, Maria. *Politiques féministes et construction des savoirs*. « Penser nous devons » ! Paris : L'Harmattan, 2012.
- . *Les savoirs situés de Sandra Harding et Donna Haraway. Science et épistémologies féministes*. Paris : L'Harmattan, 2014.
- Rich, Adrienne. « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence », *Signs* 5.4, Summer 1980, pp. 631-660.

- . « Notes toward a Politics of Location » [1985], *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose, 1979-1985*. London : The Women's Press.
- Rubin, Gayle. « Blood Under the Bridge: Reflections on 'Thinking Sex' », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Vol. 17, n° 1, pp. 15-48, 2011.
- . « L'économie politique du sexe : transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre » (1975), *Les Cahiers du CEDREF*, n°7, Université Paris-7, 1998, p.5-82.
- Salih, Sara. *Judith Butler*. New York : Routledge, 2002.
- Schuster, Julia. « Why the personal remained political: comparing second and third wave perspectives on everyday feminism », *Social Movement Studies*, 16:6, pp. 647-659, 2017.
- Scott, Joan W. *La citoyenne paradoxale. Les féministes françaises et les droits de l'homme*. [1998] Paris : Albin Michel, 1998. Traduit de l'anglais par Marie Bourdé et Colette Pratt.
- . « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », *Les Cahiers du GRIF*, n°37-38, 1988, pp. 125-153.
- . *Parité ! l'universel et la différence des sexes*. Paris : Albin Michel, 2005. Traduit de l'anglais par Claude Rivière.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. « Gender Criticism: What Isn't Gender », in Greenblatt Stephen & Gunn Giles (eds). *Redrawing the Boundaries. The Transformation of English and American Literary Studies*. New York : Modern Language Association of America, 1993.
- . *Épistémologie du placard*. [1990] Paris : Amsterdam, 2008. Traduit de l'anglais par Maxime Cervulle.
- Vidal, Jean-Pierre. « De la déconstruction de la différence des sexes à la "neutralisation des sexes", pour une société "postsexuelle" ! », *Érès*, Vol. 2, n° 90, pp. 123-138, 2008.
- Viennot, Éliane. *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin*. Donnemarie-Dontilly : Éditions iXe, 2014.
- Vincent, Thierry. « Homosexualité psychanalyse et perversion », *Cliniques méditerranéennes*, vol. no 65, no. 1, 2002, pp. 95-104.
- Walters, Suzanna D. « From Here to Queer: Radical Feminism, Postmodernism, and the Lesbian Menace », in Iain Morland & Annabelle Willox (dir.), *Queer Theory*, New York : Palgrave Macmillan, pp. 6-21, 2005.
- Wittig, Monique. *La pensée straight*. Paris : Amsterdam, 2018.
- . « On ne naît pas femme », *Questions féministes* 8 (1980) : 75-84.

Articles et ouvrages critiques en lien avec les récits de soi et les théories de la littérature

Adams, Timothy D. *Telling Lies in Modern American Autobiography*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1990.

Barthes, Roland et al. *Dictionnaire des Genres et Notions littéraires*. Paris : Albin Michel, 2001.

Billone, Amy Christine. « The Boy Who Lived: From Carroll's Alice and Barrie's Peter Pan to Rowling's Harry Potter », *Children's Literature*, vol. 32, 2004, p. 178-202.

Boileau, Nicolas. *Une expérience de l'impossible : L'écriture autobiographique dans « Moments of Being » de Virginia Woolf, « The Bell Jar » de Sylvia Plath, « An Autobiography » de Janet Frame*. Université Rennes 2, 2008.

Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1993.

Brossard, Nicole. « La lucidité, l'émotion. Entretien avec Nicole Brossard, poète et romancière », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. vol. 23, no. 1, 2004, pp. 104-119.

Budor, Dominique. « L'écriture personnelle à l'assaut du roman historique », *Le texte hybride*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, p. 69-83, 2004.

Butler, Judith. *Le récit de soi*. Paris : PUF, 2007.

Campion, Pierre. *L'agir littéraire. Le beau risque d'écrire et de lire*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010.

Casanova, Pascale. *La République mondiale des Lettres*. Paris : Seuil, 1999.

Causse, Michèle. *Penser la langue, l'écriture, le lesbianisme : Entretiens avec Michèle Causse*. Montréal : les éditions sans fin, 2016.

Cavel, Stanley. *Dire et vouloir dire*. [1976]. Paris : Cerf, 2009.

Chambers, Ross. *Untimely Interventions: AIDS Writing, Testimonial, and the Rhetoric of Haunting*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2004.

Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. [1975] New York : Routledge, 2002.

Cyrułnik, Boris. *La nuit, j'écrirai des soleils*. Paris : Odile Jacob, 2019.

De Salvo, Louise. *Writing as a Way of Healing: How Telling Our Stories Transforms Our Lives*. Boston : Beacon Press, 2000.

Duban, Jeffrey M. *The Lesbian Lyre: Reclaiming Sappho for the 21st Century*. West Hoathly, UK: Clairview, 2016.

- Dumont, Paula. *Entre femmes, 300 œuvres lesbiennes résumées et commentées*. Paris : L'Harmattan, 2015.
- Feole, Eva. *Mots incarnés et corps illisibles. L'œuvre littéraire de Monique Wittig*. Université de Lyon, Université de Vérone (Italie), 2017.
- Finke, Laurie A. *Feminist Theory, Women's Writing*. Ithaca : Cornell University Press, 2018.
- Foster, Travis et Timothy M. Griffiths. « Introduction: American Women's Writing and the Genealogies of Queer Thought », *Legacy*, vol. 37, no. 1, pp. 1–16, 2020.
- Foucault, Michel. « L'écriture de soi » [1983], *Dits et écrits*. Paris : Gallimard, 1994.
- Galichon, Isabelle. « Récit de soi », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, 117, 2014.
- Ganteau, Jean-Michel. *The ethics and aesthetics of vulnerability in contemporary British fiction*. Londres : Routledge, 2015.
- Gefen, Alexandre et Vouilloux, Bernard. *Empathie et esthétique*. Paris : Hermann, 2013.
- Gilmore, Leigh. « The Life of the Body in American Autobiography: The Year in the US », *Biography*, vol. 39, no. 4, pp. 674–680, 2016.
- . « Technologies of Autobiography », *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*. Ithaca : Cornell University Press, 1994.
- Hite, Molly. *The Other Side of the Story: Structures and Strategies of Contemporary Feminist Narratives*. Ithaca : Cornell University Press, 2018.
- Hubier, Sébastien. *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris : Armand Colin, 2003.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.
- Meese, Elizabeth. *(Sem)Erotics: Theorizing Lesbian Writing*. New York : New York University Press, 1992.
- Planté, Christine. « Le genre en littérature : difficultés, fondements et usages d'un concept », p. 35-56, *Épistémologies du genre. Croisement des disciplines, intersections des rapports de domination, GenERe* (dir. d'Anne-Charlotte Husson et al.). Paris : ENS éditions, 2018.
- Ricœur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.
- Schnyder, Peter et Toudoire-Surlapierre, Frédérique. *Ne pas dire : Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*. Paris : Classiques Garnier, 2013.
- Smith, Patricia J. *Lesbian Panic: Homoeroticism in Modern British Women's Fiction*. New York : Columbia University, 1997.

Smith, Sidonie. *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*. Bloomington : Indiana University Press, 1987.

---. *Subjectivity, Identity and the Body: Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century*. Bloomington : Indiana University Press, 1993.

Smith, Sidonie et Julia Watson. *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1992.

---. *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Madison : University of Wisconsin Press, 1998.

---. *Reading Autobiography, A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2010.

Swikriti, Sanyal. « Breaking through the Limits of Flesh: Gender Fluidity and [Un]natural Sexuality in Virginia Woolf's *Orlando* », *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 4.1, 2014, pp 79-86.

Turbiau, Aurore. « Ce que les lesbiennes font à la littérature », *Littératures engagées*, 2020, disponible sur le site *The Conversation*. URL : <https://theconversation.com/ce-que-font-les-lesbiennes-a-la-litterature-147800>

Vallas, Sophie. « Report from the Interior in Paul Auster's work: Self-writing or "the uninterrupted narrative that continues until the day we die" », *E-rea*, 17.1. 2019.

Viala, Alain. « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures Classiques*, 19, 1993, 13- 31.

Articles et ouvrages critiques en lien avec l'anthropologie et la sociologie

Anderson, Benedict. « Imagined Communities » [1983], *Cultural Theory: An Anthology*, (ed.) Imre Szeman & Timothy Kaposy, Wiley-Blackwell, 2010.

Ardener, Shirley. *Perceiving Women*. London : Dent, 1975.

Atkinson, Paul. « Voiced and unvoiced », *Sociology*, 33 (1): 191–7, 1999.

Bailoni, Mark. « Le nord de l'Angleterre : l'affirmation d'un territoire politique et identitaire », *Hérodote*, vol. 137, no. 2, 2010, pp. 70-92.

Becker, Howard S. *Outsiders. Études de sociologie sur la déviance*. [1963] Paris : Métailié, 1985. Traduit de l'anglais par J.P Briand et J.M Chapoulie.

---. « Whose Side Are We On? », *Social Problems*, Vol. 14, n° 3, pp. 239-247, 1967.

Behar, Ruth & Gordon, D.A. *Women Writing Culture*. Berkeley : University of California Press, 1995.

Bourdieu, Pierre. « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, volume 145 (Décembre 2002) : 3-8.

- Chakravorty, Spivak Gayatri. « Can the Subaltern Speak? », Nelson Cary, Grossberg Lawrence (eds). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana : University of Illinois Press, 1988.
- Chela, Sandoval. *Methodology of the Oppressed*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2000.
- Coffey, Amanda. *The Ethnographic Self*. London : Sage, 1999.
- Danon-Boileau, Laurent et al. « Présentation », Laurent Danon-Boileau (éd.), *Identifications*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002, pp. 7-8.
- De Gaulejac, Vincent. *La névrose de classe. Trajectoire sociale et conflits d'identité*. [1987] Paris : L'Harmattan, 2003.
- Dor, Joël. *Introduction to the Reading of Lacan: The Unconscious Structured Like a Language*. (ed.) Judith Feher Gurewich, New York : Other Press, LLC, 1997.
- DuBois W.E.B. *On Sociology and the Black Community*. Chicago : University of Chicago Press, 1995.
- Favret-Saada, Jeanne. « La-pensée-Lévi-Strauss », *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues*, vol. 82-83, pp.53-70, 2000.
- Foerster, Maxime. « Du “Familles, je vous hais !” au transfuge de classe : le cas Eddy Bellegueule », *Revue Critique de Ficción Française Contemporaine*, N°12, p. 72-83, 2016.
- Gagnon, Éric. « Décentrement. Sur la portée éthique de l'œuvre de Claude Lévi-Strauss », *Revue d'éthique et de théologie morale*, n° 259, p. 53-7, 2010.
- Geller, Pamela L., and Stockett, Miranda K. (eds). *Feminist anthropology: Past, present, and future*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2006.
- Godelier, Maurice. *La production des Grands Hommes*. [1982] Paris : Flammarion, 2009.
- Goffman, Erving. *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*. Londres : Penguin, 1963.
- Hill Collins, Patricia. « Learning from the Outsider Within: The Sociological Significance of Black Feminist Thought », *Social Problems*, vol. 33, n° 6, 1986.
- Jaquet, Chantal. *Les transclasses, ou la non-reproduction*. Paris : PUF, 2014.
- Lamphere, Louise et al. *Situated lives: Gender and culture in everyday lives*. New York & London : Routledge, 1997.
- Latour, Bruno. « Avons-nous besoin des paradigmes ? », *Chroniques d'un amateur des sciences*. Paris : Presses des Mines, 2006.

Le Bossé, Yann. « De l'habilitation au pouvoir d'agir : vers une appréhension plus circonscrite de la notion d'empowerment », *Nouvelles pratiques sociales*, 2003, 16 (2), 30–51.

Matsuda, Mari J et al. *Words That Wound: Critical Race Theory, Assaultive Speech, and the First Amendment*. Oxford : Westview Press, 1993.

Palmade, Guy et Palmade, Jacqueline. « Identification », Jacqueline Barus-Michel (éd.), *Vocabulaire de psychosociologie. Références et positions*. Toulouse : Érès, 2016, pp. 157-175.

Rubin, Gayle. *Surveiller et jouir : Anthropologie politique du sexe*. Paris : EPEL, 2010. Traduit de l'anglais par Rostom Mesli, Flora Bolter et al.

Smith, Dorothy. « Women's Perspective as a Radical Critique of Sociology » [1974], Harding Sandra (ed). *Feminism and Methodology*. Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press & Open University Press, 1987.

Vanistendael, Stefan. « Humour et résilience : le sourire qui fait vivre », Fondation pour l'enfance (éd), *La résilience : le réalisme de l'espérance*. Érès, 2005, pp. 159-195.

Weber, Max. « L'objectivité de la connaissance dans les sciences et la politique sociales », [1904] *Essais sur la théorie de la science*. Paris : Plon, 1965. Traduit de l'allemand par Julien Freund.

Zourabichvili, François. *Le vocabulaire de Deleuze*. Paris : Ellipses, 2003.

Sources électroniques

Site Internet de Dorothy Allison : <https://www.dorothyallison.com/>

Site Internet de Jeanette Winterson : <http://www.jeanettewinterson.com/>

Filmographie

Oranges Are Not the Only Fruit. Réa. Beban Kidron. Perf. Charlotte Coleman, Geraldine McEwan. BBC, 1990.

Bastard Out of Carolina. Réa. Anjelica Huston. Perf. Jennifer Jason Leigh, Glenna Headly. Showtime Networks, 1996.

Tig. Réa. Goolsby, Kristina and Ashley York. Perf. Tig Notaro. Netflix, 2015.

Nanette. Réa. Madeleine Parry. Perf. Hannah Gadsby. Netflix, 2018.

Work in Progress. Réa. Abby McEnany et Tim Mason. Perf. Abby McEnany, Theo Germaine. Showtime Networks, 2019.

Feel Good. Réa. Mae Martin and Joe Hampson. Perf. Mae Martin, Charlotte Ritchie. Channel 4, 2020.