

## Aliénation sociale et culturelle : les discours repris par la littérature

Les personnages féminins de Maïssa Bey, de Lucía Etxebarria et de Virginie Despentes sont enfermés dans des rôles pré-définis culturellement et socialement. Chez Maïssa Bey, les femmes révèlent les rôles qui leurs sont assignés. Le personnage de la musulmane est placé sous l'autorité de son mari. Ils n'ont pas le même espace social puisque l'homme occupe l'espace extérieur tandis que le domaine de la femme est celui de la maison. En cherchant à s'affranchir de leur claustration, ces personnages causent leur déshonneur. Les trois rôles féminins de Lucía Etxebarria se trouvent confrontés à un enfermement social, culturel et

religieux qui les figent dans des fonctions déterminées. Ana se voit conféré le rôle de l'épouse et de la mère tandis que Rosa se voit attribué celui de la femme d'affaire nécessairement célibataire. Quant à Cristina, même si elle s'affranchit de ces deux rôles sociaux, elle adopte le comportement et l'apparence attendus par sa condition de serveuse de bar. Chez Virginie Despentes, Pauline et Claudine se caractérisent par le rejet ou la reproduction du schéma relationnel du père et de la mère. Il s'agit pour le personnage féminin de se soumettre à la domination masculine, ou au contraire de s'en préserver en cherchant à dominer l'homme. Elles se retrouvent prisonnières de leur rôle de femme belle et donc nécessairement stupide. Enfin, chez les auteurs français et espagnol, l'aliénation sociale et culturelle se retrouve aussi dans le langage utilisé par les personnages narrateurs, qui les enferme dans leurs attributions. Qu'il s'agisse du personnage de l'épouse, de celui de la femme « moderne » ou de la jeune cadre, le vocabulaire employé diffère selon les rôles.

Les trois auteurs étudiés imposent une image sexuée des rôles sociaux instaurant ainsi une inégalité dans les rapports homme/femme. Chez Maïssa Bey, les narratrices Malika et Amina révèlent une aliénation sociale et culturelle, fondées sur la séparation des sexes et des tâches, instaurant un modèle de relation unique de domination. En effet, le personnage de la femme se distingue par sa dépendance au chef de famille, qui est, tour à tour le personnage du père puis celui du mari. Dans cette société romanesque, les hommes et les femmes sont séparés dans les sphères publiques ainsi que dans les sphères privées. En plus du voile, les femmes sont cachées aux regards des hommes. Dans leurs récits, les deux narratrices reprennent les discours religieux, sociaux et culturels répétés par différents personnages féminins, et observent les rôles que doivent tenir les personnages de la mère et de la fille. Les personnages féminins doivent avant tout sauvegarder leur honneur et leur réputation, qui s'étend à toute la Famille. Lorsque la vertu d'une femme est mise en doute, c'est l'honorabilité de la famille entière qui est remise

en question. La famille peut alors se rendre chez des matrones pour vérifier la virginité de la femme par une méthode ancestrale et violente, appelée la « méthode de l'œuf ». Mais le simple fait de se rendre chez une matrone condamne la réputation de la femme et donc de la famille, puisque le doute demeure. Ce personnage se voit donc aliéné dans une représentation de la femme vertueuse, garante de l'honneur de la Famille, et répondant à la volonté du père ou du mari. Sa réputation conditionne sa place dans la société. Lorsque celle-ci est mise en doute, la femme peut être répudiée entraînant alors son reniement par la société.

Le roman de Lucía Etxebarria reprend la séparation homme/femme instaurée par la religion catholique. Les personnages des trois sœurs reçoivent une éducation catholique et les trois narratrices évoquent cette éducation reçue pendant l'enfance. L'école, plus que le foyer familial, reste le lieu privilégié de cet apprentissage. Les filles sont séparées des garçons et les personnages enfants apprennent la différence qui réside entre les sexes :

Etre enfant de Marie marquait une différence importante par rapport aux garçons de chez les maristes, qui étaient les Soldats du Seigneur. Cela renforçait l'idée que l'on était condamnée de naissance à une inactivité frustrante. On commençait par être une fillette qui ne pouvait pas grimper aux arbres, et on deviendrait une bonne petite épouse soumise qui ne dirait jamais un mot plus haut que l'autre.<sup>79</sup>

Tandis que les filles sont les enfants de la Vierge Marie, les garçons sont ceux de Dieu. Cette différence entraîne déjà un sentiment d'infériorité chez Cristina : « [...] je commençais à me sentir plus petite, parce que comme ça, sans y être pour rien, j'étais devenue un être humain de

---

<sup>79</sup> Etxebarria, L., *op. cit.*, p.19.

« Ser Hija de María marcaba una diferencia importante con respecto a los niños de los Maristas, que eran Soldados del Señor. Reforzaba la idea de que estabas condenada, por nacimiento, a una frustrante inactividad. Una empezaba siendo una niña que no podía subirse a los árboles, y acabaría por convertirse en una mujercita buena y sumisa que nunca diría una palabra más alta que la otra. »

deuxième catégorie »<sup>80</sup>. Le sentiment d'injustice naît donc dès l'enfance. Ainsi, Cristina enfant confie son mécontentement d'être née femme. Les jeux de garçons et les jeux de filles sont différenciés et la fillette préfère les jeux des garçons qui jouissent, d'après elle, de plus de liberté. L'image que doit donner l'enfant se révèle incompatible avec les activités réservées aux garçons, puisqu'il faut garder « l'uniforme propre et en bon ordre et le nœud de la queue de cheval à sa place »<sup>81</sup>. L'école religieuse a également pour fonction l'apprentissage du devoir féminin, consistant à préserver sa virginité jusqu'au mariage. Cette responsabilité échoit en devenant femme. Le corps féminin est de ce moment comparé à un sanctuaire :

Il se trouve que, du simple fait que nous étions nées filles, le Seigneur avait placé dans notre corps un trésor que tous les garçons de la Terre allaient essayer de nous voler à tous prix, mais notre mission était de garder ce trésor inviolé et de faire de notre corps un sanctuaire inexpugnable, pour la plus grande gloire du Seigneur.<sup>82</sup>

Conserver sa pureté apparaît comme un devoir et une responsabilité instaurant une aliénation effrayante pour le personnage enfant :

[...] je ne me sentais pas encore capable d'affronter la responsabilité sociale et morale que ma condition récemment acquise de femme allait faire peser sur mes frêles épaules de fillette encore plate.<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p.16 : « [...] empecé a sentirme más chiquita, porque así, sin comerlo ni berberlo, me había convertido en ser humano de segunda categoría. »

<sup>81</sup> *Ibid.*, p.16 : « [...] con el uniforme limpio y aseado y el lazo de las coletas en su sitio »

<sup>82</sup> *Ibid.*, p.20: « Resulta que, por el mero hecho de haber nacido niña, el Señor había colocado un tesoro dentro de tu cuerpo que todos los varones de la Tierra intentarían arrebatarle a toda costa, pero tu misión era mantener ese tesoro inviolado y hacer de tu cuerpo un santuario inexpugnable, a mayor gloria del Señor (El). »

<sup>83</sup> *Ibid.*, p.20 : « [...] todavía no me sentía capaz de afrontar la responsabilidad social y moral que mi recién adquirida condición de mujer iba a cargar sobre mis pequeños hombros de niña plana aún. »

De plus, cet apprentissage du sang et du corps « sanctuaire » entraîne un sentiment de honte à l'arrivée des premières menstruations, la poussant à cacher cet événement. De cette éducation, les personnages féminins apprennent aussi que les relations sexuelles avant le mariage sont proscrites par la religion. Si cette éducation est perçue comme aliénante pendant l'enfance, le personnage adulte ne se conforme à aucune prescription religieuse. Il cherche ainsi à se déposséder d'une aliénation religieuse subie à cette période. Le catholicisme est finalement rejeté.

En ce qui concerne le personnage de Rosa, celui-ci n'évoque que brièvement la religion, ne se sentant pas concerné :

Je n'ai jamais été croyante. Même quand j'allais au collège. Les prières, les chapelets et la virginité consacrée à Marie ne furent jamais que des répétitions mécaniques de mots.<sup>84</sup>

Dès l'enfance, Rosa rejette la religion et s'affranchie ainsi de cette aliénation. La narratrice Ana aborde elle aussi la religion avec brièveté, mais révèle par son discours une certaine croyance qui est perçue comme aliénante. La narratrice avoue, avec une certaine culpabilité, ne plus fréquenter les églises depuis l'âge de seize ans et douter de sa foi. Cette éducation religieuse crée chez le personnage un sentiment de culpabilité lors de la scène du viol, puisque celui-ci a appris qu'il est seul responsable de son corps et qu'il doit protéger sa virginité. Le fait d'accompagner le personnage d'Antonio dans les bois la rend donc responsable de la perte de sa virginité, et le mot « viol » lui est inconnu.

Ana est la seule des trois sœurs à révéler une certaine croyance religieuse, même si elle la remet en doute. Les deux autres personnages rejettent totalement la religion, affirment leur absence de foi et s'affranchissent de cette aliénation. Le personnage de la mère a reçu la même éducation. Elle découvre pourtant la sexualité en dehors des liens

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p.81 : « Nunca he sido creyente. Ni siquiera cuando iba al colegio. Los rezos, el rosario y las flores a María nunca fueron más que mecánicas repeticiones de palabras. »

du mariage et se marie par conscience religieuse. Il reste évident pour ce personnage que le devoir et le destin d'une femme résident dans le mariage et le dévouement familial. Elle enjoint le personnage de Rosa à adopter un comportement plus « féminin » et à s'intéresser aux garçons. Pour la mère, seules deux possibilités s'offrent aux femmes, à savoir le mariage ou la carrière religieuse. Elle juge que le comportement de Rosa la pousse vers la deuxième possibilité, qui n'est pas présentée comme la meilleure. Cependant, l'échec du mariage entraîne la mère à reconnaître son aliénation puis à dénigrer l'institution du mariage :

[...] cette histoire de voile blanc, des treize monnaies de mariage et des alliances, de demoiselles d'honneur, de marraine et même d'institution du mariage en lui-même semblait être une vaste sottise.<sup>85</sup>

Chez Virginie Despentes, les relations sociales et amoureuses se dévoilent par les personnages des parents. Tandis que Claudine rejette ce modèle unique, Pauline le reproduit avec Sébastien. Le personnage du père est décrit comme coléreux, violent et comme le personnage qui occupe la place la plus importante dans la famille. Le personnage de la mère, lui, est inférieur à celui du père, il ne compte pas au sein de la famille et doit se taire, se plier aux exigences du père. Aussi ce personnage, dit « faible », doit impérativement se ranger du côté du père, sans jamais contredire sa parole ou son opinion. Le père parle de la mère comme d'une « pauvre chose [...] incapable ». Il sait avoir « épousé une conne, godiche et sans éclat »<sup>86</sup> mais il reste avec elle par pitié, sans même la tromper. Alors que la mère rate tout ce qu'elle entreprend, que chacun de ses gestes est « reprochable », le père se décrit comme « victime » de la maladresse de son épouse même s'il ne se lasse jamais

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p.212 : « [...] aquello del velo blanco, de las arras y los anillos, de las damitas de honor y la madrina, e incluso la propia institución del matrimonio, le parecía una solemne tontería. »

<sup>86</sup> Despentes, V., *op. cit.*, p.37.

de « tant de pathétisme ». Face à cet être qu'il juge inférieur, il peut être celui qui a le plus d'importance :

De la même façon qu'il exigeait toute la place dans le lit, sa détresse à lui exigeait toute la place. Il était le plus, par principe. Le plus écorché, le plus sensible, le plus doué d'émotions, le plus raisonnable. Celui des deux qui compte, celui qui est au centre.<sup>87</sup>

Le personnage de la mère n'a pas le droit de se plaindre puisque sa souffrance ne peut se mesurer à celle, plus profonde, du père mais elle a le devoir de l'écouter. Pour Claudine, c'est à cause de sa condition de femme que la mère se plie et se tait : « Et la mère laissait faire, et se rendait malade, comme une femme, en silence. » (p.38) Parce qu'elle est une femme, la mère ne réagit pas, elle est aliénée au personnage du père. C'est donc à travers l'image du père que Pauline cherche et reconnaît un homme. Elle se construit en se représentant le schéma familial, ainsi un homme se reconnaît par la peur qu'il inspire. A la manière de sa mère, elle se tait en présence de Sébastien et se laisse faire par peur de lui déplaire. Elle associe aux hommes la colère et la violence : « La colère du père était intimement liée à sa présence. On n'avait pas l'un sans l'autre. L'homme sans sa violence. » (p.170) De plus, Pauline a intégré le fait que la colère d'un homme « est légitime », que l'homme est « une puissance à laquelle on ne doit même pas chercher à déroger, qu'on doit subir telle quelle » (p.170). Comme le montre le personnage de la mère, face à la colère et à la violence de l'homme, Pauline s'efface et se tait : « En sa présence, elle s'efface, à son côté, une manière de se mettre en retrait. Bridée comme ça, elle est moins drôle. »<sup>88</sup> Reproduisant le schéma parental, le personnage de Pauline s'est construite dans un rapport de domination de l'homme sur la femme. Sébastien, comme le père, ne supporte pas de voir la femme réussir à l'extérieur. En effet, alors

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p.38.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p.192.

que le père et la mère exercent tous deux le métier de professeur, le père se révèle médiocre au contraire de la mère. Sa supériorité étant remise en question, le père ne peut que s'énerver violemment, jusqu'à pousser la mère à abandonner sa profession : « La mère quitta l'enseignement, bouleversée de lui avoir fait tant de mal pour un boulot qui après tout ne l'intéressait pas tant que ça »<sup>89</sup>. Sébastien, quant à lui, n'a pas de travail et c'est Pauline qui cherche à leur permettre de vivre « une belle vie » grâce à son disque. Seulement, Sébastien ne supporte pas leur environnement, la transformation de Pauline en Claudine, ni d'être un homme entretenu : « C'est toujours la même story, entre eux, avec un petit quelque chose de changer : c'est lui qui reste à la maison, en attendant qu'elle fasse ses micmacs »<sup>90</sup>. Le changement des rôles, en plus de l'enfermement dans la maison qui suit l'enfermement carcéral, entraîne la colère et l'énervement attendu chez l'homme : « Comme si les murs s'étaient resserrés autour de lui, jusqu'à l'étouffer complètement, il a une rage de désespoir qui l'occupe entièrement. »<sup>91</sup> Alors que le père contrôle la vie de la mère, Sébastien, lui, ne contrôle plus celle de Pauline devenue Claudine. Cette dernière, quant à elle, rejette totalement le schéma familial et se construit par opposition.

Au contraire de la mère, Claudine refuse d'exécuter des tâches ménagères : « Les choses de la maison, elle s'en fout, par principe : ne pas faire comme sa mère. » (p.34). Sa mère est le modèle à l'inverse duquel il faut se construire. Claudine refuse de se soumettre à la colère de l'homme, aussi choisit-elle de le manipuler par le biais du sexe. Claudine se sert de l'homme jusqu'à s'en lasser puis s'en trouver un autre :

Les premières fois qu'elle coince un mec, elle est gentille comme une nounou, entre deux pipes, vraiment sympa. Jusqu'au jour où elle disparaît, elle fait ce coup-là presque chaque fois, histoire qu'ils sentent comme ils y tiennent. Quand elle y retourne, c'est du sérieux, et les lascars se mettent à payer. Jusqu'au jour où ça ne suffit plus à Claudine, les cadeaux, les attentions, les preuves d'amour. Alors c'est

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p.39.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p.188-189.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p.190.

la phase finale : elle s'arrange pour qu'ils apprennent non seulement qu'elle se fait tirer ailleurs, mais surtout combien elle aime ça.<sup>92</sup>

L'homme est « coincé » par Claudine, comme une proie. Elle met au point tout une stratégie constituée de plusieurs étapes. Claudine choisit donc l'homme qu'elle veut piéger, en fonction de son utilité, jusqu'à s'en lasser puis le laisser en le faisant souffrir. C'est ainsi que Claudine trouve à se loger en arrivant à Paris, en tombant sur un homme qu'elle savait pouvoir manipuler. De même pour sa rencontre avec Nicolas, elle juge en le voyant qu'il peut lui servir : « Elle s'est doutée que ça valait le coup de prendre un verre avec lui, a accepté. » (p.14) Si le personnage de Claudine se sert des hommes en les manipulant, c'est tout d'abord pour se construire en opposition à sa mère, puis parce qu'elle considère l'homme comme un ennemi : « Qu'elle couche avec ou pas, l'homme reste son pire ennemi. » (p.24) Aussi, lorsqu'il ne lui sert plus ou ne l'intéresse plus, Claudine l'humilie en lui montrant que le sexe, qui est l'objet de son pouvoir, ne lui est pas réservé. Sa manipulation de l'homme permet au personnage féminin de s'affranchir de sa domination. Cependant, il reste aliéné puisqu'il présente un besoin permanent de l'homme pour atteindre ses objectifs. Claudine a d'abord besoin d'un personnage masculin pour s'installer sur Paris puis pour approcher le monde de la musique enfin pour réaliser son disque. Elle ne peut donc réussir seule et cette utilisation de l'homme l'enferme dans une dépendance.

L'aliénation sociale des personnages féminins chez Virginie Despentes et chez Lucía Etxebarria se retrouve par le culte du corps et des apparences. Les personnages de Cristina et de Claudine manifestent un besoin de séduction et ce n'est qu'en se conformant aux canons de beauté qu'ils peuvent obtenir ce pouvoir.

Dans le roman de Virginie Despentes, le culte du corps entraîne la qualification du personnage féminin dans un rôle de femme belle mais

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p.24.

nécessairement bête, puisque la beauté et l'intelligence ne peuvent être associées chez un même personnage. Cette définition restrictive, instaurée par la société, entraîne la colère du personnage de Pauline. Le roman renvoie ici une image singulière de la femme sotte et ignorante. De cette image, dépend des rapports sociaux fondés sur la domination masculine. Le discours littéraire reprend une partie du discours féministe sanctionnant une certaine soumission des femmes à la mode. La recherche du bien être devient négligeable lorsqu'il s'agit d'atteindre l'idéal de féminité imposé par les diktats de la mode. Cette culture dite « féminine » relève bien, d'après Christine Bard, d'une aliénation sociale :

Il faut néanmoins s'interroger sur la grande place que continue à occuper la mode dans la culture féminine en dépit des critiques pourtant pertinentes des féministes, des sociologues ou encore des médecins qui y voient un phénomène d'aliénation.<sup>93</sup>

Le paraître, régulé par la mode, demeure un élément clé de l'identité sexuelle, par l'érotisation de ses éléments qui mobilisent à la fois la vue, le toucher et l'odorat. Afin d'exercer son pouvoir sur les hommes, le personnage de Claudine s'aliène au culte du corps et répond aux diktats de l'apparence. Elle se réfère aux canons de beauté que prônent les magazines et sculpte son corps en faisant de la gymnastique afin qu'il soit « impeccable ». Il s'agit de s'exhiber, d' « être » ce qui se « vend ». Ce n'est plus une « soumission aux désirs des hommes » mais une « obéissance aux annonceurs ». Ces derniers donnent des conseils en tout : « [...] et comment il faut jouir, et comment il faut rompre, et comment se tailler, se teindre jusqu'aux poils de la chatte, et comment on doit être du dedans au dehors » (p.82). Claudine choisit de se plier aux normes demandées afin de garder le pouvoir sur les hommes. Pour le sociologue Alain Touraine, cette soumission aux diktats provient de la difficulté

---

<sup>93</sup> Bard, C., *Les Femmes dans la société française au XXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2001, p.266.

rencontrée par la femme dans le choix de son apparence et l'image d'objet sexuel qui peut s'en dégager :

Le maquillage ne leur est pas imposé, pas plus que la gymnastique, le jogging ou les régimes alimentaires. Les femmes éprouvent de la difficulté à tracer une frontière entre ce qui les aide à « choisir » leur corps et ce qui fait d'elles des objets sexuels.<sup>94</sup>

Pour Claudine, il s'agit de susciter du désir sexuel chez l'homme. L'apparence et l'image données sont toujours étudiées. Elle ne se montre jamais sans maquillage et sa façon de se tenir est contrôlée : « Même sa façon de s'avachir, coudes sur la table, jambes étendues, a quelque chose de travaillé » (p.7). L'image donnée, volontairement, est celle de la « catégorie pétasse ». Cette apparence lui sert à atteindre son but, comme elle l'explique au personnage de Nicolas :

Ecoute, coco, tu peux me sortir toutes les salades du monde, ce que je sais c'est que les hommes adorent ça. Que ça soye absurde, c'est pas le propos, ce qui compte c'est que ça marche à chaque fois.<sup>95</sup>

C'est le fait de plaire aux hommes qui lui donne l'avantage sur eux, et pour cela Claudine n'hésite pas à se donner l'apparence d'une femme dite vulgaire, lui valant régulièrement l'insulte « pétasse », ni à utiliser les conseils des magazines. Lorsque Pauline prend la place du personnage de Claudine, elle découvre les moyens pour « tricher », la « lutte implacable contre soi-même, surtout ne pas être ce qu'on est » (p.82). A son tour, elle se livre à tout un rituel pour être « prête » à se montrer :

---

<sup>94</sup> Touraine, A., *Le Monde des femmes*, Paris, Fayard, 2006, p.120-121.

<sup>95</sup> Despentès V., *op. cit.*, p.15.

Et les ongles à vernir, et les jambes à raser, la corne des talons à polir, les cheveux à laver-sécher tout en luttant pour qu'ils soient raides, les aisselles à raser, fond de teint à passer, les yeux à maquiller, le corps à parfumer... Tout est à trafiquer, il faut faire attention.<sup>96</sup>

Cette préparation, en plus d'être qualifiée de « tricherie », est perçue comme aliénante. Chaque sortie doit être étudiée car l'apparence est première. Pauline, à la suite de Claudine, se laisse enfermer dans ce culte du corps et des apparences :

Elle pense à tout ce qu'elle doit faire pour se préparer avant de sortir. Et pourvu qu'elle ait des bas propres, et pourvu qu'elle ait des pompes à talons pas fusillés et qu'est-ce qu'elle va mettre aujourd'hui et il aurait fallu qu'elle se fasse un gommage seulement elle n'a pas le temps, il faut qu'elle se lave ses cheveux qui sont ternes et il faudra bien se maquiller parce qu'elle a des cernes pas croyables.<sup>97</sup>

La réflexion s'enchaîne avec rapidité par le peu de ponctuation. Le corps, l'apparence, et donc l'aspect physique sont utilisés pour être remarqués. Alors que le personnage de Claudine enfant reste introverti, cherchant à se faire oublier, le personnage de Claudine adulte comprend qu'en devenant une « belle jeune fille » il parvient à se faire accepter et à être remarqué : « [...] fais gentiment la fille, alors tu pourras te redresser. Elle se l'était tenu pour dit, s'y était entièrement dévouée » (p.180). Si la mère refuse que ses filles gardent les cheveux longs, Claudine s'obstine à porter néanmoins des barrettes pour conserver l'apparence d'une « fille ». Le personnage se construit dans le but de séduire : « Assez tôt, elle a abandonné toute activité ne touchant pas directement à bouleverser le garçon. [...] Elle y arrivait tellement bien, ça aurait semblait dérisoire, fade, de s'intéresser à autre chose. » (p.216) Aussi, le corps de Claudine est comparé à un « parc d'attractions pour garçon, plein de promesses

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p.139-140.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p.220.

d'inoubliables tours dans le sexe » (p.152). Les lettres écrites par des hommes sur Claudine évoquent toutes son corps :

Et rien n'est chaste là-dedans, même si rarement avoué, ses jambes sont magnifiques, ou bien ce sont ses yeux, alors vient la poitrine ou bien sa grâce ou sa chevelure, alors se sont ses mains qui fascinent, ensorcellent, à moins que ça ne soit sa force ou sa fragilité. Quelques-uns évoquent sa chatte chaude, trésor enfoui entre ses cuisses.<sup>98</sup>

Comme des proies, elle réussit à les appâter et à rendre les hommes obsédés par elle grâce à leur obsession pour son corps. Chaque homme veut la posséder :

Chez certains, parfaitement assumée, il y'a cette volonté de « l'avoir », pouvoir la montrer à tous les autres hommes dans la ville [...].

Chez d'autres, toute aussi assumée, presque comme un cadeau, il y'a cette volonté de la transformer comme ils l'entendent pour qu'elle devienne leur très vieux rêve.

Chez tous, par fulgurances, il y'a cette impatience touchante, obsessionnel impératif désir, de l'avoir auprès d'eux.<sup>99</sup>

Claudine n'est plus qu'un corps que les hommes cherchent à avoir, à posséder. Le corps est aussi un moyen de réussite professionnelle. En effet, le personnage de Nicolas explique à Pauline devenue Claudine que le meilleur moyen pour vendre son disque est de se montrer afin de plaire aux producteurs, de les faire « bander ». De plus, en adoptant le style vestimentaire dit « pétasse » que s'est créée Claudine, Pauline peut espérer obtenir plus d'argent : « [...] si tu fais bien la femme, on double toutes les sommes par deux. » (p.98) Dans le milieu social de Claudine, l'aliénation au culte du corps est le moyen choisi pour parvenir à ses buts.

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p.107.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p.108.

Les photos nues, les films pornographiques, un clip érotique, tout ce qui touche au corps et à la sexualité est utilisé. Le personnage de Pauline-Claudine découvre lors de ses premiers pas dans la rue combien son apparence physique attire les regards :

Les gens la regardent. Il y en a même qui se retournent. Et d'autres se permettent des gros plans, impunément, ses jambes, son cul, ses seins, sa bouche, certains lui font des sourires, ou des petits bruits pour l'attirer, sifflements<sup>100</sup>

et la sollicitude des hommes :

Il demande où elle va, la suit jusqu'à son quai. Il est heureux d'être avec elle, se tient bien près, il dit « je vais vous accompagner jusqu'où vous allez, ça vous évitera de mauvaises rencontres ». comme si c'était tout naturel, qu'il lui faille quelqu'un.<sup>101</sup>

Par sa tenue vestimentaire, elle se rend « publique », « abordable », sous-entend qu'il est normal que l'on s'occupe d'elle. Les hommes se ravissent qu'elle cherche à leur plaire car en s'exhibant elle leur offre du plaisir : « [...]« c'est rare, de nos jours, une femme qui cherche à faire plaisir aux hommes », comme si c'était dommage, comme si c'était un dû. » (p.94) Pauline entre dans la réalité de Claudine et peut enfin comprendre le rôle tenu par sa jumelle. Ainsi, dans la société du roman de Virginie Despentes le personnage féminin montrant son corps doit s'attendre à être regardé, convoité, car pour l'homme il s'agit d'une invitation à observer voire à toucher. Par exemple le personnage du gardien qui profite de la file d'attente pour regarder le décolleté des femmes. Alors que Pauline est « soumise » aux regards des hommes et cherche à s'en soustraire, d'autres personnages féminins n'y prêtent pas attention ou, comme

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p.90

<sup>101</sup> *Ibid.*, p.93.

Claudine, cherchent à attirer ce regard. Pour le personnage de Pauline une telle exhibition est un rabaissement de la femme, un manque de respect envers sa propre personne et n'attire que son mépris. Puis Pauline-Claudine reconnaît la difficulté à se faire respecter et le mépris des autres femmes. Alors qu'elle prend le métro, elle se fait insulter par des jeunes filles tandis que celles-ci arborent une tenue vestimentaire proche de la sienne :

Pauline croise deux gamines avec leurs seins même pas finis et des pantalons très moulants, les pompes très hautes à talons carrés, et des hauts découvrant leur ventre. En la croisant, elles la traitent de pute.<sup>102</sup>

La rivalité entre femmes est telle, dans la société créée par Virginie Despentes, que Pauline ne comprend pas cette violence dont elle fait l'objet de la part d'autres femmes. Les jeunes filles se moquent d'elle, l'insultent de nouveau et la traitent de « sale gouine ». De plus, elle se sent vexée et rabaisée par l'insistante sollicitude des hommes. Elle ne comprend pas pourquoi elle a besoin de l'aide d'un homme pour qu'un autre la laisse tranquille : « j'ai honte d'être moi et de ne pas lui faire peur, qu'il ne m'écoute même pas et toi t'arrives et c'est réglé » (p.95). Le comportement masculin entraîne sa colère :

C'est d'abord de la colère contre Claudine, comment peut-on se rabaisser à être traitée comme ça, s'exhiber et risquer...

Puis la colère change de registre : pourquoi elle ne pourrait pas être tranquille ?<sup>103</sup>

Pauline tourne sa colère contre le comportement des hommes et son mépris, d'abord voué à sa jumelle, change de cible :

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p.92.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p.96.

L'hostilité massive que ça provoquait chez elle, voir une fille se « manquer de respect ». Les choses étaient alors si claires : ce que chacun fait, il le décide. Elle ignorait encore comme c'est facile de se faire entraîner.<sup>104</sup>

Ainsi pour Pauline, pour qui l'apparence physique de Claudine est perçue comme de l'exhibition, un manque de respect envers elle-même, ne doit pas entraîner la difficulté voire l'impossibilité à se faire respecter. Plus elle plonge dans le personnage de Claudine, plus elle va percevoir l'aliénation sociale et culturelle dans laquelle elle s'enferme et plus sa colère contre les hommes va grandir. Auprès du personnage du « big boss », elle comprend que pour celui-ci la prostitution est finalement un choix naturel, correspondant à la « nature » de certaines femmes :

Il doit penser que les prostituées sont nées avec une marque au front, qui les distingue des autres femmes. Il doit s'imaginer que si elle kiffait pas, son trou resterait fermé, ou ses cuisses complètement soudées.<sup>105</sup>

Enfin, pour le « big boss », si Pauline-Claudine accepte d'entretenir des relations sexuelles avec lui, c'est parce qu'elle est « affranchie, libérée, vraiment une femme comme il les aime » et parce qu'elle « aime ça », sinon « son trou resterait fermé ». Pour ce personnage, la femme choisit d'avoir des rapports sexuels forcément par goût, par envie, et non par un intérêt quelconque ou par une quelconque obligation. A la fin du roman, elle tente d'exprimer le plus clairement possible sa haine contre le genre masculin, seul le vocabulaire lui manque : « Je ne vois pas pourquoi il y a pas de mot pour misogynne ou phallocrate dans l'autre sens. Putain, je déteste les hommes, je voudrait des mots pour bien dire ça. »<sup>106</sup> Dans la société de Pauline-Claudine, le fait de se servir de son corps comme

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.179-180.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p.187.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p.193.

d'une marchandise, d'être enfermé dans le culte des apparences, est un moyen de plaire à l'homme, permettant ainsi de le manipuler. Mais utiliser son corps et le sexe comme moyen de « réussite » ou pour se servir d'un homme « utile » attire le mépris. C'est le sentiment éprouvé par Pauline à l'égard de sa jumelle, avant de prendre sa place et de se servir à son tour de son corps. Le roman français oriente sa réflexion sur le concept du « corps marchand ». Faire usage de soi dans un but financier apparaît à la fois comme un moyen nécessaire de réussite, mais aussi comme une dégradation du corps et de la morale, une humiliation de la femme. Cette pratique, d'abord obstinément méprisée par Pauline, devient finalement un moyen compréhensible bien que répréhensible. C'est le sentiment manifesté par le personnage de Martin, qui la regarde avec mépris car elle a des rapports sexuels avec son patron : « « Le boss veut te voir ». Avec un sourire méprisant, pour bien montrer qu'il sait pourquoi. » même si cette perspective ne lui déplairait pas : « Il peut se le carrer profond, le sourire méprisant. Quand elle s'assoit en face de lui, il perd le fil de la phrase dès qu'elle s'avise de bouger une jambe » (p.183). En plus du mépris, son apparence physique et sa tenue vestimentaire laissent supposer sa stupidité :

C'est drôle, comme effet, d'être prise pour une conne. Parce que pour eux j'ai de trop gros seins, de trop grosses lèvres, de trop grands yeux, les cheveux trop blonds. T'imagines pas comme ils me méprisent.<sup>107</sup>

Il est entendu que comme Pauline-Claudine est belle et possède un beau corps, elle est tout aussi bête : « Personne ne cherche à lui parler, ils sont déjà tous au courant : elle est roulée comme un enfer, mais il lui en manque en cervelle. » (p.181) Ainsi, elle est l'objet de moqueries, son avis n'est jamais pris en considération puisqu'elle ne peut dire que des « idioties ». Qu'elle soit stupide ou pas, aucun autre personnage ne cherche à le savoir, elle est immédiatement considérée comme idiote. Un

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p.191.

personnage masculin exprime ainsi l'opinion générale : « Putain comme elle bonne...[...] Dommage qu'elle soit si conne, quoi. » (p.154) Le personnage de Pauline-Claudine ne se rebelle pas contre cette attribution définitive, au contraire il s'enferme dans ce schéma : « Elle n'a aucune idée de pourquoi elle reste assise en face de lui à sourire comme une gourde au lieu de vider son verre, demander son manteau et se casser. » (p.173) Elle ne dit rien et se laisse passer pour une idiote dotée d'un beau corps :

Pauvre elle, attendrissante elle, ignorante elle, heureusement qu'elle a son gros cul de négresse pour rattraper ça [...]. Il y en a beaucoup qui aime ça, qu'elle soit aussi inculte que ravissante, c'est l'idée qu'ils se font d'un bon coup.<sup>108</sup>

Ainsi, elle ne s'émancipe pas de cette aliénation sociale et culturelle comme elle joue le rôle attendu. Même lorsque sa colère contre cet environnement qui la dénigre et la classe dans la catégorie « pétasse » monte, elle reste à la place qui lui a été allouée : « Et elle s'en contrefait, que les gens ne l'aiment pas pour ce qu'elle est, pourvu qu'ils fassent tous bien semblant. » (p.232) Le personnage de Pauline-Claudine évolue en effet dans un univers régenté par les apparences, un univers où les personnages ne « s'aiment pas » et se retrouvent ensemble « par obligation », parce qu'ils « bâfrent tous du même gâteau » (p.148), un univers où la féminité se « crée » : « Elle croyait que la féminité existait, qu'elle ne pouvait pas l'inventer » (p.243). Cette féminité consiste alors en un ensemble de comportements qui seraient propres aux femmes, par le culte du corps et des apparences, et les sépareraient des hommes.

Concernant le personnage de Cristina, chez Lucía Etxebarria, il fuit le monde de l'entreprise afin de s'affranchir d'un rôle social qui lui serait attribué, mais se voit contraint d'adopter le comportement attendu pour une serveuse de bar. Lire pendant les heures creuses entraînent une image qui diffère de celle recherchée par les clients :

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p.244.

A une époque, j'emportais un livre au bar pour occuper mes moments libres, quand je n'avais personne à servir, mais le responsable se chargea rapidement de me faire savoir qu'un livre au bar, ça n'était pas bien vu, que ça ne donnait pas une bonne image.<sup>109</sup>

Cristina doit renvoyer la bonne image, c'est-à-dire celle d'une serveuse jolie et sexy :

Ce n'est pas pour rien que je suis serveuse, parce que je plais aux mecs. C'est très machiste, je sais, mais il faut bien manger ou, dans mon cas, ne pas manger. Je suis désolée, c'est la vie, ce n'est pas moi qui l'ai inventée.<sup>110</sup>

Il n'est pas demandé au personnage de se montrer intelligent ou cultivé, simplement de plaire aux hommes. Le travail de serveuse est perçu comme peu valorisant. Les personnages de Rosa et d'Ana le désignent comme un travail « pas sérieux », voire comme un échec social. Cristina veut quant à elle l'assumer comme un choix personnel. Mais l'opinion familiale, qui rejoint l'opinion publique, l'emporte. En effet, le personnage féminin se laisse influencer et malgré son affirmation d'assurer cette condition, elle se présente comme une étudiante lors de son arrestation : « Il me demande quelle est ma profession. Je réponds : Etudiante. Je ne sais pas pourquoi j'ai honte de dire serveuse. L'influence de mes sœurs, je suppose. »<sup>111</sup> Ainsi, la fuite du monde de l'entreprise n'empêche pas l'aliénation sociale du personnage. Cristina refuse de correspondre aux

---

<sup>109</sup> Etxebarria, L., *op. cit.*, p.47 : « Hubo un tiempo en que me llevaba un libro al bar y así entretenía los ratos muertos en que no tenía que darle de beber a nadie, pero el encargado se ocupó enseguida de hacerme saber que lo del libro no estaba bien visto, que no daba buena imagen. »

<sup>110</sup> *Ibid.*, p.44 : « Por algo soy camarera, porque a los tíos les gusto. Muy machista, lo sé, pero de algo hay que comer, o, en mi caso, no comer. Lo siento mucho, la vida es así, no la he inventado yo. »

<sup>111</sup> *Ibid.*, p.242 : « Me pregunta mi profesión. Etudiante, contesto. No sé por qué me da vergüenza decir camarera. Influencia de mis hermanas, supongo. »

stéréotypes du monde du travail mais elle adopte les canons de beauté décidés par la société. La narratrice se livre au culte du corps et de la minceur et se compare volontier aux tops models : « Je ressemble à Kate Moss, mais avec de la poitrine »<sup>112</sup>. Pour correspondre aux canons de beauté, elle choisit de ne pas manger et recherche une tenue vestimentaire qui mette ses formes en valeur. Dans la société de Cristina, « plaire » se définit comme un pouvoir dont il faut être doté. Ce pouvoir de séduction se vérifie grâce aux regards des hommes. En l'abordant et en regardant sa poitrine, ceux-ci confirment au personnage que son apparence physique répond aux bons critères. Le personnage de Cristina est donc lui aussi soumis à une aliénation sociale et culturelle. Malgré ses tentatives de libération, il reste cantonné dans les qualités fixées par la société.

L'image de la séduction est attribuée au personnage de Cristina. Aussi, lorsque les personnages de Rosa ou d'Ana cherchent à séduire, ils cherchent à lui ressembler mais ne se reconnaissent pas à travers cette image. Jouer un autre rôle demande un effort permanent :

Jouer la comédie du masque impose en effet que l'apparence soit parfaite. [...] Ce qui implique un effort permanent, tant psychologique (s'efforcer de paraître heureuse et non déchirée) que physique (s'efforcer de paraître en forme, détendue, et dans l'idéal, irrésistiblement belle et d'un dynamisme éclatant).<sup>113</sup>

Jouer le rôle de Cristina entraîne un malaise qui bloque Ana et Rosa, les empêche de dégager l'image voulue. Rosa se compare à un personnage qui ne jouerait pas le bon rôle, révélant de ce fait la différence entre les trois personnages féminins du roman, qui ne doivent pas être confondus. Quant au personnage d'Ana, il se trouve l'apparence d'une prostituée :

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p.43 : « Parezco la Kate Moss, pero con tetos. »

<sup>113</sup> Kaufmann, J.C., *La Femme seule et le prince charmant*, *op. cit.*, p.157.

[...] la première chose à laquelle je pensai fut que je ressemblais à Cristina. C'était un curieux mélange de fierté et de honte, je ne sais pas, peut-être que j'avais honte de me trouver aussi jolie, je ne sais pas, je pensais peut-être dans le fond que j'avais l'air d'une prostituée de luxe, ou alors c'était le genre de choses qu'aurait dit maman. Mais Borja apprécia la robe et les talons, alors peut-être maman se trompait-elle depuis des années, et, au passage, moi aussi.<sup>114</sup>

De ce fait, la beauté et la séduction définissent le personnage de Cristina, mais la comparaison révèle également que cette image du personnage se mêle à celle de la prostitution. Le personnage d'Ana associe l'image de la séductrice à celle de la prostituée. Cependant, en remettant en question son jugement, elle s'éloigne des convictions maternelles et cherche à se libérer d'une aliénation sociale.

Dans le roman de Lucía Etxebarria, les personnages féminins adoptent un rôle social. Tandis que Rosa cherche la réussite professionnelle, Ana se construit conformément aux attentes familiales et sociales en adoptant le rôle d'épouse et de mère, selon le modèle maternel. Elle adopte donc le rôle d'épouse et de mère. Dès le début de sa relation avec le personnage de Borja, son avenir est établi comme une suite logique :

[...] on considéra que nous nous marierons dès que Borja aurait fini ses études, et moi, qui savais très bien que je ne ferais jamais autre chose que de me consacrer à ma maison et à mes enfants de la même façon que je me consacrais à la maison et à mes sœurs depuis que mon père était parti, je décidais de prendre des cours de secrétariat parce qu'il fallait faire quelque chose<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> In *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, op. cit., p.215 : « [...] lo primero que pensé fue que parecía Cristina. Era una extraña mezcla de orgullo y vergüenza, no sé, quizá me diese vergüenza sentirme orgullosa de verme tan guapa, no sé, quizá en el fondo pensara que en realidad parecía una prostituta cara, o eso era lo que mamá habría dicho. Pero a Borja le parecieron bien el vestido y los tacones, así que puede que mamá llevara años esquivándose, y, de paso, yo también. »

<sup>115</sup> *Ibid.*, p.211 : « [...] prácticamente desde el principio se dio por hecho que nos casaríamos en cuanto Borja acabara la carrera, y yo, que sabía muy bien que nunca

Ainsi, le rôle que doit adopter ce personnage féminin lui paraît évident, puisqu'il résulte d'une continuité. Après le foyer parental il s'agit de conserver le même rôle dans le foyer conjugal. Le personnage se satisfait de sa place de femme au foyer :

Je faisais le ménage, je sortais pour les courses, j'appelais maman, je répondais au courrier, je peignais des lisérés, je tressais des cache-pots en corde, j'arrosais les plantes, je cousais des coussins, je restaurais des meubles, j'accrochais des tableaux, je fixais des étagères [...] Non, je ne travaillais pas, et je n'en avais pas besoin.<sup>116</sup>

Les autres personnages évoquent toujours celui d'Ana dans son rôle de femme au foyer, dénonçant ainsi son aliénation. Rosa la décrit comme « une parfaite ménagère, silencieuse et réservée » et Cristina comme « une bobonne ». Pour cette dernière, il s'agit de se faire entretenir par un mari : « L'une d'elles a accroché un ahuri disposé à l'entretenir, un mouton à cinq pattes comme on n'en fait plus »<sup>117</sup> Cette position entraîne alors une situation de dépendance vis-à-vis du personnage masculin. Ana n'est donc évoquée par les autres personnages que par ses fonctions de ménagère. De plus, celle-ci se présente elle-même comme une maîtresse de maison sérieuse, qui s'est construite suivant son futur rôle social. Le personnage adolescent observe déjà les principes enseignés et se fait un devoir de rester fidèle. Si sa relation avec le personnage d'Antonio n'a lieu que pendant la période estivale, le personnage d'Ana adolescent s'interdit pendant la période scolaire de regarder d'autres garçons. Le personnage

---

haría otra cosa que dedicarme a mi casa y a mis niños de la misma manera que llevaba dedicándome a la casa y a mis hermanas desde que se había marchado mi padre, decidí estudiar secretariado porque algo había que hacer »

<sup>116</sup> *Ibid.*, p.201 : « Limpiaba la casa, iba a hacer la compra, llamaba a mamá, contestaba cartas, pintaba cenefas, tejía maceteros, regaba plantas, cosía almohadones, restauraba muebles, colgaba cuadros, fijaba estanterías...[...]. No, no trabajaba, ni falta que me hacía. »

<sup>117</sup> *Ibid.*, p.48 : « La una pilló a un tolili dispuesto a mantenerla, un mirlo blanco de los que ya no quedan »

féminin devenu mère adopte le schéma social désigné. En effet, celui-ci se plie aux recommandations des psychologues voulant que les enfants apprennent très tôt les règles de la société, et met donc son fils à la garderie : « Il faut les y amener tôt pour qu'ils acquièrent un tempérament sociable. »<sup>118</sup> Dans la société de Lucía Etxebarria, les personnages se trouvent conditionnés dès l'enfance par une éducation sociale ou religieuse. Cependant, Ana cherche à se libérer de l'aliénation dans laquelle elle s'est enfermée. Lorsque le rôle adopté ne lui convient plus, elle décide de se séparer de sa vie aliénante par le biais du divorce. En se libérant de son rôle d'épouse, elle tente de s'affranchir du rôle social qui lui a été désigné et ainsi, de pouvoir se construire son propre rôle, un rôle choisi. Ce brusque changement est perçu comme un moment de folie par les autres personnages, en particulier par ceux de la mère et du mari. Pour ce dernier, Ana ne peut quitter le confort familial que pour obtenir encore plus de confort. Il entend ainsi que le personnage féminin ne peut recevoir qu'un seul rôle, qui est celui de mère et d'épouse. L'idée que ce rôle ne puisse convenir n'est jamais envisagée. Il obtient le soutien de la mère, qui caractérise le personnage d'Ana par son sérieux et sa responsabilité. Celui-ci se retrouve soigné pour une « crise de nerf ». La tentative du personnage féminin de se libérer de son aliénation sociale est expliquée par une soudaine maladie passagère.

Rosa adopte à son tour le comportement qui lui est attribué. Celle-ci se conforme aux recommandations de spécialistes afin de réussir sa vie professionnelle. Ces recommandations sont perçues à la fois comme un moyen de réussite et comme un moyen de défense. En se pliant au comportement attendu, Rosa est acceptée par cette société et peut évoluer. Elle adopte le style vestimentaire attendu par sa condition de femme de bureau :

Le rapport *Dress for Success*, de John T. Molloy, publié en 1977, recommande aux cadres féminins de mettre un tailleur au bureau : « Les femmes qui portent des

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p.91 : « Hay que llevarlos pronto para que adquieran un temperamento sociable. »

vêtements discrets ont 150% de chances de plus de se sentir traitées comme des cadres et 30% de risques de moins que les hommes mettent leur autorité en question ». <sup>119</sup>

Différents rapports sociologiques façonnent sa vie sociale, l'enfermant dans un rôle pré-fabrique. La narratrice se laisse guider pour devenir un « gagnant ». En plus de la tenue vestimentaire, elle respecte les interdits, comme entretenir une liaison avec un collègue. Elle se plie au comportement indiqué par ces spécialistes, jusqu'à réprimer certains gestes :

Au bureau, je ne dois pas oublier que, en plus de la façon dont je m'habille, il faut que je surveille mon comportement. Je dois me rappeler qu'en réunion je ne dois pas me passer les doigts dans les cheveux, ajuster les bretelles de mon soutien-gorge, tripoter mes colliers ou mes boucles d'oreilles, tirer sur mes collants ni ôter de mon chemisier un fil imaginaire. <sup>120</sup>

Chaque geste soulignant sa condition de femme doit être banni, entraînant un contrôle continu de son attitude. Elle doit finalement imiter le comportement masculin : « [...] vous devez vous lever comme un homme, au sens littéral et figuré » <sup>121</sup>, tout en sachant que, par sa condition de femme, ce comportement ne sera tout de même pas le bon :

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p.63: « El informe *Dress for Success*, de John T. Molloy, publicado en 1977, recomienda a las ejecutivas el uso de un traje sastre en la oficina: « Las mujeres que llevan ropa discreta tienen un 150% más de probabilidades de sentirse tratadas como ejecutivas, y un 30% menos de probabilidades de que los hombres cuestionen su autoridad. » »

<sup>120</sup> *Ibid.*, p.65 : « En la oficina no debo olvidar que, amén del modo en que visto, debo controlar cómo me comporto. He de recordar que en las reuniones no debo ahuecarme el cabello, ajustarme los tirantes del sujetador, manosearme los collares o los pendientes, estirarme los pantalones ni quitarme de la blusa una mota imaginaria. »

<sup>121</sup> *Ibid.*, p.254 : « [...] debe ponerse en pie como un hombre, literal y figurativamente hablando. »

Si une femme consacre toute son énergie à son travail, on la traitera de frustrée. Si elle s'entoure d'une équipe et partage les responsabilités, alors on dira qu'elle n'est pas sûre d'elle. Si elle dirige avec fermeté, on dira qu'elle est aigrie.<sup>122</sup>

Ainsi, le personnage féminin doit se conformer aux attentes sociales qui régissent ce monde professionnel en imitant un comportement masculin qui finalement souligne sa condition de femme. La place attribuée au personnage dans cette société reste ambiguë, et en définitif la réussite est illusoire.

Le personnage de Cristina dénonce l'aliénation causée par le monde du travail. Elle présente la vie de salarié d'entreprise comme une fausse promesse de réussite et comme un enfermement sans possibilité de rébellion :

[...] on nous maintenait dans un tel état d'aliénation et d'épuisement, on nous hypnotisait tellement à force d'heures de travail incessant et de discours apocalyptiques sur la situation terrible de l'économie, que cela ne serait venu à l'idée d'aucun d'entre nous.<sup>123</sup>

Le personnage féminin révèle l'aliénation culturelle des employés et se livre à leur critique :

Le pire, c'étaient ces secrétaires trop maquillées, juchées sur leurs Gucci d'imitation, [...] et n'avaient pas d'autre sujet de conversation que le film qui était passé à la télé la veille et le nouveau fiancé de Chabeli, et passaient leur temps à déblatérer les unes sur les autres. Le pire, c'était ce chef du personnel qui pensait qu'il fallait rétablir la peine de mort [...] et qui regardait ma poitrine avec le plus grand sans-gêne chaque fois que nous prenions l'ascenseur ensemble. Le pire,

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p.254 : « Si una mujer centra toda su energía en el trabajo, se la calificará de frustrada ; si se rodea de un equipo y comparte responsabilidades, entonces será insegura ; si dirige con firmeza, la llamarán amargada. »

<sup>123</sup> *Ibid.*, p.37-38 : « [...] nos tenían tan alienados y tan agotados, tan hipnotizados a base de horas y horas de trabajo constante y de discursos apocalípticos sobre la terrible situación de la economía, que a ninguno de nosotros se le hubiera ocurrido. »

c'étaient ces cadres commerciaux qui arrivaient tous les matins au bureau précédés d'une légère odeur d'eau de Cologne bon marché, avec leurs costumes mal coupés [...] esclavage du prêt-à-porter quand on a pas l'argent pour s'acheter un costume sur mesure mais qu'on voudrait en donner l'impression.<sup>124</sup>

Elle révèle ainsi le stéréotype de la secrétaire peu cultivée mais jouant la féminité, du directeur radical et voyeur, et du cadre moyen qui imite l'apparence d'un cadre supérieur. Par cette description, la narratrice dénonce la nécessité pour chaque individu de correspondre à un cadre social et de répondre à une « catégorie ». Elle fuit donc le monde de l'entreprise afin de retrouver une liberté : « Au bar, je gagne plus que ce que je gagnais dans ce bureau, et j'ai les matinées pour moi, pour moi seule, et pour moi le temps libre vaut plus que le meilleur salaire du monde. »<sup>125</sup> Cependant elle ne parvient pas à s'affranchir de son asservissement puisqu'elle adopte aussi dans le bar le rôle désigné, c'est-à-dire le rôle de serveuse jolie et souriante qui ne doit pas se montrer avec un livre. Les personnages féminins jouent donc le rôle qui leur a été attribué mais font preuve d'une volonté d'émancipation. Cependant, l'affranchissement n'est possible que par la dépossession de ce rôle préalablement désigné. La place assignée est rejetée, entraînant la crise identitaire. Il faut fuir et se déconstruire pour envisager une singularisation.

Les narratrices de Maïssa Bey cherchent à dénoncer l'aliénation sociale et culturelle des personnages féminins, qui les enferme dans la place assignée par une norme sociale. Pour cela, elles rapportent l'histoire des personnages qui se soumettent aux prescriptions et aux règles régies

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p.34-35 : « Lo peor eran aquellas secretarias repintadas, encaramadas sobre sus Gucci de imitación [...] y que sólo sabían hablar de la peli que habían echado en la tele la noche anterior y del nuevo novio de Chabeli, y ponerse verdes las unas a las otras. Lo peor era aquel jefe de personal que opinaba que había que reimplantar la pena de muerte [...] y que se quedaba mirándome las tetas con el mayor de los descaros cada vez que stubíamos juntos en el ascensor. Lo peor eran aquellos ejecutivos comerciales que llegaban todas las mañanas a la oficina precedidos de un tufillo a colonia barata, con sus trajes mal cortados [...] esclavitudes del prêt-à-porter cuando uno no tiene dinero para comprarse un traje a medida pero le gustaría aparentarlo. »

<sup>125</sup> *Ibid.*, p.39 : « En el bar gano más de lo que ganaba en aquella oficina, y mis mañanas son para mí, para mí sola, y el tiempo libre vale para mí más que los mejores sueldos del mundo. »

par la société ou par la religion. Le roman *Surtout ne te retourne pas* raconte l'histoire du personnage de Sarah. Ce personnage figure l'asservissement religieux des figures féminines. Amina narratrice décrit ce personnage comme une étudiante « en jeans et en baskets », libérée de son rôle social. Le tremblement de terre entraîne un changement de comportement. Si certains personnages féminins cherchent à s'affranchir après la catastrophe, le personnage de Sarah au contraire s'enferme dans l'aliénation religieuse. Elle se résout au châtement divin en portant le deuil, et se recouvre entièrement de noir sans oublier le visage. Elle se conforme aux convictions de la société et de la religion, voulant que les femmes cherchant à s'affranchir du rôle qui leur a été désigné soient responsables du tremblement de terre. Ainsi, par leur comportement, leur tenue vestimentaire et leur indignité, les personnages féminins, dont Sarah, sont la cause de la catastrophe, et la perte des êtres aimés apparaît comme leur châtement. Sarah se soumet à la morale et encourage les autres personnages féminins à se soumettre à leur tour. L'aliénation religieuse est également dénoncée par le document distribué à la suite du tremblement. Il s'agit d'une injonction écrite en français et en arabe sur le comportement à adopter en cas de nouvelle catastrophe : « Avant tout, prononcez plusieurs fois la profession de foi « Il n'y a de Dieu que Dieu, et Mohammed est son prophète. » » (p.88) La narratrice Amina dénonce l'enfermement des femmes qui se cache derrière ces imprécations religieuses et représentées par le personnage de Sarah : « Et ce n'est pas avec des voiles, des prosternements et des invocations bruyantes excédant toute mesure, qu'on peut espérer pouvoir masquer la noirceur et infléchir le jugement divin. » (p.174)

La dénonciation de l'aliénation dans le roman *Cette Fille-là* se retrouve dans la restitution des histoires des personnages de Yamina, d'Aïcha et de Brada. Le personnage de Yamina est issue d'une tribu qui marque ses femmes au visage et aux mains pour montrer qu'elles appartiennent à un homme de la tribu. Cette marque de possession des personnages féminins par les hommes remonte d'une ancienne tradition :

Tradition venue [...] du temps des conquêtes arabes, où les tribus toujours en guerre marquaient, pour les reconnaître, leurs filles et leurs femmes souvent prises comme esclaves en tant que butins de guerre, tout comme leurs précieux troupeaux de chameaux.<sup>126</sup>

Les femmes valent le même prix que les bêtes, même si l'adjectif « précieux » qui qualifie les chameaux laisse sous-entendre que les bêtes revêtent plus de valeur que les femmes. Dans la tribu de Yamina, les personnages féminins doivent donc exhiber leur appartenance sur les seules parties du corps qu'elles ont le droit de découvrir, c'est-à-dire le visage et les mains. En racontant l'histoire de Yamina, la narratrice dénonce l'aliénation féminine et fait de ce personnage le symbole du pouvoir incontesté de l'homme sur la femme. En effet, cette première choisit de fuir cette aliénation en partant avec un autre homme que son mari et se condamne en même temps à être reniée et maudite par sa société. Elle s'expose également à la vengeance du mari, puisque le personnage masculin peut tout imposer, tout exiger, et demander réparation pour son honneur. La punition du crime d'adultère chez la femme révèle la violence qui lui est réservée lorsqu'elle tente de s'affranchir des règles de la société, puisque le châtement est la lapidation jusqu'à ce que mort s'ensuive. L'histoire d'Aïcha révèle, en plus de l'aliénation féminine, l'infériorité de la fille sur le garçon. En naissant femme, le personnage d'Aïcha cause la déception du père. Afin de nier son existence, il refuse de la nommer. Au-delà de la déception, donner naissance à une fille suppose l'échec du personnage de la mère ; son rôle n'a pas été rempli puisqu'elle devait donner un garçon au père : « Pendant longtemps, accablé, il n'a pas adressé la parole à sa femme, une femme incapable de lui donner un fils. [...] Pour lui, elle est la fille qui n'aurait jamais dû naître. Un coup pour rien. » (p.33) Malika dénonce cette discrimination en racontant l'histoire d'Aïcha. Enfin, l'histoire du personnage de la vieille Brada est une nouvelle dénonciation de l'aliénation sociale et culturelle du personnage féminin. Celui-ci est qualifié

---

<sup>126</sup> Bey, M., *Cette Fille-là*, op. cit., p.56-57.

de trop vieux pour travailler et donc n'a plus aucune utilité pour la société. Ce personnage de bonne à tout faire, qui s'est mis au service des autres, se retrouve finalement rejeté par la société et enfermé dans l'asile. La narratrice dénonce ce rejet. L'histoire du personnage de la vieille Brada révèle qu'une fois que le personnage féminin a rempli la fonction qui lui a été déterminée, il est mis en marge de la société car il n'y occupe plus de place.

Chez Maïssa Bey, les personnages féminins qui tentent de se libérer de la place qui leur est conférée dans la société sont marqués par le déshonneur. Dans le roman *Surtout ne te retourne pas*, le personnage d'Amina évoque la différence entre les femmes de « bonne réputation » et les « folles ». Alors que les femmes dites de bonne réputation se préoccupent de la bienséance, de la discrétion, de la réserve, des convenances et des « apparences-qu'il-faut-sauvegarder-à-tout-prix » (p.34) comme le détermine leur rôle de personnage féminin dans cette société algérienne, les « folles », au contraire se dévoilent et expriment leurs désirs. Ces personnages féminins entretiennent une « mauvaise réputation ». Dans la culture de cette société, sont considérées comme « folles » les personnages féminins qui circulent librement entre la sphère publique et la sphère privée, sans respecter les lieux destinés aux femmes et transgressant les normes sociales. Contrairement au rôle qu'elles doivent entretenir, ces personnages féminins prennent la parole, se livrent et s'exposent « sans pudeur » aux critiques et aux jugements. Ces personnages expriment la volonté de s'affranchir du rôle qui leur a été imposé par la société. Ces femmes sont donc qualifiées de « folles » ou de « mentalement dérangées » puisqu'elles se déchaînent pour se libérer. Le verbe « déchaîner » entend ici à la fois provoquer (déclencher) et ôter des chaînes, suggérant une libération. Amina s'apparente aux personnages des « folles » mais n'appartient pas à cette catégorie de femmes :

Folle ? Jusque-là, je ne l'étais que dans des proportions plus ou moins acceptables. Dans des limites variables, plus ou moins tolérables. Car la folie, on le sait, dépend des normes fixées par la société, ce modèle de cohésion, de cohérence et d'infinie harmonie, sans la moindre dissonance. Je serais plutôt une note discordante, voilà tout. [...]La stridence d'un crissement qui dérange, qui agace. Pire encore, qui exaspère.<sup>127</sup>

En effet, la narratrice reste encore enfermée dans son rôle premier malgré la fugue. Avant cet événement, le personnage adopte le comportement attendu. La narratrice se décrit comme « une parfaite jeune fille » et une « bonne prétendante » puisque grâce à son éducation elle sait tenir une maison et cuisiner. Elle se conforme également à son futur rôle d'épouse en réunissant les qualités exigées : « polie, attentionnée, jamais un mot plus haut que l'autre, souriante, compatissante, aimante, charitable... » (p.156). Elle se dévoile « dressée » suivant le rôle défini par la société, qui veut que les personnages féminins respectent les désirs du mari, comme le port du voile. Cependant, elle révèle l'aliénation dans laquelle ces personnages sont maintenus :

Toutes les jeunes filles doivent accepter l'idée qu'elles devront se soumettre aux désirs de leur mari. Ne pas oublier le pluriel. Essentiel. Leurs désirs. Et le voile fait partie de ces désirs-là. Soustraire sa femme, sa sœur ou sa fille aux regards devient une obligation inévitable, plus encore, une obsession, pour beaucoup aujourd'hui.<sup>128</sup>

Le personnage d'Amina avant la fugue se range alors du côté des femmes dites « vertueuses ». Seulement il se compare également à une « note discordante ». Le choix de la fugue entraîne la remise en question de sa réputation et de ce fait compromet le mariage arrangé par le personnage de l'oncle. Dans la société de Maïssa Bey, la réputation du personnage

---

<sup>127</sup> Bey, M., *Surtout ne te retourne pas*, op. cit., p.34.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p.157.

féminin est soumis aux commérages. Amina narratrice évoque une longue liste de personnages, s'étendant de la famille aux passants, concernés par la question de la réputation d'un personnage féminin : « C'est qu'il faudra penser à la plus terrible, la plus redoutable des épreuves : ce-que-vont-dire-les-gens » (p.44). Le personnage d'Amina prend conscience de son aliénation et cherche à s'en affranchir. Ainsi, la fugue de la narratrice suggère la fuite du rôle qui lui a été imposé. Amina, à l'image des « folles » cherche à se libérer de son aliénation sociale. Pourtant, sa libération n'est que partielle puisqu'elle se révèle encore « perversie » par la morale qui lui a été inculquée. Alors que le personnage de Nadia avoue avoir connu les plaisirs de l'amour en dehors des liens du mariage, la narratrice se laisse surprendre par un sentiment de peur, puisqu'un bonheur obtenu par une transgression est nécessairement menacé :

[...] je suis marquée et corrompue par une morale exclusivement basée sur la faute et le péché, sur le châtement et l'expiation. Tous mes efforts pour faire table rase des enseignements répressifs, pour effacer les vérités assénées, pour extirper, pour arracher de moi les préceptes inculqués, pour oublier et renaître, ne servent finalement à rien. Des mots, rien que des mots. Je suis perversie. Je crois.<sup>129</sup>

L'éducation reçue et la morale enseignée veulent que connaître l'amour en toute impunité entraîne nécessairement un châtement. Malgré ses efforts, sa fuite et la perte de mémoire, le personnage d'Amina n'arrive pas à se « déchaîner » complètement. Dans le roman *Cette Fille-là*, Malika évoque, dès le début du roman, le Sceau de l'Infamie dont sont frappées les filles-mères qui restent immuablement déshonorées. Malika narratrice se révèle marquée par le même déshonneur, étant une enfant de la « Faute ». Le personnage de Malika enfant comprend déjà que les conditions de sa naissance se répercutent sans aucune contestation sur elle-même. Elle se retrouve donc marquée par le déshonneur de la mère :

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p.179.

Conformément aux préceptes religieux de la *Charia*, basés sur le Coran et jusqu'à une époque très récente, les enfants adoptés ne pouvaient être inscrits sous le nom de famille des parents adoptifs. Une façon de porter, leur vie durant, la marque de l'infamie réelle ou supposée qui avait présidé à leur naissance.<sup>130</sup>

Ainsi à l'école, elle n'est pas appelée par le même nom que son père mais apprend le mot « bâtarde ». Cette appellation définit son statut et la caractérise. Les autres personnages du roman ne la nomment alors que par ce mot, même le personnage de la mère adoptive. Le mot « bâtarde » ou *Farkha* lui est immuablement attribué. Malika se présente elle-même par ce mot : « Oui, je suis une bâtarde. » (p.47) Si, pour les autres personnages, cette nomination est une insulte, pour le personnage de Malika il s'agit de la preuve de sa différence. La narratrice considère que les filles honnies sont, au contraire de la moralité imposée par cette société, admirables et révèlent une force indomptable. Ces personnages féminins cherchent à se déchaîner en enfreignant les lois fondamentales régies par la société : « Soumission, Pureté, Enfermement » (p.53). Malika les considère comme admirables puisque leur « faute » exprime leur désir de se libérer du rôle que leur impose la société :

[...] rompre les chaînes, d'aller au-delà d'une vie promise à d'autres contraintes, d'autres humiliations plus acceptables parce qu'inscrites dans sa destinée de femme, endurées dans le silence et dans le respect d'un ordre moral inaliénable.<sup>131</sup>

Ces personnages féminins, à l'image de la mère, compromettent leur réputation et leur honneur dans le but de s'affranchir de l'aliénation dans

---

<sup>130</sup> Bey, M., *Cette Fille-là*, op. cit., p.77.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p.53.

laquelle la société cherche à les maintenir. Malika se voit affecté le même déshonneur en héritage :

Rien ne se pardonne chez nous. Et surtout pas le déshonneur. Il se transmet, rejailit, aussi visible qu'une tare congénitale. Sans jamais s'enfoncer dans l'oubli, il rejailit par ricochets, de génération en génération. Fait partie de l'héritage.<sup>132</sup>

C'est donc dans sa différence que la narratrice puise sa richesse. Le déshonneur de sa mère cause son rejet par la société et sa condition de bâtarde lui permet d'échapper aux règles établies par cette même société. Le refus de l'aliénation se retrouve également dans le récit d'autres personnages féminins qui cherchent à s'affranchir. Dans le roman *Surtout ne te retourne pas*, Amina narratrice raconte l'histoire des personnages de Khadija et de Sabrina. Avant le tremblement de terre, cette dernière tenait le rôle qui lui était attribué et restait sous la surveillance de ses frères. La catastrophe permet son indépendance et elle se libère des règles de la société en choisissant de vendre son corps afin de pouvoir se payer une maison. Cette maison est perçue comme la garantie de son indépendance. En ce qui concerne Khadija, celle-ci choisit de continuer son activité de coiffeuse et de prendre soin de son corps et de sa beauté, malgré les menaces proférées par la société masculine. Le personnage de Khadija exhorte les personnages féminins à ne pas oublier ce qu'elle appelle leur « féminité » et à prendre soin de leur corps en dehors de leurs activités quotidiennes qui relèvent de la cuisine, de la lessive, des commérages et de la télévision. D'après la société masculine, les femmes sont à l'origine du tremblement de terre à cause de leur perfidie, de leur insoumission et de leur esprit de rébellion. Le personnage de Khadija refuse ce discours aliénant et poursuit ses activités.

Le choix du langage fige le personnage narrateur dans une catégorie sociale déterminée et contribue aux attributions qui lui sont

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, p.47.

imposées socialement et culturellement. Différents niveaux de langues peuvent être relevés. Les personnages de Lucía Etxebarria et de Virginie Despentes adoptent un langage en accord avec le rôle social qui les définit. Ils demeurent ainsi à la place qui leur a été assignée par une vision normative du social, les maintenant d'autant plus dans leur aliénation. Le roman de Lucía Etxebarria comporte trois narratrices adoptant trois écritures différentes. Le discours de la narratrice Cristina, serveuse de bar *junky* fréquentant les boîtes de nuit, se focalise sur le sexe et la drogue. L'écriture de Rosa, femme d'affaires cadre d'entreprise, comporte un vocabulaire informatique. Quant à Ana, elle s'interroge surtout sur sa vie familiale. Son discours révèle très peu son rôle de mère mais s'axe surtout sur sa condition de femme au foyer. Le style d'écriture du roman *Les jolies choses* de Virginie Despentes ne comporte aucune variation. Quelque soit le personnage qui prend en charge la narration, le style reste le même entraînant parfois une confusion quant au narrateur. Celui-ci s'exprime toujours à la troisième personne du singulier, par des expressions familières et dans un langage souvent vulgaire. Ce langage, associé à l'utilisation du verlan, correspond pour les personnages à leur condition de Rmistes. Seuls les romans de Maïssa Bey ne déterminent pas ses deux narratrices dans un style d'écriture relevant d'une attribution sociale ou culturelle.

Le récit du roman *Amour, Prozac et autres curiosités*, partagé par trois narratrices, révèle trois écritures différentes avec des changements de registre et de préoccupations. La narratrice Cristina exprime dans un registre familier ses besoins de sexe et de drogue en y faisant référence dans presque chaque chapitre. Dès le chapitre « A comme Atypique » (« A de Atípica »), elle décrit une scène d'amour qu'elle qualifie d'échec. Elle emploie dans un langage familier le verbe « baiser » à différentes reprises. Ce verbe revient régulièrement dans de nombreux chapitres, associé aux mots « queue » (« pollas » p.162) et « chatte » (« coño » p.114), révélant un langage vulgaire et cru contrairement aux deux autres narratrices qui préfèrent utiliser le mot « pénis ». Ce langage familier apparaît également par des mots comme « putain » (« jooder » p.109)

« connerie » (« coñazo ») « emmerdeur » (« pesado ») ou les expressions « hyper accro » (« colgadísima ») et « je m'en fous » (« yo paso ») (p.111), limitant le personnage dans un même style d'écriture. La vie sexuelle est le principal sujet des chapitres dans lesquels le personnage de Cristina est narratrice. Elle décrit en outre les scènes d'amour de films pornographiques et une relation sexuelle avec le personnage de Iain. Cependant lors de ces descriptions elle utilise ponctuellement un langage commun, à l'aide de termes techniques et scientifiques, puisqu'elle emploie les substantifs « fellation » (« fellatio ») (p.161) « vagin » (« vagina » p.162) « pénis » (« pene » p.162) et « membre » (« miembro » p.130), au contraire de la scène décrite au chapitre « A ». De plus, les deux dialogues de la narratrice avec les personnages de Line et de Gema prennent pour sujet la sexualité et les rapports des trois personnages au sexe. La conversation s'établit sur un langage vulgaire, avec une nombreuse utilisation du verbe « baiser » (« follar »). La question de la sexualité revient régulièrement dans ces chapitres car la narratrice révèle un besoin d'amour basé sur un rapport sexuel : « J'ai besoin d'une queue entre les jambes »<sup>133</sup>. A la suite de ce besoin, le personnage de Cristina suggère de nombreuses relations basées uniquement sur la sexualité : « [...] je baisais avec n'importe qui, vraiment n'importe qui »<sup>134</sup>. Dans la version originale, le nom « cosa » renvoie à une chose (« n'importe quoi »), et réduit l'homme à un simple « objet » sexuel. La narratrice associe son besoin de rapport sexuel à l'alcool et à la drogue. L'activité sexuelle ne peut avoir lieu que sous l'emprise de l'alcool : « [...] la première fois que je couche avec quelqu'un, je suis ivre. Autrement, je ne le fais pas. »<sup>135</sup> La narratrice évoque souvent un état d'ivresse à l'aide de l'adjectif « bourrée » (« borracha » p.130). Elle explique son rapport à la drogue comme un besoin et évoque à plusieurs reprises sa consommation d'ecstasy. Comme pour la sexualité, la drogue occupe son discours, qui révèle sa dépendance :

<sup>133</sup> Etxebarria, L., *op. cit.*, p.46 : « Necesito una polla entre las piernas. »

<sup>134</sup> *Ibid.*, p.37 : « [...] y me follaba a cualquier cosa, de verdad, a cualquier cosa »

<sup>135</sup> *Ibid.*, p.125 : « [...] la primera vez que me acuesto con alguien estoy borrachísima. Si no, no lo hago. »

Il y a des milliers de façons de parler de la vie, mais il n'y a pour moi que deux façons de la vivre : avec ou sans la drogue, ou, ce qui revient au même, à fond ou sous anesthésie. Drogue, drogue, drogue. L'ecstasy est notre pain de chaque jour et nous ne pouvons plus nous en passer.<sup>136</sup>

La répétition du substantif « drogue » souligne un besoin irréprouvable pour la narratrice, faisant ainsi de l'ecstasy, comme de la sexualité, la préoccupation de sa narration.

Chez Virginie Despentes, les personnages font partie d'une même catégorie sociale et utilisent donc le même langage. Ce langage appartient au même registre familier employé par la narratrice Cristina, rapprochant ainsi les personnages des deux romans. En effet, les personnages féminins observent le même culte du corps et des apparences, consomment alcool et drogue et révèlent les mêmes préoccupations. Dès lors leur langage est le même. Il s'agit d'un registre familier, où des mots et expressions familières parcourent le texte à plusieurs reprises, tels que « ouais » (p.7) « tune » (p.10), « trucs » (p.13), « bouffonne » (p.25), « se barrer » (p.53), « kiffæ » (p.189), « gouine » (p.30), « biz » (p.165) « merde » (p.111), entre autres. Le roman de Lucía Etxebarria contient, pour la plupart, les mêmes termes. Les verbes et substantifs employés dans le langage vulgaire se retrouvent également. A l'instar de la narratrice Cristina, les personnages de Virginie Despentes utilisent de façon régulière les mots « putain » (p.7), « connards » (p.10), « chier » (p.25), « pétasse » (p.25), « salope » (p.30), « pute » (p.30), « enculer » (p.115), « baiser » (p.138), « pétasse » (p.211) ou « salaud » (p.213). Le nombre important d'occurrence du verbe « baiser » insiste sur la reconnaissance de ces personnages féminins à travers un rôle lié à leur sexualité. Cependant, l'écriture est paralysée par un vocabulaire répétitif puisque les narratrices ne s'autorisent pas d'autres verbes. Si le langage

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, p.229 : « De la vida se puede hablar de mil millones de maneras diferentes, pero para mí ya sólo hay dos formas de vivirla : con drogas o sin ellas, o lo que es lo mismo, a pelo o anestesiada. Drogas, drogas, drogas. El éxtasis es el pan nuestro de cada día y ya no sabemos vivir sin él. »

des deux romans reste le même, l'écriture de Virginie Despentes se dissocie toutefois de celle de l'écrivain espagnol. En effet, ses personnages narrateurs se distinguent par l'utilisation du verlan. Le récit contient les mots « chelou » pour « louche » (p.7), « meuf » pour « femme » (p.221) ou « keums » (p.219) pour « mec ». Cependant le verlan est peu utilisé d'autant plus que ce sont les mêmes termes qui parcourent le texte. L'écriture de Virginie Despentes se distingue aussi par la syntaxe, qui se révèle parfois incorrecte : « Le jour qu'elle est venue habiter Paris. » (p.10) Le langage correspond aux personnages, permettant ainsi d'affirmer que la narration est bien prise en charge par les personnages, et non par un autre narrateur omniscient. Le récit se compose aussi d'aposiopèses, des phrases nominales ou parfois des phrases constituées d'un seul mot, répondant aux émotions des personnages. Certaines phrases sont en effet coupées, faisant l'économie du sujet et de l'auxiliaire : « Pas pleuré depuis tout petit, il aimerait bien que ça monte, ce soir » (p.50) ou encore « Pris un bain, tout à l'heure » (p.82). Dans le premier exemple, le narrateur est le personnage de Nicolas tandis que dans le deuxième exemple il s'agit de celui de Pauline. Chacun des personnages utilisent donc bien le même style d'écriture. L'économie de langage se révèle également à travers les nombreuses phrases nominales, par exemple au début du roman : « Château-Rouge. Terrasse, sur un trottoir, au milieu des travaux. » (p.7) Ces deux phrases introductives présentent brièvement le décor avant de mettre en scène les personnages. Le langage s'apparente ici aux didascalies d'une pièce de théâtre. Il s'agit de la première scène, qui sera reproduite dans un nouveau décor à la fin du roman. Ce langage leur permet aussi de s'identifier à une certaine catégorie sociale, qui est celle des Rmistes. Les trois personnages principaux appartiennent tous à cette catégorie, aussi ils utilisent tous le même langage et le même vocabulaire.

Si le langage des personnages de Virginie Dépentes reste le même, chez Lucía Etxebarria l'écriture et les préoccupations des deux autres narratrices diffèrent. La narratrice Rosa adopte uniquement un vocabulaire relevant du domaine scientifique. Elle utilise un vocabulaire

informatique qui caractérise le personnage par son activité professionnelle :

J'en suis à un point où ma mémoire est dupliquée, et où la mémoire extérieure matérialisée sous forme d'archives et de bases de données dépasse celle qui est stockée dans mon cerveau biologique.<sup>137</sup>

Cette écriture lui permet de se définir : « Des mots qui me définissent. Equilibre technologique. Courrier électronique. Mémoire RAM. Bilans. Budgets. Rapports en trois exemplaires. Graphiques. Facteur de risque. »<sup>138</sup> Ce langage se retrouve dans chaque chapitre où le personnage est narrateur. Rosa désigne le sexe masculin par le substantif « phallus » (« fallo » p.80) et sa première expérience sexuelle comme une épreuve empirique (p.192). Elle emploie donc un registre adapté à son statut de cadre supérieur. De plus, la narratrice n'utilise aucun terme familier ou vulgaire. Lorsque celle-ci révèle ses relations amoureuses, elle emploie un langage courant. Elle ne décrit aucun rapport sexuel et évoque brièvement ses amants, d'après ce qu'elle définit comme un « historique » (p.192). Les rapports sexuels n'appartiennent pas aux préoccupations du personnage de Rosa. Cependant, cette récurrence thématique prouve au contraire une fixation. L'absence d'une vie amoureuse ou d'une vie sexuelle crée un malaise chez la narratrice, dont la solitude se ressent d'autant plus. Le célibat volontaire et dynamique se transforme en célibat triste et subi. Sa narration se focalise principalement sur son activité professionnelle et révèle également un souci d'ordre. L'intérieur, tout comme l'armoire, se rangent de manière méthodique et organisée. Ce souci de rangement répond à une tenue vestimentaire rigoureuse et à un

---

<sup>137</sup> In *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, op. cit., p.147 : « Ha llegado un punto en que mi memoria está duplicada, y la memoria exteriorizada en archivos y bases de datos supera a la almacenada en mi cerebro biológico. »

<sup>138</sup> *Ibid.*, p.191 : « Palabras que me definen. Equilibrio tecnológico. Correo electrónico. Memoria Ram. Balances. Presupuestos. Informes por triplicado. Curvas de campana. Capital riesgo. »

comportement surveillé. La narratrice peut alors correspondre aux critères sociaux exigés par son milieu professionnel :

« Des vêtements qui projettent une image de sexualité réduisent les chances de succès professionnel de la personne qui les porte. S'habiller dans un but de réussite professionnelle et s'habiller pour mettre en valeur ses atouts sexuels sont deux choses dont on peut dire qu'elles s'excluent mutuellement. »<sup>139</sup>

Rosa doit observer un ordre méticuleux dans ses rangements, de la même manière que son comportement doit rester irréprochable :

« Vous devez contrôler la position des jambes. [...] Les femmes doivent faire plus attention dans leur environnement professionnel, afin d'éviter que la visibilité de leurs jambes ne distraie les autres. »<sup>140</sup>

Par cette préoccupation d'ordre, la narratrice révèle un besoin de pouvoir se classer dans une catégorie sociale, celle du cadre supérieur. Elle adopte donc un registre scientifique correspondant à cette identité et surveille son écriture, élaborée à l'image de son comportement.

Le personnage d'Ana narrateur tient, quant à lui, un discours de ménagère et révèle une écriture qui s'appuie sur l'incertitude et sur le dénigrement. Les chapitres de sa narration abordent tous la question du ménage et du foyer, caractérisant ainsi le personnage dans une fonction de ménagère. La narratrice décrit en détail la façon de nettoyer, de s'occuper de l'enfant et de tenir la maison. Elle fait également référence aux difficultés rencontrées et à l'importance accordée, puis niée, à cette

---

<sup>139</sup> *Ibid.*, p.63 : « Una indumentaria que proyecte una imagen de sexualidad menoscaba el éxito profesional de quien la vista. Vestirse para el éxito profesional y vestirse para resaltar el atractivo sexual son dos cosas que casi puede decirse que se excluyen mutuamente. »

<sup>140</sup> *Ibid.*, p.65 : « Debe usted controlar la postura de las piernas. [...] Las mujeres deben tener más cuidado en el ambiente profesional, para evitar que la visibilidad de las piernas distraiga a otros. »

activité : « Je sais que ça a l'air absurde, mais j'aimais m'occuper de la maison, je ne sais pas, j'ai toujours trouvé relaxant de nettoyer, de frotter et de faire briller. »<sup>141</sup> L'activité ménagère est d'abord vécue comme plaisante et recherchée par la narratrice, puisqu'elle choisit de ne pas travailler mais de s'occuper de son foyer. Puis elle devient inutile :

Mais maintenant c'est comme si je m'étais rendue compte que le travail de la maison peut s'étirer sans fin ou être réduit au minimum, et le résultat, dans la pratique, est toujours le même.<sup>142</sup>

La narration se coupe alors en deux temps, celui « d'avant » et celui de « maintenant ». De la même façon, la description de l'activité ménagère se trouve mêlée au récit de l'histoire des parents. Ana passe d'un temps à l'autre, d'un sujet à l'autre, sans autre transition que le retour à la ligne. Par ce procédé, l'écriture mêle dans une même narration différentes histoires. De plus, l'écriture révèle les incertitudes de la narratrice, qui se dénigre constamment. L'expression « je ne sais pas » revient de façon récurrente dans chacun des chapitres dont elle occupe la narration. L'incertitude et le dénigrement sont des sentiments qui dominent ce personnage, qui est le seul à utiliser fréquemment cette expression. Celle-ci peut se retrouver plusieurs fois dans un même paragraphe, voire dans une même phrase :

Je ne sais pas, parfois j'aimerais faire plus âgée, mais, simplement, je ne me vois pas dans un autre style de vêtements ; j'ai parfois essayé de mettre des pulls noirs et des pantalons gris, je ne sais pas, des couleurs plus sobres, des vêtements plus

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p.201 : « Sé que suena absurdo, pero a mí me gustaba hacer la casa, no sé, siempre me ha parecido relajante limpiar, fregar y abrillantar. »

<sup>142</sup> *Ibid.*, p.202 : « Pero ahora como que me ha dado cuenta de que el trabajo de la casa puede estirarse hasta lo indecible o reducirse al máximo, y el resultado, en la práctica, siempre es el mismo. »

sérieux, mais ça me déprimait vraiment, j'avais l'impression d'être en deuil, j'étais hypermal, je ne sais pas...<sup>143</sup>

En utilisant à trois reprises « je ne sais pas » dans la même phrase, la narratrice insiste sur son incertitude et justifie ses choix vestimentaires. Elle s'installe dans une position de victime et donne l'impression de s'excuser. Par cette répétition elle cherche à justifier ses gestes, notamment la prise de médicaments mélangée à l'alcool :

Puis je commençai à les prendre avec de l'alcool, parce que les comprimés, je ne sais pas, ça passe mieux si on les prend avec quelque chose, on est contente et comme on voit la vie autrement, je ne sais pas, tout vous devient égal, rien n'est bon ni mauvais.<sup>144</sup>

Cette expression permet également à la narratrice de s'excuser de sa faiblesse. Celle-ci emploie un vocabulaire du dénigrement et révèle une absence de confiance quant à ses propres capacités. Elle se définit comme « insignifiante » (« pocacosa » p.138), « fable » (« débil » p.134) et jamais respectée (p.134). Elle ne s'autorise aucun compliment :

C'était un curieux mélange de fierté et de honte, je ne sais pas, peut-être que j'avais honte de me trouver aussi jolie, je ne sais pas, je pensais peut-être dans le fond que j'avais l'air d'une prostituée de luxe.<sup>145</sup>

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p.134 : « No sé, a veces me gustaría aparentar más edad, pero, sencillamente, no me veo con otro tipo de ropa, es que alguna vez he intentado probarme jerséis negros y pantalones grises, no sé, colores más sobrios, ropa más seria, pero me deprimía muchísimo, me daba la impresión de que iba de luto, supermal, no sé... »

<sup>144</sup> *Ibid.*, p.269 : « Y luego empecé a mezclarlas con alcohol, porque las pastillas, no sé, como que sientan mejor cuando las mezclas, y te pones contenta y como que ves la vida de otra manera, no sé, todo te da igual, nada es bueno ni malo. »

<sup>145</sup> *Ibid.*, p.215 : « Era una mezcla de orgullo y vergüenza, no sé, quizá me diese vergüenza sentirme orgullosa de verme tan guapa, no sé, quizá en el fondo pensara que en realidad parecía una prostituta cara ».

Le personnage d'Ana révèle son incertitude quant à sa beauté, se comparant immédiatement à une prostituée. De plus, elle ne se risque à aucun avis personnel puisqu'elle ajoute ne pas être sûre de ce qu'elle avance. L'écriture de la narratrice, en s'appuyant sur l'incertitude, repose donc sur le mépris du personnage envers lui-même.

Les personnages féminins sont enfermés dans une distribution de rôles pré-définie. Ils ne peuvent que se soumettre et n'évoluent que dans ce cadre figé. Ils répondent aux attentes sociales puisque leur comportement, leur tenue vestimentaire, leur langage et leur discours permettent de les identifier et de les reconnaître selon leur fonction. Ils renvoient la bonne image. Chacun occupe son propre rôle dans la société et dans la famille. Les relations humaines comme familiales se révèlent conflictuelles et déterminent l'évolution des personnages.