

Qui parle quand une femme parle ?

Je suis complètement battue, d'Éléonore Mercier, P.O.L., 107 p.
Supplément à la vie de Barbara Loden, de Nathalie Léger,
P.O.L., 150 p.

Martine Delvaux and Valérie Lebrun

Number 247, Winter 2014

Féministes ? Féministes !

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71103ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Delvaux, M. & Lebrun, V. (2014). Qui parle quand une femme parle ? / *Je suis complètement battue*, d'Éléonore Mercier, P.O.L., 107 p. / *Supplément à la vie de Barbara Loden*, de Nathalie Léger, P.O.L., 150 p. *Spirale*, (247), 46–48.

là où la femme n'a plus que son corps pour s'en sortir. Rand, qui a perdu son mari et son bébé, blâme Chloé de n'avoir pas pu faire passer ce dernier au *checkpoint* et le sauver. Elle se retrouve dévalorisée : « *Si tu étais arrivée plus tôt, il ne serait pas mort ; je ne serais pas devenue un rat si t'étais arrivée plus tôt* ». Ni épouse, ni mère, il ne reste plus à Rand, à cette femme, que le rôle de martyre. Passant un sac à dos piégé du côté israélien, Chloé aide Rand à devenir une arme, une machine de cette guerre. « *Personne ne m'enlèvera plus le droit d'exister. Je ne suis pas un mur, et je ne suis pas une pierre* », murmure la voix de Rand à la fin du film, alors que nous voyons sur des affiches le visage de la sacrifiée. Elle ramène ainsi le mur, et l'immobilisme qu'il impose, à la mort.

Le déploiement du film *Rebelle* suit quant à lui les déplacements de Komona. Enlevée de son village, elle est condamnée à une vie nomade dans les forêts. Le parcours que lui imposent les rebelles est rythmé de meurtres et de viols et dans ce mouvement, son corps est doublement investi par la violence : il assène et il subit. Komona réussit pourtant à conjurer la fatalité par la fugue. Elle devient une figure de fuite, une machine de guerre, comme l'entendent Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*, à savoir un corps qui entretient un rapport d'extériorité avec l'organisation militaire, qui échappe à son contrôle et à sa règle. Est éloquente, en ce sens, la scène où Komona se retrouve dans la tente en présence du capitaine avec qui elle « *couche obligée* ». Pour s'en sortir, elle doit devenir « *une fleur empoisonnée* ». Elle

s'insère alors « *une épine dans le trou secret* », un aiguillon placé au centre d'un noyau qu'elle glisse dans son vagin, qui blesse celui qui abuse d'elle, donnant l'occasion à Komona de le tuer, et de s'enfuir enfin. Elle réussit à dévier du trajet en mettant en échec l'instrumentalisation de son corps ; elle en subvertit la technicité, et en assure ainsi la fuite. D'ailleurs, il est singulier que, dans ce film, la fuite soit jointe à la naissance : Komona met au monde son enfant dans sa pirogue. Cette scène porte avec elle le paradoxe du féminin dans le contexte de la guerre (également invoqué dans *Inch'Allah*) : être à la fois mère et machine à tuer.

Les contextes politiques de l'état de guerre représentés dans ces films impliquent un investissement de l'espace et une utilisation de celui-ci qui contraignent les corps des femmes et les soumettent à la violence. En s'attardant aux déplacements des protagonistes, à l'intérieur de circuits spécifiques, il est possible de se figurer cette violence.

Si ces longs-métrages sont filmés dans un style réaliste — caméra à l'épaule, éclairage brut —, les réalisateurs ont toutefois choisi d'aborder le thème de la guerre à travers des histoires fictives. Pour « *provoquer une rencontre intime entre le spectateur et [la] guerre* » nous dit Anaïs Barbeau-Lavalette. En rapprochant ces deux films, j'ai voulu provoquer une rencontre qui m'aura permis de mettre de l'avant cette topographie féminine, cet espace féminin qui se dessine et se trace en même temps que se meuvent les corps à l'écran. ⊥



Qui parle quand une femme parle ?

PAR MARTINE DELVAUX ET VALÉRIE LEBRUN

JE SUIS COMPLÈTEMENT BATTUE
d'Éléonore Mercier
P.O.L, 107 p.

SUPPLÉMENT À LA VIE DE BARBARA LODEN
de Nathalie Léger
P.O.L, 150 p.

Qui parle quand une femme parle ? C'est la question que nous posons ici pour penser une fragmentation du texte qui sert la fragmentation d'un *je*-femme, voire d'un *nous*-femmes qui ne serait jamais monologique, homogène, sûr de lui. Une question que nous voulons

poser pour réfléchir à ce que disent ces femmes qui parlent les unes *pour* les autres, les unes *avec* les autres, et parfois même les unes *sur* et *contre* les autres. Une question à laquelle nous ne pourrions toutefois répondre autrement qu'en nous penchant sur des femmes qui écrivent en se

posant elles-mêmes la question, parce qu'écrire au *je* ne signifie pas de ne pas pouvoir parler avec les autres. Bien au contraire.

Sommes-nous seules à penser que parler *pour* une femme aujourd'hui — ce qui signifie aussi *en tant que* femme à travers les temps — doit passer par le constat d'une multiplicité, d'une voix qui demeure hantée? Tu m'as parlé de ce pacte politique qu'ont fait certaines femmes quand elles en ont eu marre d'être seules. À travers tes mots, j'ai entendu ceux de Nicole Brossard :

Si ces phrases-récits de femmes ont à voir avec l'impossibilité d'être en sécurité chez soi, le livre de Mercier est une deuxième demeure. Le lieu où ces voix ne sont pas seules parce qu'on les a mises ensemble.

« *J'exhibe pour moi, pour nous, ce qui nous ressemble. J'écris et je ne veux plus faire cela toute seule. Je nous veux. Faire craquer, grincer, grincer l'histoire [...]* ». Puis ceux de Marguerite Duras : « *J'écris comme il faut écrire il me semble. J'écris pour rien. Je n'écris même pas pour les femmes. J'écris sur les femmes pour écrire sur moi, sur moi seule à travers les siècles.* »

UNE AUTRE FEMME

C'est la question du double qui traverse *Supplément à la vie de Barbara Loden* de Nathalie Léger et *Je suis complètement battue* d'Éléonore Mercier. Et cette question, il ne faut pas la penser comme une opposition — *je* contre *je* —, mais comme un engagement par rapport à l'autre. Comme un double qui se dédoublerait de lui-même, un engagement qui se traduirait non seulement par une prise en charge du silence de l'autre, mais par un désir de mêler les voix les unes aux autres pour qu'on en arrive justement à ne plus savoir qui parle quand une femme parle : qu'on ne puisse jamais avoir de réponse définitive à la question *qui est* une femme.

Dans son roman paru chez P.O.L en 2012, Nathalie Léger revient sur la vie de l'actrice Barbara Loden qui a réalisé, tout en y tenant le rôle principal, le film *Wanda* : un film qui est passé presque inaperçu à sa sortie en 1970, aux États-Unis, mais contre lequel les féministes se sont d'emblée insurgées en reprochant à Barbara Loden d'avoir mis en scène une femme passive et dépassée. Une femme à qui elles ont reproché d'avoir tout lâché pour se soumettre complètement aux désirs d'un autre, en ne fournissant même pas de matière à penser un

contre-modèle de militance. Une femme qui, en somme, n'aura pas pu servir à créer autre chose que sa propre impassibilité : c'est-à-dire une femme détestée de n'avoir jamais été rien d'autre qu'elle-même.

Basé sur un fait divers ayant eu lieu en 1960 aux États-Unis, *Wanda* ne témoigne pourtant pas de l'histoire d'une *seule femme*. Plutôt, comme l'écrit Léger dans son roman : « *C'est l'histoire d'une femme seule. L'histoire d'une femme qui a perdu quelque chose d'important et ne sait pas bien quoi, des enfants, un mari, sa vie, autre chose peut-être encore mais on ne sait pas quoi, une femme qui se sépare de son mari, de ses enfants, qui rompt mais sans violence, sans préméditation, sans désir peut-être même de rompre.* » *Wanda* serait ainsi l'histoire d'une femme seule, mais peut-être davantage l'histoire d'« *une femme qui raconte sa propre histoire à travers celle d'une autre.* »

Au départ de ce livre, il y a les recherches menées par Nathalie Léger à la suite d'une demande d'un éditeur concernant une courte notice biographique à inclure dans un dictionnaire de cinéma. Une notice qui résumerait communément la vie de Loden sous forme chronologique ; surtout « *pas un autoportrait* », a-t-il précisé. L'éditeur voulait la date de naissance, celle de la mort, les événements importants, les rôles marquants, les liaisons amoureuses... Comme si une telle objectivité était possible pour parler d'une femme. Comme s'il fallait tendre vers l'objectivité plutôt que vers la femme pour échapper, une fois pour toutes, à l'attraction qu'exerce la fiction des femmes sur le réel.

PRENDRE LE RISQUE

La peur que provoque chez l'éditeur une telle démarche de réappropriation, voire de réinvention du sujet femme à travers la littérature, est intimement liée à ce goût du risque qui anime tout le roman de Léger. Un risque qui se traduirait moins par le désir qu'à la narratrice de se laisser prendre par ce qui semble plus vrai ou plus grand que le réel, que, bien sûr, celui de prendre en elle le goût de l'autre. C'est-à-dire le risque que prend littéralement Nathalie Léger de s'engager et de se perdre un peu elle-même quelque part dans la voix de l'autre.

Face à l'ampleur de son ambition qui consiste à dire en même temps « *tout Wanda et tout Barbara* », Léger se voit rapidement contrainte d'abandonner le projet de la notice biographique. En effet, si l'on se fie à la démarche qu'elle expose dans son roman, la vérité qu'elle cherche en Barbara Loden ne tiendrait qu'à la possibilité même de capter quelque chose de cette passerelle entre le réel et la fiction. L'échec de la notice biographique est tributaire de la réussite du roman : Nathalie Léger parvient, grâce à la littérature, à brouiller les limites autour du sujet femme ; en faisant planer une part de doute sur le réel, elle refuse de fixer le personnage de Barbara Loden une fois pour toutes.

C'est là son humilité qui consiste, au fond, à n'écrire jamais seule parce qu'*une* femme n'existe pas. Parce qu'être une

femme, c'est peut-être toujours être au moins deux. Marilyn Monroe, Sylvia Plath, Marguerite Duras — elles coulent toutes de la plume de Nathalie Léger. Montées les unes aux côtés des autres — comme on dit « monter » dans le champ du cinéma —, liées par ces blancs qui séparent et unissent les fragments comme les femmes elles-mêmes, leurs histoires, leur corps, toutes ces femmes se confondent, leurs visages se fondent les uns dans les autres. « *Toute ma vie j'ai été une femme* », écrit Leslie Kaplan. On pourrait dire : « *Toute ma vie, j'ai été toutes les femmes.* » C'est d'ailleurs ce que dit à demi-mot Barbara Loden, et Nathalie Léger après elle, pour en arriver à faire du lieu du livre un espace où la présence et l'absence de tant de femmes parviennent à créer un nœud dans le fil de l'Histoire. D'où l'envie de lier son livre à un autre livre d'une autre femme (paru deux ans plus tôt chez le même éditeur) : *Je suis complètement battue*, d'Éléonore Mercier.

JAMAIS SEULE

Écrire *je*, c'est lutter contre le drame de la disparition. Si Nathalie Léger raconte sa quête de Wanda, si elle n'apparaît que comme celle qui cherche, fouille, creuse dans la vie d'une autre femme, Éléonore Mercier, elle, se fait copiste, standardiste, enregistreuse. Pendant des années, elle note les premières phrases entendues pendant ses entretiens avec des femmes victimes de violence conjugale. En 2010, elle en publie 1653 sous le titre *Je suis complètement battue*. L'ouvrage de Mercier est un travail d'agencement et de montage, mais où l'auteure s'efface presque entièrement, reléguant sa présence au paratexte de la couverture. Mercier donne à lire les mots des autres. Elle les prend sur elle et les dépose ensuite sur la page, leur offrant ainsi un lieu, celui de la littérature, pour faire œuvre de transmission.

Si on aime dire qu'une image vaut mille mots, chaque fragment colligé par Mercier contient au moins deux vies — celle de la femme et celle de son agresseur. Or, si les mots de ces femmes sont des témoignages qui documentent la violence, ils sont aussi par leur fragmentation une invitation à entrer dans des histoires dont il ne resterait qu'un seul morceau : celui de l'aveu de la violence. Les 1653 phrases défilent sur les pages, sans point final entre chacune d'elles, comme s'il n'y avait ni début ni fin à la violence. Cette chaîne entraîne une lecture en deux temps : accélérée parce que les phrases filent et ralentie parce que chacune d'entre elles suscite un film. Ces phrases ouvrent sur un réseau de sens et d'interprétations qui veut redonner ses mots à une population inconnue. Une femme est une foule, semble dire Mercier. Et l'accumulation des phrases crée une toile à laquelle il est impossible d'échapper. En tant que lectrices, lecteurs, nous sommes sous emprise : lire devient un devoir pour que ne se perde pas le fil de la violence.

Je suis complètement battue donne à lire les limites entre *je* et l'autre. Les phrases à la première personne, l'importance des déictiques qui situent la femme témoin constituent des points d'ancrage pour l'identification des lieux de rencontre où *je* suis à la fois avec et séparée

de l'autre. *Je* dois me demander qui est *je* : qui *je* suis quand *je* suis interpellée, sollicitée, appelée et engagée dans la voix de l'autre ?

Si ces phrases-récits de femmes ont à voir avec l'impossibilité d'être en sécurité chez soi, le livre de Mercier est une deuxième demeure. Le lieu où ces voix ne sont pas seules parce qu'on les a mises ensemble. L'auteure s'efface et se fait lieu de passage, comme Nathalie Léger qui se met au service de Barbara Loden. Mercier se fait témoin second d'un *je* violenté. Une violence qui interdit de dire, une fois pour toutes, qui parle quand une femme parle.

SURVIVANCES

Ventriloques, nous avons appris à passer d'une voix à l'autre pour faire entendre des mots qui ne sont pas toujours les nôtres. Des mots que nous cherchons à dire ensemble puisqu'il n'y a rien d'intime dans l'expérience du *je* en littérature. Pour que s'installe enfin la violence de la proximité et que nous fassions comme Nathalie Léger et Éléonore Mercier quand elles refusent d'ériger des murs autour des mots : quand elles font le choix d'entourer les voix, de leur offrir un théâtre au lieu d'un mausolée.

Le fragment — chez Loden comme chez Mercier — défait le sujet univoque. Ainsi, derrière la question « *qui parle quand une femme parle ?* » se décline une série de *je* reléguées aux confins d'une expérience limite de la littérature : d'un genre qu'on a dit limité à ne faire entendre que le récit de soi, donc de personne, et qui se révèle ici le lieu de toutes. Car c'est vrai : on aime dire que ce que les femmes racontent, quand elles se mettent à dire *je*, reste confiné à un espace intime, difficile à pénétrer. Pourtant, restent toutes ces voix qu'elles font résonner, ces survivances impossibles à ignorer.

À quoi est-ce que ça rime de parler d'écriture de l'intime quand une femme seule se met à écrire sur sa vie et sur elle, en disant que c'était *ça* ou mourir ? Que reste-t-il d'une seule femme quand celle-ci fait entendre une douleur dont l'intimité n'a d'égal que la foule de femmes qui se trouvent, avec elle, dans l'agora de la souffrance ? Quand les féministes disent que le personnel est politique, c'est pour redire que *je est un autre*. Ce n'est pas un caprice esthétique, ni une fleur poétique : c'est dire que *je* n'arrive jamais seule et montrer comment la fragmentation et la démultiplication du *je* tissent l'espoir d'une communauté comme celle que composent les voix de femmes intertextualisées par Nathalie Léger, citées et protégées par Éléonore Mercier. Car au final, il s'agit de sortir les femmes de leur isolement, du silence et de la banalisation. Ces voiles jetés sur la violence. ⊥