

La « Marâtre nature » et la femme *révoltée* : visions subversives chez Marie Darrieussecq, Laura Pugno et Han Kang

Irene Cecchini
Université de Gand

L'écologie devient un thème de plus en plus prégnant dans la littérature contemporaine : elle représente tout d'abord une urgence factuelle toujours plus pressante et sa présence dans les romans témoigne d'une prise de conscience par les écrivains. En même temps, elle œuvre des nouvelles possibilités narratives et stimule l'imagination.

Cette analyse a pour but de montrer aussi bien les techniques d'écriture qui donnent forme à la pensée écologique que les dynamiques éthico-sociales que l'écologie peut impliquer. Nous démontrerons la coexistence d'une esthétique et d'une éthique écologiques, en nous concentrant tout particulièrement sur la question des femmes.

Afin de mieux analyser le rapport que ce thème entretient avec les narrations contemporaines, nous avons sélectionné trois romans dont l'organisation en système permet de tracer un lien entre littérature et conceptions écoféministes. Le corpus, par ordre chronologique de publication, consiste en trois romans publiés par trois écrivaines, très différentes les unes des autres pour ce qui concerne leur milieu et leurs influences intellectuelles : *Truismes* de l'écrivaine Française Marie Darrieussecq (1996) ; *Sirene* de l'Italienne Laura Pugno (2007) et *La végétarienne* de la Coréenne Han Kang (2007)¹.

Dans ces romans, il est intéressant de noter le choix d'un répertoire symbolique commun renvoyant à la tradition féministe : nous chercherons à démontrer comment la femme se transforme en un *être violent* qui s'approche d'une *nature cruelle*, constituée de *tempêtes furieuses* et de *phénomènes catastrophiques*, pour

retrouver un espace légitime et pour se rebeller contre la position masculine dominante². De plus, l'image du corps *violé* et *dévoré*, comme de la *nourriture*, devient le symbole principal de cette rébellion.

À partir des théories écoféministes, nous nous intéresserons surtout aux aspects formels que le féminin et le concept d'altérité peuvent prendre dans les romans. En effet, ces aspects font des romans sélectionnés des œuvres paradigmatiques. Ils problématisent la différence en surmontant les divisions cristallisées dans la société : à travers l'image de l'*hybride* – un mélange de corps et de perspectives à partir de deux éléments initialement distincts – et à travers la représentation de la *violence* – physique et mentale, mais en même temps naturelle, provoquée par une marâtre nature – nous tenterons de montrer comment ces stratégies textuelles sont porteuses à la fois d'un message social et d'une recherche artistique renouvelée.

L'hybridité comme enjeu littéraire et social

La représentation de l'hybride et la pensée écoféministe

Le terme « Écoféminisme » apparaît pour la première fois en 1974 dans un essai de Françoise d'Eaubonne, *Le féminisme ou la mort*³, où l'écrivaine française se concentre sur les conséquences néfastes du développement industriel et économique disproportionnel pour l'environnement naturel. D'Eaubonne identifie la femme comme seul sujet qui

¹ Marie Darrieussecq, *Truismes*, Paris, Folio, 1996 ; Laura Pugno, *Sirene*, Venezia, Marsilio, 2013 (2007) ; Han Kang, *La végétarienne*, traduit du coréen par Jeong Eun-Jin et Jacques Batillot, Paris, Le Livre de poche, 2016.

² L'italique utilisé fait référence à ce petit extrait de Kathy Acker, écrivaine et poétesse féministe des années 80, publié dans « The end of the world of white man » (Judith Halberstam, Ira Livingston, *Posthuman Bodies*, Indiana University Press, 1995, p. 57-72) : « Je suis un être violent, habité par des orages furieux et par d'autres phénomènes catastrophiques. En ce moment je ne peux faire rien d'autre que commencer et recommencer, parce qu'il faut que je me mange moi-même, comme si mon corps était ma nourriture, afin de pouvoir écrire ».

[I am a violent being, full of fiery storms and other catastrophic phenomena. As yet I can't do more than begin this and begin again and again because I have to eat myself, as if my body is food, in order to write].

³ Françoise d'Eaubonne, *Le féminisme ou la mort*, Paris, éd. P. Horay, 1974.

puisse effectuer un changement toujours plus urgent. En 1978, elle fonde le mouvement *Écologie et Féminisme* qui ne connaît pas beaucoup de résonance en France, mais qui devient très influent aux États-Unis.

En effet, à la même époque, à l'Université de Berkeley, l'écoféminisme et les thèmes sociaux - droits civils, mouvements antiracistes - deviennent le sujet principal de plusieurs cours et congrès. De plus, la contestation de l'énergie nucléaire et de la guerre au Vietnam a infléchi l'opinion populaire en favorisant la formation d'associations féminines en défense de l'environnement et de la santé.

La formulation de théories plus structurées a lieu au début des années 80, avec l'essai de Carolyn Merchant, *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*¹. Après la publication de ce texte, le rapport entre l'histoire des femmes et l'histoire environnementale devient le point de départ de chaque réflexion sur le sujet : « Écrire l'histoire dans une perspective féministe signifie l'inverser : c'est-à-dire regarder la structure sociale par le bas et proposer des alternatives aux valeurs dominantes »² [*To write history from a feminist perspective is to turn it upside down – to see social structure from the bottom up and to flip flop mainstream values*].

En même temps, avec *Feminism and Ecology : Making Connections*³, la philosophe américaine Karen Warren invite les féministes à attirer l'attention sur les problèmes écologiques et à identifier les liens entre la dégradation environnementale et les différentes formes d'oppression sociale. Soulignons ici que le principe fondateur de l'écoféminisme, comme l'affirme Donna Haraway, est la *non-hiérarchie* laquelle soutient la possibilité d'avoir des relations continues entre les êtres⁴ : en effet, on peut considérer l'écoféminisme comme l'un des courants de pensée les plus inclusifs. En 1993 le « ecofeminist framework », établi par Greta Gaard et Lori Gruen, consacre l'engagement et l'union de la femme avec la nature contre un monde régi par le patriarcat et le capitalisme, conduit vers la maladie par la séparation entre nature et culture [*the separation between nature and culture*]⁵.

Dans les romans sélectionnés, adopter la perspective féminine devient l'expédient pour sortir de ce qui est préétabli et pour inverser l'ordre afin de regarder le monde sans préjugés et en dehors des rapports de force imposés. Cette recherche de liberté et de révolte décrite par les écoféministes se condense dans les pages de ces trois écrivaines, qui réalisent une subversion narrative et idéologique.

Nous voulons placer au centre de cette recherche la définition de l'hybride utilisée dans le domaine de la biologie et des sciences du vivant, celle du « croisement de deux espèces différentes, pour provoquer la naissance de spécimens réunissant, à degrés plus ou moins marqués, des caractères spécifiques des deux parents »⁶ ; ce paradigme scientifique devient un élément narratif central dans chaque roman. Avec l'hybride, la dichotomie entre l'humain et l'animal ou le végétal se perd, les sujets ne sont plus seulement des éléments uniques bien définis mais constituent aussi des entités multiples qui présentent plusieurs perspectives non formalisées par aucune pensée privilégiée et jamais hiérarchisées. L'hybride permet ainsi l'émergence de relations continues entre les êtres dans une vision inclusive et inédite : le mélange entre élément féminin et élément naturel-animal-végétal assure la formulation d'une perspective hors de la pensée dominante et masculine⁷.

Dans les romans, trois êtres hybrides apparaissent : d'une part une femme-truie avec six tétons et une sexualité qui ressemble à celle des animaux « en chaleur » (*Truismes*), de l'autre des groupes de femmes-sirènes dévoreuses d'hommes (*Sirene*) et une jeune femme qui cherche à reproduire la photosynthèse chlorophyllienne (*La végétarienne*).

C'est pourquoi, sans trop nous attarder sur la façon dont la métamorphose est représentée d'un point de vue narratif – la figure la plus fréquente est l'hypotypose, figure de la rhétorique classique, qui, à travers une description détaillée des changements, frappe par sa suggestion visuelle et implique une activité imaginative [de la part du lecteur] –, nous illustrerons brièvement la transformation présente dans *Truismes*⁸ et dans *La végétarienne*, différentes de celle dans *Sirene*, pour

¹ Carolyn Merchant, *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*, Harper San Francisco, USA, 1980.

² *Ibid.*, p. XX.

³ Karen Warren, « Feminism and Ecology: Making Connections », *Environmental Ethic*, vol. 9, n°1, 1987.

⁴ Donna J. Haraway, *Stay with the trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016.

⁵ Greta Gaard et Lori Gruen, « Ecofeminism: Toward Global Justice and Planetary Health », *Society and Nature*, n°2, 1993, p. 25.

⁶ G. Barski, Yves Demarly, « Hybridation », *Encyclopædia Universalis* [en ligne],

URL : <http://www.universalis-edu.com/janus.biu.sorbonne.fr/encyclopedia/hybridation/>, consulté le 18 novembre 2019.

⁷ Nancy Tuana, *Viscous Porosity: Witnessing Katrina*, in *Material Feminisms*, Stacy Alaimo et Susan Hekman (dir.), Bloomington, Indiana University Press, 2008.

⁸ Pour mieux approfondir la métamorphose dans *Truismes* : Nora Cottille-Foley, « Métaphores, métamorphoses et retournements symboliques dans *Truismes* de Marie Darrieussecq : Mais qui finit à l'abattoir? », *Women in French Studies*, n°10, 2002, p.188-206 ; J. Gaudet, « Disching the dirt: metamorphosis in Marie Darrieussecq's *Truismes* », *Women in French Studies*, n°9, 2001, p. 181-192. Pour ce qui concerne l'utilisation de la première

mieux comprendre les sujets féminins protagonistes et l'intention finale de l'hybride.

Chez Darrieusecq, la mutation de l'humain vers l'animal s'opère à travers la voix de la narratrice autodiégétique, sans visage ni nom, laquelle peut bien incarner divers rôles de la féminité¹. L'héroïne quasi picaresque travaille dans une parfumerie où des clients et clientes se succèdent pour obtenir des services sexuels ; tout le monde profite d'elle et elle semble adopter une position faussement innocente. La métamorphose de la jeune fille en truie se manifeste presque à chaque page ; à travers un *climax* soutenu, la jeune fille passe d'une première phase dans laquelle sa sexualité apparaît plus attrayante qu'avant, « ils disaient tous [*le clients*] que j'étais extraordinairement saine »², « à une énormité et monstruosité physiques : « c'en était arrivé à un point où j'avais dû abandonner mes bonnets B, les armatures me blessaient »³, « J'étais nue sur le carrelage, mais ma peau était devenue si épaisse qu'elle me tenait pour ainsi dire chaud »⁴. Si au début le grossissement des fesses et des cuisses, qui caractérise sa transformation, est fortement érotisé, plus tard il conduit à une animalisation de la figure féminine : « [...] mes seins ont pris du galbé comme mes cuisses »⁵. Tout au long de l'histoire, l'hybridation reste très instable et la femme bascule sans cesse d'une phase à l'autre : c'est seulement avec sa prise de conscience que l'hybridation se stabilise. Comme dans un récit de formation, plus elle se reconnaît comme femme et plus elle accepte sa condition de truie, au point d'en arriver à une révélation finale : elle décide à son propre gré de rester une truie et de ne pas tenter de retourner à une existence humaine. L'hybridation est ici le moyen principal qu'elle utilise pour sortir d'une société où les relations entre hommes et femmes sont imprégnées de l'exploitation sexuelle ou de l'appât du gain.

En revanche, dans *La végétarienne*, le je féminin n'est jamais présent et la protagoniste Yonghye est toujours représentée à travers les yeux de l'un de ses trois parents, dont le point de vue est dominant. On ne sait rien de ce que Yonghye désire, de ses sentiments, on ne connaît que les transformations de son corps à travers les yeux des autres, ainsi que son seul et unique but : ne plus manger de viande, pour finir par refuser de s'alimenter tout court.

Le premier chapitre est le seul à la première personne du singulier. Ce n'est pas un hasard : en effet, le lecteur est obligé de suivre sans filtres la pensée du mari de Yonghye, sexiste et insensible, qu'il finit par détester. Dans les deux autres chapitres, une voix omnisciente et objective nous révèle les obsessions sexuelles et artistiques que le beau-frère de Yonghye nourrit pour elle, et par la suite les peurs et les appréhensions éprouvées par Inhye, sa sœur. En effet, Yonghye est une femme quelconque qui devient végétarienne à la suite d'un cauchemar et sombre progressivement dans l'anorexie puis dans le délire. Elle n'a pas d'autre désir que de devenir une plante : « Il [le beau-frère] avait l'impression que cette femme [...] était un être sacré, ni humain ni animal, une réalité autre située entre la plante et la bête »⁶.

Dans les dernières pages, elle veut se nourrir exclusivement d'eau et exposer son corps au soleil : « Je ne suis plus un animal [...] J'ai seulement besoin du soleil »⁷. En devenant une plante, Yonghye peut se soustraire à la souffrance quotidienne, ne plus subir la banalité de son mari et la brutalité de son père, et oublier peut-être avoir mangé son chien, attaché à l'arrière d'une voiture, et trainé à mort par son père quand elle était petite.

L'hybridation dans *Sirene* se distancie des deux *hybridations par métamorphose* que nous venons d'analyser car aucune mutation n'a lieu au cours de l'intrigue. Il s'agit plutôt d'une *hybridation par naissance* : Laura Pugno commence *in medias res*, en projetant le lecteur dans un monde altéré par la présence des sirènes. Samuel, le protagoniste, est obligé de vivre dans une réalité dévastée et violente qu'il doit déchiffrer. La focalisation est principalement externe : les personnages et les gestes sont présentés avec une extrême économie expressive qui trouble le lecteur et se retrouve dans une situation d'ignorance forcée.

Dans le monde de Pugno, il n'y a pas d'animaux mais seulement des hommes et des sirènes, des êtres hybrides, humanoïdes féminins mortels, représentés comme des monstres où le mélange entre femme et animal est indissociable :

De longs cheveux compliquaient leurs corps, [...] une unique masse élastique bleu-vert qui descendait le long de leur dos et ondulait dans l'eau comme les tresses des plus belles adolescentes ; leurs bras vert clair et leurs

personne dans le livre, Michèle Schaal, « Le je comme jeu : genre féminin et performance dans *Truismes* de Marie Darrieusecq », *Dalhousie French Studies*, 2012, p. 49-58.

En référence à Laura Pugno, la question féminine n'a pas été abordée et pour Han Kang non plus.

¹ Michèle Schaal, *art. cité*, p. 51.

² Marie Darrieusecq, *Truismes*, *op. cit.*, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ Han Kang, *La Végétarienne*, *op. cit.*, p. 105.

⁷ *Ibid.*, p. 134.

mains palmées, leurs seins toujours gros et lourds aux tétons vert foncé, très durs, d'où coulait un lait douceâtre lorsqu'elles étaient en chaleur.

[A complicare il loro corpo c'erano quei capelli lunghi, [...] un'unica massa elastica verdeazzurra o azzurro vivo che scendeva sulla schiena, che ondeggiava nell'acqua come le trecce della più splendida delle adolescenti, e le braccia verde chiaro con le mani palmate, il seno sempre grande e pesante con i capezzoli verdi cupo, durissimi, da cui nell'estro usciva un latte dolciastro¹.]

Dès que l'homme les découvre, ces femmes-poissons sont maltraitées par tous les moyens possibles, allant de bordels clandestins où les sirènes sont le « nouveau sport sexuel »² [*il nuovo sport sessuale*] aux grands abattoirs illégaux où de massives quantités de sirènes sont abattues pour obtenir leur viande, qui est d'une qualité supérieure ; ces deux commerces frauduleux sont conduits exclusivement par des hommes, les criminels *yakuzas*.

Dans chaque roman, l'hybridation représente une liberté possible, qui rejoint sa réalisation maximale dans *Sirene* : l'hybride devient la seule échappatoire d'un monde claustrophobe. Mia (sirène née du rapport sexuel entre Samuel et une sirène albinos), confirme la possibilité d'une *post-humanité*, sauvage et corporelle, qui correspond paradoxalement à une de-évolution, à une vitalité anatomique instinctive et performative. Laura Pugno ne donne pas cette occasion à l'humain, mais bien aux sirènes : voilà pourquoi Samuel se sacrifie pour libérer la sirène des abus et des expériences des *yakuzas*, qui cherchent à étudier et analyser Mia pour cloner encore « quelque chose d'autre » afin de se sauver du soleil.

Le narrateur termine l'histoire sans donner de leçon de morale. L'esprit de Mia libre est réduit à une « table rase »³ [*tabula rasa*], les pensées et les souvenirs de la terre ferme n'existent plus, elle peut prendre le chemin de l'océan complètement libre. L'humanité au-dessus de l'eau continuera à disparaître et la vie renaîtra dans un océan contaminé.

L'hybride comme motif de révolte féminine

D'un point de vue narratologique, les trois êtres hybrides jouent presque le même rôle et on peut parler d'un expédient narratif commun pour le développement des histoires : dans chaque roman, l'hybride est le motif

bizarre qui permet aux autrices de réaliser deux types de mouvements.

Le premier mouvement est littéraire et correspond à la possibilité de jouer avec les différents styles d'écriture en donnant forme à une réalité interrompue ; le réel, montré à travers un réalisme ordinaire, est brisé par l'introduction de l'insolite et de l'inattendu – l'hybride –, qui permet de mettre en place une perspective inédite sur la réalité environnante. L'hybride permet donc de repenser les genres littéraires, sans se limiter à un canon spécifique, mais en donnant lieu à une écriture que l'auteure manipule au besoin ; la dynamique bouleversante de l'hybride permet de transgresser les topologies littéraires.

Le deuxième mouvement, social, correspond à la prise de position politique et éthique que les écrivaines transmettent à travers le symbole de l'hybride ; dans la marginalisation et la souffrance de chaque protagoniste on retrouve chez toutes les méfaits d'une culture dualistique⁴. En effet, les dualismes semblent composer la suprastructure de la société patriarcale : mâle / femelle, esprit / corps, culture / nature, raison / émotion, rationalité / animalité, liberté / nécessité, universel / particulier, civilisé / primitif, production / reproduction, public / privé, sujet / objet. Le premier terme est associé aux hommes et le deuxième aux femmes. Tous les dualismes sont interconnectés et dépendent des autres afin de créer une structure logique caractérisée par l'exclusion et la négation. Les distinctions entre les pôles sont en effet accentuées et formalisées par la pensée masculine qui rend l'égalité et le changement impensables ; le dualisme légitime ainsi la séparation radicale.

La nature, comme la femme, est un pôle faible, que l'homme exploite selon ses intérêts et qui n'est pas reconnue comme sujet indépendant ; cette proximité entre opprimées, qui atteint son paroxysme dans la figure de l'hybride, pose les jalons pour la création d'une nouvelle communauté *en révolte*.

L'hybride se montre comme l'élément le plus faible ; en effet, il est d'autant plus fragile qu'il ne rentre pas entièrement dans l'un des deux pôles, il est donc l'exclu par excellence. Il est toujours objet à la merci de l'homme, il est *primitif* et *animal*, la part féminine qui le compose est complètement oubliée sauf pour son *corps* et sa *force sexuelle*. Mais la faiblesse de l'hybride peut devenir son point de force : il est en mesure de

¹ Laura Pugno, *Sirene*, op. cit., p. 24.

² *Ibid.*, p. 12.

³ Laura Pugno, *Sirene*, op. cit., p. 134.

⁴ Val Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature*, London-New York, Routledge, 1993 ; Catherine Clément et Hélène Cixous, *La jeune née*, Paris, 10-18, 1975.

sortir de la schématisation dualistique précisément en raison de son ambivalence.

En effet, comme l'explique Paulo Freire, l'opprimé incarne également une dimension dualistique ; pour se reconnaître, il accepte et intériorise sa situation d'opprimé en légitimant la figure et le droit de son oppresseur¹. En d'autres termes, l'expérience de l'oppression est si forte qu'il est porté vers une auto-dévalorisation et une acceptation totale de sa condition existentielle pour se reconnaître dans une identité déterminée par le canon masculin surimposé ; à l'inverse, la force et la sécurité des oppresseurs augmente.

[La pensée du mari] La banalité qui caractérisait cette créature sans éclat, ni esprit ni sophistication aucune, m'avait mis à l'aise².

Je le voyais bien que j'étais comme ils disaient, il suffisait que je me regarde dans une glace, je n'étais pas dupe tout de même³.

Pour mieux analyser le mouvement que les protagonistes accomplissent à travers l'hybridation, il faut se concentrer sur la narration, dans laquelle les écrivaines dépeignent ce type de conversion à travers la construction ou la déconstruction de différentes « zones »⁴, des espaces déterminés par des catégories de stratégies représentatives. En effet, le dévoilement de la pensée masculine passe directement par la déconstruction de l'espace réel et narratif, qui est le reflet immédiat et inévitable de son pouvoir, générant ainsi la construction d'une zone inédite.

Dans tous les romans il y a une *juxtaposition* de deux zones contraires qui correspondent à l'univers des opprimés (les jeunes protagonistes et la nature) et celui des oppresseurs (leurs maris ou patrons ou les *yakuzas*). La juxtaposition est présente pour mieux montrer la crise des protagonistes et leur impossibilité de se détacher de leur situation ; les protagonistes appartiennent à la zone la plus patriarcale, dont elles ne peuvent sortir facilement. Elles sont incapables de percevoir la possibilité d'une culture alternative, car elles sont dépourvues d'outils efficaces et d'éducation.

Mais, grâce l'hybridation, émerge une autre zone, qui échappe complètement au dualisme et qui interagit

avec le texte par *interpolation* (alternance entre la continuité et l'intégrité d'un état original des choses et des éléments étranges). La zone interpolée est un espace indéterminé et libre, dans lequel un être indéfini qui « n'appartient à aucun lieu », comme « quelqu'un qui est entré dans une zone de frontière entre différents états de l'être »⁵, peut se rebeller et trouver des alternatives, afin de vivre librement : la vie rurale pour la truie, la vie dans les abîmes sauvages pour les sirènes et la vie végétale pour Yonghye.

En résumé, l'hybridation représente ici le premier geste pour dépasser la division entre les pôles : les deux parties qui constituent le nouveau sujet (ni complètement femme, ni truie, ni sirène, ni plante) montrent un point de vue altéré qui permet de s'approcher d'une zone renouvelée, sans garder une perspective anthropocentrique mais en recherchant une ouverture totale vers l'extérieur, l'insolite et l'interdit.

La Nature de l'univers et la Nature de l'écriture : deux zones extrêmes

La représentation d'une nature adverse

Introduisons maintenant le deuxième élément central de la révolte dans ces romans : la nature et sa représentation. Selon la pensée écoféministe, l'alliance entre la femme et la nature joue un rôle fondamental dans le bouleversement de l'ordre préétabli. Pour rompre le dualisme raison-culture/nature il faut nécessairement reconsidérer les caractéristiques de la nature ; une fois que la nature reprend (et qu'on lui reconnaît) sa capacité d'action et son intentionnalité, en devenant un *sujet réel* et non un *objet*, la grande scission cartésienne entre conscience et mécanicité perd sa force⁶. La nature et le non-humain deviennent des personnages protagonistes au même niveau que l'homme : le naturel est une présence textuelle active, qui permet à la narration de se développer, sans que sa forme ne se limite à une description passive ou à un embellissement textuel.

Si la nature n'a pas la même force narrative dans les trois romans, l'objectif est toujours le même : symboliser une zone *autre*, qui se déploie activement

¹ Paulo Freire, *La pedagogia degli oppressi*, Torino, Edizioni Gruppo Abele, 2018, p.47-49; roman traduit du brésilien par Linda Bimbi et Cristina Alziati.

² Han Kang, *La Végétarienne*, op. cit., p. 8.

³ Marie Darrieusecq, *Truismes*, op. cit., p. 34.

⁴ Avec le terme *zone* on fait référence au concept formulé par Brian McHale dans *Postmodernist Fiction*, New York, Routledge, 2004 p. 45.

⁵ Han Kang, *La Végétarienne*, op. cit., p. 98.

⁶ L'idée d'une nature agente et non pas soumise par l'homme est de plus en plus un thème fondamental pour un changement de perspective et de pensée : Stacy Alaimo, « Oceanic Origins, Plastic Activism, and New Materialism at Sea », dans Serenella Iovino et Serpil Oppermann (ed.), *Material Ecocriticism*, Bloomington, Indiana University Press, 2014, p. 1-19 ; Michel Collot, *La Pensée-paysage*, Actes Sud, Paris 2011 ; N. Tuana, *Viscous Porosity: Witnessing Katrina*, dans Stacy Alaimo et Susan Hekman (dir.), *Material Feminisms*, Bloomington, Indiana University Press, 2008, p. 188-189 ; Jane Bennett, *Vibrant Matter, a political ecology of things*, Durham, Duke University Press, 2010.

dans la réalité des événements, en représentant aussi un monde hybride et qui n'est pas exclusivement anthropocentrique. Dans *Sirene*, sa présence est sûrement le plus visible, alors que dans les deux autres textes, la nature est un élément narratif moins évident, mais tout de même essentiel pour la lutte contre une structure logique et sociale basée sur l'exclusion et la négation.

C'est uniquement dans *Sirene* que le changement climatique a déjà eu lieu : l'anti-héros Samuel et toute l'humanité ne peuvent rien faire pour revenir en arrière. La rupture entre *pre* et *post* désastre est déjà irréparable, l'homme ne peut qu'essayer de s'y adapter.

Il faut noter que la nouvelle vague de littérature apocalyptique est le genre qui bouleverse le mieux les rôles joués par l'homme et la nature : les *topoi* principaux reflètent une nature terrible, cruelle et inhospitalière, indiquant donc que la mutation est irréversible. Avec son désir de domination, l'homme a désormais perturbé les mécanismes et les équilibres naturels de sorte qu'il se retrouve seul et impuissant face à une nature dominante et punitive. L'apocalypse de *Sirène* est toutefois encore incomplète, il ne s'agit pas du *néant* de McCarthy, mais d'un monde de passage, hybride lui-même. Le quotidien et l'habituel commencent à manifester des altérations presque irréversibles, les objets et la nature prennent des aspects inhabituels, même si leurs qualités inhérentes n'ont pas changé d'un point de vue ontologique ; par un effet de distanciation¹, le soleil, la mer, la ville sont les mêmes mais complètement différents.

L'univers de *Sirene* s'appelle Underwater – aucune information n'est donnée sur le reste du monde –, une zone asiatique, où la ville n'est qu'un désert, où l'eau et la nourriture manquent :

Quelque chose avait changé dans l'atmosphère, dans les couches de protection qui séparaient la Terre de l'étoile de son système, et maintenant le soleil semblait désormais vouloir dévorer l'humanité tel un dieu malin. Un dieu aztèque demandant des sacrifices².

[*Qualcosa era cambiato nell'atmosfera, negli strati di protezione che separavano la Terra dalla stella del suo sistema, e ora il sole sembrava voler divorare l'umanità come un dio maligno. Un dio azteco che chiedeva sacrifici*].

Bien qu'elles soient considérées comme des animaux, les sirènes sont les seuls êtres immunisés

contre une maladie terrible, « le cancer du soleil » [il cancro del sole], qui consomme petit à petit la peau, contraignant ainsi les hommes à se cacher et à ne sortir que la nuit.

La maladie ressemble à une loi du talion dantesque ; les sirènes sont mangées brutalement par les humains, tout comme le cancer causé par les rayons du soleil dévore les cellules humaines saines. La nature dans *Sirene* se retourne contre l'homme, la *felix culpa* humaine est complètement annulée et l'humanité est destinée à l'extinction totale : « tout redevenait sauvage. Underwater, les Territoires, l'océan »³ [*tutto stava ritornando selvaggio. Underwater, i Territori, l'oceano*]. Le mot *sauvage* est très souvent utilisé pour caractériser la nature, qui reprend ses forces et se montre sans compassion ; le dualisme entre l'homme et la nature est toujours présent, mais les rapports de force se sont inversés.

Dans *Truismes* et *La végétarienne*, la nature ne subit pas de changement si profond mais son rôle est tout de même dérangent et déstabilisant pour l'homme, en consolidant ainsi la possibilité d'une zone différente, hors du préétabli. Dans *Truismes*, la nature permet la représentation d'un jeu stylistique perturbant, car l'histoire, qui se situe à mi-chemin entre un conte grotesque et un récit anormal, une fable morale et une satire sociale, déforme la nature et l'utilise comme une étrangeté qui altère la réalité (*zone juxtaposée*). En jouant avec les genres littéraires, Darrieussecq produit un pastiche de formules, où la réappropriation de normes narratives crée un monde hypermoderne dans lequel la nature est représentée par des stéréotypes revisités.

Cette écriture se moque du préétabli et du déjà-vu : dans la première partie, le bucolique mis en scène pour souligner une proximité entre la femme et la nature est ridiculisé. Il donne une image simpliste et désormais dépassée de la nature, le *locus amoenus* est devenu un ancien *topos* qui apporte un faux lyrisme aux scènes⁴, si bien que le jeu de déconstruction envahit tout l'univers de Darrieussecq : derrière une façade ordinaire, la représentation de l'extérieur et surtout de la ville de Paris pousse très vite le lecteur dans un univers aux accents inquiétants et paranormaux, où l'extrême tisse l'intrigue.

Chaque zone principale du roman se révèle être un autre lieu, dystopique et monstrueux : la grande parfumerie chic ressemble plutôt à une maison close, où

¹ N. Scaffai, *Letteratura ed ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017, p. 27.

² Laura Pugno, *Sirene*, op. cit., p. 10.

³ Laura Pugno, *Sirene*, op. cit., p. 13.

⁴ Marie Darrieussecq, *Truismes*, op. cit., p. 95 : « Dans tout mon corps j'ai viré à nouveau avec le tournoisement de la planète, j'ai respiré avec le croisement des vents, mon cœur a battu avec la masse des marées contre les rivages, et mon sang a coulé avec le poids des neiges. La connaissance des arbres, des parfums, des humus, des mousses et des fougères, a fait jouer mes muscles ».

les employées sont elles-mêmes des produits consommés ; les dîners romantiques finissent en orgie et en rafle policière ; l'asile où la protagoniste est enfermée devient le théâtre d'un massacre, le personnel est tué et les malades ont besoin de nourriture ; les livres subversifs sont envoyés au crématoire.

Même si l'écrivaine ne parle jamais ouvertement d'une apocalypse et même si l'on ne ressent pas de sentiment d'angoisse et de *peur de la fin* comme dans *Sirene*, Darrieussecq nous offre un portrait de Paris aux abois : les catacombes regorgent de crocodiles¹ ; « la guerre a éclaté et tout ça, il y a eu l'Épidémie, et puis la série de famines »² ; les ruines de la ville et les ponts effondrés forment la toile de fond³ du roman. Darrieussecq tourne en ridicule le canon apocalyptique et dystopique, inspiré des romans d'anticipation sur le totalitarisme – on pense tout de suite à *1984* de Orwell (mais aussi à *Animal Farm* et à sa représentation des truies) ou à *Fahrenheit 451* de Bradbury –, pour plonger le lecteur dans une écriture ultra-caractérisée dans laquelle les rebondissements, les courses-poursuites et les meurtres sont juxtaposés dans un non-monde bouleversé. À la fin du roman, ironiquement, la seule possibilité qui reste au *je* féminin est d'être « heureuse comme des bêtes ». Même ici, la protagoniste se détache donc définitivement de la zone patriarcale, devenue invivable à cause de la juxtaposition d'une nature-monde paradoxale, pour s'installer dans une zone en dehors des schémas préconçus.

Darrieussecq ne prend pas ouvertement position sur les questions de genre ni sur la problématique écologique, c'est pourquoi il faut interroger les images qu'elle produit pour comprendre son objectif. Tout en laissant la nature dans la marge, elle la décompose progressivement, tout comme elle décompose les genres, pour donner au lecteur une sensation de dépaysement perpétuel, de sorte que la nature ne peut pas seulement être considérée comme *contexte*, mais devient également *prétexte* pour la réflexion indirecte. Le monde reflète la folie de l'humain : il n'y a pas un seul abri dans la chaîne des événements, sauf quand la protagoniste se détache définitivement des hommes.

Dans *La végétarienne*, le rapport à la nature est encore plus subtil et ne s'exprime ni par une zone catastrophique ni par une zone stylistiquement déstabilisante. La nature se manifeste ici dans la zone la plus intime de chaque personnage, qui entretient un

dialogue mental avec l'élément naturel lequel n'est jamais pacifique. La nature joue un rôle décisif dans les destins de Yonghye, d'Inhye et de son beau-frère : ces trois personnages cherchent des réponses à leur questionnement existentiel à travers leur interaction avec l'extérieur – animaux, arbres, plantes. Ils ressentent l'urgence de « sortir de l'humain » pour retrouver leur être authentique, toujours réprimé et opprimé par les diktats de la société. Ils sont projetés dans un vortex de *retour à la nature* qui ne permet pas de doutes et ne promet pas de rédemptions définitives. Ils ne sont que des restes humains d'origine végétale qui, avec une force et une folie plus ou moins explicites, se laissent traîner par une nature vindicative et débordante afin de « se libérer de l'humain »⁴.

Le cauchemar de Yonghye est un délire cruel : dans une « forêt noire » les animaux et les arbres aux « feuilles abruptes » se jettent sur elle pour la faire se sentir coupable de leur mort. La nature lui insuffle « une sensation horrible, sordide, brutale »⁵ qui guide la protagoniste vers le dévoilement final : elle n'est pas une victime de la nature mais c'est la nature qui a été tuée par elle, carnivore sans merci. C'est pour cette raison que l'instinct de s'unir aux arbres, pour ne rien sentir et ne rien subir, la porte à une hybridation très douloureuse qui prend l'aspect d'un parcours vers la rédemption totale : bien qu'on ne connaisse pas le destin final de Yonghye, on peut comprendre que seule la mort pourra mettre fin à son expiation-folie d'être un arbre.

On retrouve la même sensation d'appartenance à l'élément naturel et de séparation forcée par des contraintes sociales chez son beau-frère, qui est également attiré par la possibilité de trouver « une muette harmonie qui évoque quelque chose de primordial, quelque chose d'éternel »⁶. Sa recherche du naturel et de l'instinctif est vouée à l'échec total : il perd presque la raison, est emprisonné et quitte sa famille⁷. In-hye même, après le divorce avec son mari, entreprend un parcours vers l'indépendance qui l'encourage à instaurer un dialogue avec la nature, encore une fois perturbante et désirable, mais inclément et peu encline à communiquer avec la femme.

La forêt avec laquelle elle cherche à entrer en dialogue chaque fois qu'elle rend visite à sa sœur à la clinique ne lui donne jamais la possibilité de s'installer.

¹ Marie Darrieussecq, *Truismes*, op. cit., p. 56 ; 92 ; 93.

² *Ibid.*, p. 77.

³ *Ibid.*, p. 78 ; 79 ; 81 ; 87.

⁴ Han Kang, *La Végétarienne*, op. cit., p. 87.

⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁶ *Ibid.*, p. 67.

⁷ Le passage narratif qui parle du beau-frère et de son rapport avec la nature est approfondi dans le paragraphe qui suit.

Seule Yonghye semble y être parvenue et sa sœur finit même par l'envier :

Elle ne supportait plus tout ce que Yong-hye lui rappelait. Qu'en réalité, elle la haïssait. Qu'elle ne pouvait lui pardonner [...] quand elle avait franchi une frontière en la laissant seule dans la boue¹.

La forêt « silencieuse, comme tout le reste » n'aide pas In-hye dans sa recherche personnelle ; au contraire, elle est exclue par ce monde naturel :

Elle ne comprend pas ce que signifient ces coulées. Ni ce que voulaient lui dire les arbres qu'elle a vus [...]. Il ne s'agissait pas de mots de tendresse, de consolation ou de soutien. Ce n'était pas non plus l'encourager et l'aider à se relever. C'était au contraire les paroles d'être cruels, hostiles au point d'être effrayantes. Elle n'avait pas trouvé un seul qui voulût bien recueillir sa vie².

Dans ce roman, la nature est la zone *autre*, inaccessible et extrême, qui symbolise l'espoir d'un autre type de vie et d'êtres humains, mais l'effet d'interpolation ne laisse pas d'espace pour une vraie réconciliation ; la nature reste une présence perturbatrice et observatrice des actions humaines.

L'écriture extrême : la poétique du dégoût et de la sexualité

Les trois œuvres analysées renversent l'idée d'une époque caractérisée par « le traumatisme de ne pas avoir eu de traumatismes »³ [*trauma dell'assenza di trauma*], à savoir une condition imposée par l'absence et l'impossibilité de l'expérience directe, dans laquelle l'imagination n'est qu'un outil permettant d'inventer un trauma fantasmagorique⁴, quelque chose qui n'existe qu'à travers la représentation et que l'écrivain n'a jamais vécu sur sa peau. En revanche, dans ces trois romans, ce sont les écrivaines qui parlent des femmes qui prennent la parole et qui utilisent l'imagination pour formuler un message de dénonciation sociale. En choisissant comme sujet la femme et la nature, les écrivaines abandonnent une perspective presque anthropocentrique, masculine et enfermée dans sa zone intouchable et rigidement gardée, pour montrer au lecteur une *autre* réalité ce que c'est d'être une femme aujourd'hui.

Ce n'est donc pas un hasard si les protagonistes choisies sont des femmes qui mettent en lumière des expériences de traumatismes extrêmement actuels,

souvent *en dehors* de la zone de sécurité masculine, où l'intégration manquée est symptomatique d'une souffrance intime et d'un éloignement social qui peuvent être liés à une exploitation de la nature sans bornes, sous le prétexte du progrès. Le point de vue féminin-naturel force les limites d'un horizon autocentré et résolu, pour revendiquer la nécessité d'un intérêt pour le « secondaire » ; grâce à leur écriture, les romancières brisent le dualisme ainsi que les hiérarchies et les divisions n'empêchent pas un nouveau regard sur le social, les questions de genre et les questions environnementales.

Nous utilisons le mot écriture et non pas ceux de *style* ou de *forme* parce que les écrivaines ont des styles très différents, bien que leurs écritures et leurs propensions soient similaires. Pour reprendre Barthes, l'écriture est le résultat d'une prise de position, elle représente le lieu de l'engagement et de la liberté : « l'écriture est un acte de solidarité historique [...] elle est le rapport entre création et société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire »⁵.

À la lumière de cette distinction, il faut définir certaines stratégies d'écriture communes, dans le sens barthien, qui sont adoptées par ces écrivaines afin de représenter l'oppression exercée sur les femmes et la nature et le sentiment de révolte qui se cache derrière la répression.

Tout d'abord, il faut reprendre l'idée de l'hybridation d'écriture développée ci-dessus : le monde ordinaire, représenté par un réalisme empirique, n'est plus suffisant pour comprendre et présenter l'expérience du réel ; c'est ainsi qu'on enregistre la présence d'éléments *hyper-naturels*⁶. Ces éléments (l'hybridation et la nature dénaturée) ont pour but de évoquer le traumatisme à travers la représentation, afin de générer un effet de dépaysement, qui pousse la réalité vers l'extrême, mais qui assure toujours une vraisemblance et une cohérence.

En outre, on peut remarquer deux autres éléments d'écriture communs que les autrices utilisent pour articuler leur poétique : le *sentiment du dégoût* et la *sexualité perturbante*, qui caractérisent toutes les protagonistes ainsi que certains aspects de la nature aussi. En effet, on peut observer la façon dont tous les romans recourent à une représentation dégoûtante en signe de révolte, dans laquelle le corps est le sujet qui

¹ Han Kang, *La Végétarienne*, op. cit., p. 167.

² *Ibid.*, p. 197.

³ Daniele Giglioli, *Senza trauma. Scritture dell'estremo e narrative del nuovo millennio*, Matera, Quodlibet, 2011.

⁴ Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Mulino, 2014.

⁵ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 p. 24.

⁶ Mark Fischer, *The weird and the eerie*, London, Repeater, 2016, p. 21.

subit le plus profondément une *altération*. Dans les sociétés libérales et (faussement) tolérantes, où l'oppression n'a pas ouvertement de pouvoir autoritaire et tyrannique mais au contraire une influence diffuse et silencieuse, l'impérialisme et les hiérarchies se forment à travers un *processus d'aversion*¹, par lequel la marginalisation a lieu en soulignant l'abjection des groupes sociaux les plus faibles². Darrieusecq, Pugno et Kang renversent l'arme du corps abject³ et dégoûtant pour la convertir en trait distinctif⁴ : en effet, toutes les trois jouent avec le grotesque de l'hybridation⁵.

Le *je* de *Truismes* passe d'une femme « extraordinairement saine »⁶, à un être qui fait « peur » dans son nouveau corps de truie que les hommes trouvent dégoûtant. Le titre même suggère l'obscénité à laquelle la femme est soumise si bien qu'elle en arrive à dire que « J'ai commencé à me dégoûter moi-même »⁷. *Sirene* de Pugno met en forme une déstabilisation des identités semblable ; les sirènes sont des femmes-poissons terrifiantes qui suscitent un sentiment de malaise, « leur chair recouverte de liquide corporel continuait à le dégoûter » [*quella carne coperta di umore continuava a disgustarlo*]⁸. Yong-ho, quant à elle, même si elle n'inspire pas vraiment le dégoût, transmet aux autres l'impression d'être quelque chose hors de l'humain, qui génère une « nature terrifiante », et « une fusion d'images en quelque sorte répulsives mais en même temps belles »⁹.

Le dégoût que ces corps anormaux provoquent ne se limite pas à générer une anxiété et une dissonance cognitive (comme l'inquiétant freudien) : la présence effective de ce qu'on ne veut pas voir/connaître affecte aussi l'homme et son désir. L'hybride devient un élément d'altérité qui provoque un *choc* chez l'homme : l'hybride ne se réduit pas à symboliser le subconscient – donc toujours anthropocentré – mais il devient une entité complètement externe à l'esprit, ce qui explique pourquoi l'homme ressent également une nécessité de possession. L'idée de possession se dédouble dans la

figure hybride parce qu'elle peut symboliser en même temps non seulement la domination d'une femme mais aussi celle de la nature. *Dégoût*, *possession* et *domination* sont donc les seules clés interprétatives que l'homme semble utiliser pour se rapporter à l'inconnu, et le seul moyen pour les élaborer passe par la violence.

Cette violence dominatrice se manifeste à travers l'abus du corps, expression la plus évidente de l'hybridité entre femme et nature. L'importance du corps conduit à l'autre caractéristique de leur écriture évoquée précédemment : la *sexualité perturbante*. En effet, la figure des femmes-animaux ou végétales contribue à une dynamique transgressive, qui inclut la redéfinition des catégories sexuelles.

La poétique du dégoût est toujours liée à une représentation sexuellement frappante du corps de l'hybride, au point où le rapport sexuel est le seul moyen par lequel les hommes et les hybrides entrent directement en contact. À travers la représentation des protagonistes, les écrivaines cherchent à souligner la force érotique exercée par leurs corps sur les hommes ; elles reprennent la problématique sociale de l'asservissement physique des femmes aux hommes et la représentent sans recourir au statut de victime mais en le poussant à l'extrême. C'est ainsi que dans les romans on assiste toujours à une description de l'hybride non seulement comme être dégoûtant mais aussi comme sujet porteur d'une forte charge érotique, attirant les désirs des hommes et « motivant » leur violence.

Dans *Truismes*, les sévices corporels et sexuels exercés sur le *je* sont un motif persistant : la protagoniste est violentée¹⁰, elle est « au goût » de tous ses clients, les hommes « s'amuse »nt. Cela n'empêche pas Darrieusecq d'écrire que sa protagoniste a « très envie d'avoir des rapports sexuels »¹¹ ou encore qu'avec sa transformation elle devient « délurée », comme « une chatte en chaleur »¹². Dans *Sirene*, les hybrides sont dépeintes par Pugno comme des êtres

¹ Iris Young, *Justice and the Politics of Difference*, New Jersey, Princeton University Press, 1990.

² Voir Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, Paris, 1980.

³ Martha Nussbaum, *Hiding from humanity. Disgust, shame, and the law*, New Jersey, Princeton University Press, 2004, p. 108 : « Ainsi pendant le cours de l'histoire, certains aspects du dégoût – viscosité, mauvaise odeur, saleté, décomposition, indécence – ont été associés sans cesse et sans distinction à certains types de groupes et, en réalité, ils ont été projetés sur certains groupes humains avec le but de créer une distinction entre ceux-ci et les groupes des privilégiés qui désirent souligner leur supériorité. Les juifs, les femmes, les homosexuels, les intouchables, les pauvres sont imaginés comme des êtres corrompus par la saleté de leur propre corps » ; [*Thus throughout history, certain disgust properties—sliminess, bad smell, stickiness, decay, foulness—have repeatedly and monotonously been associated with, indeed projected onto, groups by reference to whom privileged groups seek to define their superior human status. Jews, women, homosexuals, untouchables, lower-class people—all these are imagined as tainted by the dirt of the body*].

⁴ Beaucoup de groupes féministes ont mis en pratique ce changement de signification, par exemple le mouvement *SlutWalk* contre la violence contre les femmes (première manifestation : 3 avril 2011 à Toronto).

⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 35-36.

⁶ Marie Darrieusecq, *Truismes*, op. cit., p. 20.

⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁸ Laura Pugno, *Sirene*, op. cit., p. 47.

⁹ Han Kang, *La Végétarienne*, op. cit., p. 82.

¹⁰ Marie Darrieusecq, *Truismes*, op. cit., p. 22.

¹¹ *Ibid.*, p. 30.

¹² *Ibid.*, p. 32.

extrêmement érotiques, dont les zones érogènes du corps sont les plus en relief : les *yakuzas* utilisent le corps des sirènes comme des jouets sexuels, le protagoniste, Samuel, viole une sirène en captivité puis Mia, la créature née de cette union. Dans *La végétarienne*, la nécessité de possession est encore plus perverse : elle ne représente pas une pure violence mais se transforme en clé pour atteindre le sublime. Ainsi, le mari de In-hye et beau-frère de Yonghye, qui est artiste, est obsédé par la création d'une vidéo « d'un homme et d'une femme dont les corps seraient peints de fleurs » ayant des rapports sexuels pendant lesquels une succession d'images « parfois violentes, parfois tendres » prendrait forme et « justement à cause de leur caractère choquant et extrême, se purifieraient dans la quiétude »¹. Yonghye perd sa propre identité aux yeux de son beau-frère et elle devient l'objet parfait pour l'œuvre de celui-ci ; il la domine, « son sexe, tel un énorme pistil, faisait des allers et retours dans son corps »², pour retrouver une quiétude archaïque et universelle. Pendant l'acte sexuel, la protagoniste est parfaitement à l'aise « elle semble avoir regardé ses esquisses »³ et elle n'a pas peur de montrer sa sensualité et son désir même si celui-ci est généré par un but complètement différent de celui de son beau-frère : la photosynthèse.

Il faut donc noter que les protagonistes et la nature qu'elles incarnent ne sont jamais seulement des victimes, mais répondent aussi à la violence par une autre violence ; il s'agit de la seule langue *extrême* par laquelle elles peuvent communiquer leurs souffrances. En effet, dans *Truismes*, en utilisant toujours beaucoup d'ironie, la protagoniste se rebelle définitivement contre tout un système de règles et de valeurs, en tuant sa mère d'un coup de pistolet. Après les rapports sexuels, les sirènes tuent et mangent la chair du mâle avec qui elles se sont accouplées. Yonghye exerce de la violence directement sur elle-même en se coupant les poignets d'abord et en se laissant ensuite mourir de faim. Comme on l'a vu précédemment, la nature s'allie avec la figure féminine en devenant agressive et déstabilisatrice.

Dans ces trois romans, nous pouvons constater que l'hybridation est véritablement le mot-clé de l'interprétation : les diverses formes sous lesquelles l'hybride se présente dans les textes nous montrent l'intérêt que manifestent les autrices pour les enjeux sociaux de la littérature. Le renouvellement littéraire généré par l'hybride et par une nature inédite permettent de repousser toutes les limites, aussi bien de perception que de représentation. En dévoilant une pensée féminine forte et indépendante, le processus de *dénaturalisation* et de *déconstruction* de notre

conception de la nature lui fait perdre son aspect idyllique et soumis pour revendiquer sa force totale et continue dans la vie de l'homme. Cela permet de sortir des catégories imposées et de réévaluer la perspective anthropocentrique. Les diverses variantes de l'hybridation (figure femme-animal et nature-anormal) créent un mélange entre sphère matérielle et sphère créative, entre féminin et naturel, entre réalisme et fiction, pour aboutir à un ensemble inclusif et cohérent dans son hétérogénéité.

Bibliographie

- ACKER Kathy, « The End of the World of White Man » dans J. M. Halberstam, I. Livingston, *Posthuman Bodies*, Indiana University Press, 1995.
- BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- CLÉMENT Catherine et CIXOUS Hélène, *La Jeune Née*, Paris, 10-18, 1975.
- COTILLE-FOLEY Nora, « Métaphores, métamorphoses et retournements symboliques dans *Truismes* de Marie Darrieussecq : Mais qui finit à l'abattoir ? », *Women in French Studies*, n° 10, 2002.
- D'EAUBONNE Françoise, *Le Féminisme ou la mort*, Paris, éd. P. Horay, 1974.
- DARRIEUSSECQ Marie, *Truismes*, Paris, P.O.L., 1996.
- FISCHER Mark, *The Weird and the Eerie*, London, Repeater, 2016.
- FREIRE Paulo, *La pedagogia degli oppressi*, Torino, Edizioni Gruppo Abele, 2018; traduit du brésilien par Linda Bimbi et Cristina Alziati.
- GAUDET Jeannette, « Disching the Dirt: Metamorphosis in Marie Darrieussecq's *Truismes* », *Women in French Studies*, n°9, 2001.
- GIGLIOLI Daniele, *Senza trauma. Scritture dell'estremo e narrative del nuovo millennio*, Matera, Quodlibet, 2011.
- KANG Han, *La Végétarienne* (2007), Paris, Livres de Poche, 2016 ; traduit du coréen par Jeong Eun-Jin et Jacques Batillot.
- KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

¹ Han Kang, *La Végétarienne*, op. cit., p. 122.

² *Ibid.*, p. 135.

³ *Ibid.*, p. 110.

- MCHALE Brian, *Postmodernist Fiction*, New York, Routledge, 2004.
- MERCHANT Carolyn, *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*, San Francisco, Harper, 1980.
- NUSSBAUM Martha C., *Hiding from Humanity. Disgust, Shame, and the Law*, New Jersey, Princeton University Press, 2004.
- PLUMWOOD Val, *Feminism and the Mastery of Nature*, London-New York, Routledge, 1993.
- PUGNO Laura, *Sirene* (2007), Venezia, Marsilio, 2013.
- SCAFFAI Niccolò, *Letteratura ed ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.
- SCHALL Michèle A., « Le Je comme jeu : genre féminin et performance dans *Truismes* de Marie Darrieussecq », *Dalhousie French Studies*, n°98, 2012.
- WARREN Keren, *Feminism and Ecology: Making Connections*, in « *Environmental Ethic* », vol. 9, n°1, 1987.
- YOUNG Iris, *Justice and the Politics of Difference*, New Jersey, Princeton University Press, 1990.