



HAL
open science

Hyper-performer le stéréotype : l'écriture d'une scène de sexe comme stratégie post- conceptuelle chez Trisha Low

Anne-Lise Solanilla

► To cite this version:

Anne-Lise Solanilla. Hyper-performer le stéréotype : l'écriture d'une scène de sexe comme stratégie post- conceptuelle chez Trisha Low. Genre, sexualité & société, inPress. hal-03969264

HAL Id: hal-03969264

<https://univ-paris8.hal.science/hal-03969264>

Submitted on 2 Feb 2023

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

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

Anne-Lise Solanilla

Solanilla Anne-Lise

Doctorante en Littérature générale et comparée

Paris 8 ; ED - Pratique et théorie du sens ; EA 1569 - Transferts critiques et dynamiques de savoirs (anglophone) (TransCrit)

Grenoble Alpes (co-direction) ; UMR - Litt&Arts

Hyper-performer le stéréotype : l'écriture d'une scène de sexe comme stratégie post-conceptuelle chez Trisha Low

Résumé

« Vol. II : The sexual assault of Trisha Low as circulated by love in a maze, or, virtue rewarded » est le titre de la seconde partie de *The Compleat Purge*, texte poétique publié en 2013 par Trisha Low. Il est emblématique de la façon dont les poètes post-conceptuels états-uniens s'emparent de leur héritage conceptualiste : répéter les mots des autres, les transférer sur l'espace de la page, mais de manière moins exacte, moins protocolaire et froide, que leurs aînés. Dans cette partie, Low évoque, convoque et pastiche différents types de littératures qui formulent la sexualité féminine, et qui disent donc quelque chose de l'identité de genre qui est censée se conformer à ces pratiques. Low cite ces discours littéraires d'une façon qui mette en avant leur caractère stéréotypé, avec, notamment, des dialogues clichés et une scène de sexe écrite comme un fantasme adolescent. C'est précisément là que s'énonce la stratégie de Low : il ne s'agit pas de contredire les représentations culturelles dominantes, mais, au contraire, de les exagérer ; sa pratique performe une *hyper-identification* aux codes culturels et esthétiques qu'elle pastiche. À l'opposé d'une recherche d'écriture visant un autre type de représentation séparée de l'idéologie masculine dominante, la stratégie mise en place par l'auteure vise plutôt à une exagération des scripts normatifs.

Mots-clés :

Poésie – Identité féminine – Sexualité féminine – Hétéronormativité – Normes de genre

Hyper-performed stereotype : writing a sex scene as a post-conceptual strategy in Trisha Low's work

Abstract

"Vol. II: The sexual assault of Trisha Low as circulated by love in a maze, or, virtue rewarded" is the title of the second part of *The Compleat Purge*, a poetic text published in 2013 by Trisha Low. It is emblematic of the way in which North American post-conceptualist poets seize their conceptualist heritage: they appropriate the words of others in order to reproduce them, to copy them, to pastiche them, but in an impure way. In this section, Low evokes, summons, and pastiche different types of literature that formulate female sexuality, and thus say something about the gender identity that is supposed to conform to these practices. Low cites these literary discourses in a way that emphasizes their stereotypical nature, including clichéd dialogue and a sex scene written as an adolescent fantasy. This is where Low's strategy is situated: she is not trying to subvert dominant cultural representations; on the contrary, she is exaggerating them; her practice performs a hyper-identification with the cultural and aesthetic codes she pastiches. As opposed to aiming at another type of representation separated from the dominant masculine ideology, the strategy set up by the author aims rather at an exaggeration of the normative scripts, an exaggeration which ends up exhausting them.

Key words:

Poetry – Feminine identity – Feminine sexuality – Heteronormativity – Gender norms

« VOL. II : L'AGRESSION SEXUELLE DE TRISHA LOW TELLE QUE RACONTÉE PAR L'AMOUR DANS UN LABYRINTHE, OU, LA VERTU RÉCOMPENSÉE¹ » est le titre de la seconde partie de *The Compleat Purge*, texte poétique publié en 2013 par Trisha Low, poétesse états-unienne post-conceptuelle. La seconde partie du livre assemble différents extraits de textes inscrits dans la tradition de la *romance novel* anglo-saxonne², et qui ont en commun de mettre en scène une sexualité féminine, c'est-à-dire une sexualité dans laquelle une personne genrée au féminin prend, d'une manière ou d'une autre, une part active. Reprenant les protocoles de la poésie conceptuelle – appropriation et transfert de matériau textuel sur l'espace de la page –, la partie II n'*ajoute rien ou presque*, elle *compile*, les uns à la suite des autres, les extraits choisis. Certains textes, nous le verrons, exagèrent des écritures existantes au lieu de les transférer tels quels. Mais le texte gagne son qualificatif de post-conceptuel grâce à d'autres différences. Revenons brièvement sur la définition du mouvement. Le terme de « poésie post-conceptuelle » apparaît aux États-Unis autour du début des années 2010, notamment en réaction à la poésie conceptuelle. L'artiste et poète Félix Bernstein donne la définition suivante : « La poésie post-conceptuelle, en tant qu'elle suit la poésie conceptuelle, peut être vue comme une nouvelle vague issue des mouvements postmodernistes (comme la poésie conceptuelle) arrivés autour des années 1990 et au début des années 2000. Ses pratiquants, nés (la plupart d'entre eux) dans le milieu des années 1980, font partie d'une tendance plus vaste à l'intérieur du postmodernisme, visant à appliquer de l'affect, du *queer*, de l'égo, de lyrisme et du narcissisme conscient à l'intérieur des structures procédurales des 'réseaux' et des 'concepts' » (Bernstein, 2015, 22)³. Fidèle à cette définition, l'une des caractéristiques frappantes du texte de Low, c'est le degré d'implication personnelle de l'auteur, alors même que la majorité des textes ne sont pas écrits par elle. Low s'insère dans les textes qu'elle s'approprie via le personnage de « Trisha Low », qui prend la place des héroïnes. « Trisha Low » ne change pas la teneur de leurs paroles ;

¹ « VOL. II : THE SEXUAL ASSAULT OF TRISHA LOW AS CIRCULATED BY LOVE IN A MAZE, OR, VIRTUE REWARDED » (Low, 2013). Ma traduction. L'édition utilisée pour cette étude est une édition Kindle, sans pagination.

² Je nomme les différents ouvrages cités « romance novels » sans tenir compte du fait qu'à leur date de parution, il pouvait y avoir des débats concernant les termes « romance », « novel », et « fiction ». Cela me permet de les intégrer dans l'histoire littéraire que met en avant Trisha Low dans son propre ouvrage – il s'agit pour elle de faire référence à l'histoire du genre de la romance telle qu'elle s'écrit à partir du XVIII^e siècle: des fictions centrées sur les aventures amoureuses d'une héroïne, comprenant des étapes obligatoires : sa séduction suivie de son mariage.

³ « Post-conceptual poetry, by virtue of following conceptual poetry, can be seen as a new tide of postmodernisms (such as conceptual poetry) that came of age in the '90s and early '00s. Its practitioners, born (on average) in the mid-'80s, are part of a larger trend within post-postmodernism to bridge affect, queerness, ego, lyric, and self-conscious narcissism within the inherited procedural structures of the 'network' and the 'concept' » (Bernstein, 2015). Ma traduction.

la reprise des discours existants installe pourtant une ambiguïté qui constitue une étape cruciale de son geste post-conceptuel. Lorsque « Trisha » reprend à son compte les paroles de « Pamela », de « Fanny » ou de « Fantomina », où se trouve la parole de Trisha Low ? Tout se passe comme si les écritures de scènes de sexe (et tout ce qui les entoure) était un moyen pour Low de poser la question de sa propre parole, de sa propre intimité, de sa propre subjectivité.

La sexualité et ses imaginaires font en effet partie des motifs littéraires plébiscités pour (re)définir des subjectivités en rapport avec les normes de genre. La performance d'une sexualité peut être un lieu privilégié de la construction de soi, du façonnage de la subjectivité *en relation* avec les cadres socio-culturels (Butler, 1990). Pour l'écriture, explorer des imaginaires de la sexualité et du corps peut autant asseoir une sexualité hétéronormée, museler toute parole autre, qu'entreprendre de la démystifier, de lui enlever son apparence d'universel et donc de faire advenir d'autres voix dans l'espace public. C'est par exemple ce que fait Anne-Marie Dardigna, qui remarque au passage à quel point le discours érotique, lorsqu'il passe par l'étape de la formulation et qu'il entre donc dans « l'ordre du langage », entre du même coup dans le social et peut être utilisé dans le cadre de ce qu'elle nomme une « idéologie de la féminité », un dogme identitaire pour le genre féminin (Dardigna, 1980, 21, 6). Le roman en particulier, marque les débuts littéraires de la narration d'une subjectivité, de la formulation d'un *caractère* particulier et réaliste, les prémices de l'énonciation narrative d'un sujet individuel, de sa personnalité et de ses désirs ; il devient donc, en tant qu'il permet de formuler des imaginaires dans les discours, un lieu d'intégration des normes sexuelles dans le tissu social. Et dès ses débuts romanesques, il semble que l'énonciation d'une sexualité féminine passe d'une manière ou d'une autre par des canons masculins, c'est-à-dire qu'elle s'écrit en miroir, ou en réponse à, des fantasmes masculins. Katherine Binhammer relève par ailleurs que le genre de la *romance novel*, et en particulier le principe du « *courtship plot* », le scénario de la séduction, fonctionnent majoritairement comme moyen de retirer l'autorité des femmes sur leur corps, tout en affirmant qu'elles agissent selon leur cœur, donc selon leur intériorité (Binhammer, 2008, 510). La mesure et le contrôle de la subjectivité féminine, ainsi que sa représentation, deviennent alors des enjeux littéraires autant que sociaux, où écrire la sexualité de la femme revient finalement aussi à définir son identité de genre par rapport aux structures de pouvoir/savoir.

Cette étude propose une analyse de la partie II de *The Compleat Purge*, elle se sert ensuite de cette analyse pour montrer comment la répétition, l'intervention, le brouillage et l'exagération des discours existants sur la sexualité permettent à Low d'interroger la

construction d'une subjectivité dans le texte, et comment cette interrogation donne lieu à une position particulière et critique par rapport aux discours existants.

I – L'écriture des sexualités dans *The Compleat Purge* : une juxtaposition complexe de subjectivités

Les écritures des sexualités convoquées dans le deuxième chapitre de *The Compleat Purge* proviennent de plusieurs endroits et de plusieurs époques différentes. Elles sont effectivement convoquées : Trisha Low n'invente rien ou presque. Elle compile et juxtapose, re-présente ou évoque, sorties de leur contexte de production initial, des écritures des sexualités. Ces écritures vont servir au lecteur, tout au long du chapitre, à effectuer ce que je choisis d'appeler une sociolinguistique du féminin, et qui constitue la première étape de sa stratégie.

Si certaines parties du chapitre peuvent faire appel à la culture littéraire du lecteur susceptible de s'intéresser à la poésie conceptuelle –on pense surtout à la référence au titre du roman éponyme de Samuel Richardson, *Pamela, or, Virtue Rewarded* et aux jeux typographiques des éditions de son époque–, d'autres restent plus élusives et n'apparaissent vraiment qu'en effectuant des recherches : copier-coller des fragments du texte, accessible en format numérique, sur un moteur de recherche, suffit à faire apparaître d'autres appropriations de textes littéraires du XVIII^e siècle que l'on étudiera plus loin. L'important étant moins de saisir la totalité des références et leur contexte historique que d'établir de nouveaux liens par la lecture immanente du texte. C'est du moins ainsi que je choisis d'approcher *The Compleat Purge* dans un premier temps. En effet, cela me permettra tout d'abord d'aborder les textes du chapitre en les mettant « à plat », ce qui est en cohérence avec la méthode employée par Trisha Low. En l'occurrence, le chapitre se compose de quatre *régimes d'écritures* différents, c'est-à-dire de quatre formes d'écriture à forte autonomie narrative et formelle les unes par rapport aux autres, avec des plans énonciations et des modes d'organisation textuelle qui révèlent un contexte socio-historique distinct. Ces quatre régimes d'écriture sont tout de même « tenus » ensemble par le personnage de « Trisha Low », qui les traverse chacun selon des modalités propres.

Le chapitre les organise en les répétant à intervalle régulier, selon un schéma qui peut se résumer de la manière suivante :

Lettre au « SIR or DOCTOR », introduction

Lettre au « SIR or DOCTOR »

Forum en ligne { Conversation entre les deux jeunes femmes
Écriture de la fanfiction

Interlude narratif

Lettre au « SIR or DOCTOR »

Forum en ligne { Conversation entre les deux jeunes femmes
Écriture de la fanfiction

Interlude narratif

Lettre au « SIR or DOCTOR »

Etc.

Cela commence, après le titre du chapitre et deux citations, par l'extrait d'une lettre adressée par « ANTHONY ROSSOMANDO en tant que TRISHA LOW, &c. &c. &c. »⁴ à un homme. L'héroïne y annonce son intention de décrire avec précision « les périodes scandaleuses de [sa] vie », qui ont fini par lui faire réaliser l'importance de la vertu. Cet extrait, nous le verrons plus loin, est aussi une reprise quasi exacte de l'*incipit* du roman érotique de John Cleland, *Memoirs of a Woman of Pleasure*, paru en 1749 :

CHER MONSIEUR ou DOCTEUR ;

Je m'assieds à ma table pour vous donner la preuve indubitable de ma volonté de satisfaire vos désirs. Aussi ingrate que puisse être la tâche, je me fais un devoir de décrire le plus précisément possible les périodes scandaleuses de ma vie, dont j'ai fini par me tirer afin de jouir de toute la satisfaction que procurent les pouvoirs de l'amour, de la santé et de la richesse ; Nous devons parler franchement. Nous devons nous garder du mensonge et de la tromperie. Nous ne devons éluder aucun détail.⁵

⁴ « ANTHONY ROSSOMANDO as TRISHA LOW, &c. &c. &c. » (Low, 2013). Ma traduction.

⁵ « SIR or DOCTOR; I sit down to give you an undeniable proof of my considering your desires as indispensable orders. Ungracious then as the task may be, I shall recall to view those scandalous stages of my life out of which

Ce premier texte est suivi, à la page suivante d'une lettre aussi adressée au « MONSIEUR ou DOCTEUR ». L'extrait est librement inspiré, cette fois, d'un extrait du roman *Pamela, or, Virtue Rewarded*, plus précisément d'une lettre écrite par les parents de la jeune fille à son adresse. On notera que la phrase de fin rompt avec l'énonciation à la première personne et le format épistolaire, et passe au style indirect en décrivant « Trisha Low » se préparant –de nouveau– à raconter son histoire.

MONSIEUR ou DOCTEUR ;

J'espère que votre cœur SAIGNERA en lisant la DÉTRESSE et les TENTATIONS auxquelles je suis soumise. Comme demandé, vous trouverez ici Les Confessions de Comment on Peut Vraiment Guérir d'une Crise de Jeune Fille –Un BAPTÈME peut toujours être REPORTÉ mais ce cher ANTHONY ROSSOMANDO en tant que TRISHA LOW ne Saurait Manquer Son Bonheur !

PUIS, elle rompit le pain.⁶

Après l'annonce faite par Fanny Hill/Trisha Low/Anthony Rossomando, le texte enchaîne avec une *fanfiction*, qui reprend, comme un écho lointain, le genre épistolaire. Les dédoublements sont encore nombreux : le texte met en scène deux jeunes femmes, « Trisha » et « Delly », chacune sous le pseudo respectif de « Anthony Rossomando » et « Fabrizio Moretti », faisant eux-mêmes référence aux deux musiciens des groupes de rock britanniques The Dirty Pretty Things et The Strokes. La conversation privée comporte elle-même deux fils : les jeunes filles parlent tour à tour de l'écriture d'une scène de sexe (on comprend qu'elles sont en train d'écrire une fanfiction à deux) et de leur vie personnelle et intime. Les voix des deux hommes fictifs, « Stan » et « Fab », sont prises en charge par l'une des jeunes femmes, à tour de rôle. Les conversations privées, distinguées par des crochets, sont suivies de la scène de sexe elle-même, qui est donc en train de s'écrire.

La transition entre ce régime textuel et les deux précédent est abrupte : non seulement dans la matérialité, mais aussi dans le ton employé par les jeunes filles. On passe d'un éloge de

I emerg'd at length to the enjoyment of every blessing in the power of love, health and fortune to bestow; [...] We must speak plainly. We must avoid all self-deception. We must shirk no particulars. » (Low, 2013). Ma traduction.

⁶ «SIR or DOCTOR ; /I hope your heart BLEEDS for your DISTRESS and the TEMPTATIONS I am tried with. As so ordered, you will find here The Confession of How a Girlish Fit Can Really Be Cured–One BAPTISM might continue to be DEFERRED but dear ANTHONY ROSSOMANDO as TRISHA LOW Will Not Be Cheated Out of Happiness! / AND SO, she broke bread » (Low, 2013). Ma traduction.

la vertu et de la pureté virginale au trivial du crayon à lèvres et du *casual sex*. On notera la matérialité du texte, sa mise en page, les indications paratextuelles de date et de pseudo, et les marques conventionnelles de l'écriture narrative de la fanfiction (les doubles crochets, les étoiles), qui sont gardées par Low :

fabrizio moretti – The Strokes : 13 décembre 2004, 19:32:57

[[hey meuf, il est à toi maintenant, tu en fais ce que tu veux]]

[[au fait, mon copain déteste mon crayon à lèvres ! Putain ! Je vais lui dire de partir de chez moi]]

soupire

* ouvre la bouche pour dire un truc*

se dit que ce n'est pas le bon moment pour avoir une vraie conversation

en parlera plus tard, quand même

retourne doucement le baiser

ralentit encore plus, serrant plus fort

*suce ta pomme d'Adam*⁷

Ce format, le plus long de tous, est lui-même interrompu par un quatrième, mettant en scène, dans une narration à la troisième personne, « Trisha Low » et « Anthony Rossomando » comme deux personnes distinctes. L'unité du personnage « Trisha Low » continue de se défaire. Le texte reprend, en passant à la troisième personne, la fin de *Memoirs of a Woman of Pleasure*. Ce paragraphe est complété d'une histoire originale sur Anthony Rossomando écrite dans le même style, différente à chaque nouvelle itération :

Au Cœur de l'Amour dans le Labyrinthe, TRISHA LOW ressentait uniquement les joies de la VERTU, tandis que, repensant à tous les VICES auxquels elle s'était prêtée et en comparant ces infâmes actions avec les joies infiniment supérieures de l'innocence, elle ne pouvait s'empêcher de prendre en pitié, même en termes de goût,

⁷ « fabrizio moretti – The Strokes : December 13 2004, 19:32:57 UTC / [[hey girl, he's yours now, you can do what you want with him]]/ [[also my boyfriend hates my lipliner! What the fuck! I'm like, leave this apartment!]] / *sighs* / *opens mouths to say something* / *figures now is not the best time to have a serious conversation* / *will bring it up later, though* / *kisses back slowly* / *slows down even more, squeezing tighter* / *sucks at your Adam's apple*» (Low, 2013). Ma traduction.

ceux qui, esclaves d'une sensualité grossière, sont insensibles aux charmes délicats de la VERTU, qui n'a pas de meilleur allié que le PLAISIR, tout comme le VICE n'a pas de pire ennemi. Le sinistre Anthony Rossomando a eu l'opportunité de le vérifier –il a été fermement réprimandé pour avoir dissimulé sa fausseté, et à cette occasion, a convaincu tout le monde qu'il ne pouvait être innocent d'avoir préféré la PASSION.⁸

Puis revient la lettre au docteur, suivie du forum en ligne, suivie du pastiche, suivie de la lettre au docteur, etc., jusqu'à la fin du chapitre. Cette oscillation constante entre régimes de textes distincts caractérise toute la partie. La juxtaposition joue des contrastes entre des tons, des styles, mais aussi des discours et des perceptions radicalement différents du personnage. Le tout donne un texte érotique et qui parle d'érotique, mais construit selon un modèle d'alternances complexe qui désamorcent toute tentative d'unification du personnage de « Trisha Low ». Cette dissonance, sur laquelle nous reviendrons, porte finalement l'attention du lecteur ailleurs, sur la textualité, la forme et la matérialité spécifiques de chacune des parties. Pour le dire autrement, et avec les poètes conceptuels, en exposant du matériau déjà existant en tant qu'objet produit à travers un médium et un environnement culturel bien particuliers, Low fait ressortir les modes de production, la textualité et le cadre social dans lequel chaque texte a été écrit (Dworkin, 2011, xliv). L'alternance régulière des régimes textuels sur le seul plan du livre instaure une cohérence à un autre niveau : le fil n'est plus narratif, ni même exactement thématique ou formel, il est *discursif*. Ce sont les discours de la sexualité de « Trisha Low », et ce qu'ils impliquent pour son identité, qui sont au cœur de l'expérience de lecture. J'entends le « discours » au sens sociolinguistique, plus particulièrement selon l'usage qu'en fait Dominique Maingueneau : comme construction sociale, contextualisée et régie par des normes extérieures à la personne qui parle –mais qui, pourtant, dit quelque chose d'elle à travers son énonciation. C'est ce que Maingueneau nomme l'éthos, « une manière de *dire* qui est aussi une manière d'*être* » (Maingueneau, 2014, 32). On peut dire que le chapitre collecte différentes façons pour « Trisha Low » *de se dire* à travers les écritures fictionnelles de ses sexualités.

⁸ « In the bosom of Love in a Maze, TRISHA LOW gathr'd only unccorrupt sweets of VIRTUE, where looking back on the course of VICE she had run and comparing its infamous blandishments with the infinitely superior joys of innocence, she could not help pitying even in point of taste, those who, immers'd in a gross sensuality are insensible to the so delicate charms of VIRTUE, than which even PLEASURE has not a greater friend, nor than VICE a greater enemy. The sinister Anthony ROSSOMANDO had opportunity–he was duly upbraided for the concealment of his falsehood, and in the matter of his being seized, convinced all that he could not be innocent of favouring PASSION » (Low, 2013). Ma traduction.

II- Un jeu d'échos infini

Mais la démarche précédemment décrite est redoublée, en quelque sorte, puisque les textes convoqués par Low sont eux-mêmes des répétitions, des allusions, des pastiches ou des réponses à d'autres textes. Le chapitre s'élabore à partir d'un réseau complexe où chaque texte entre en écho avec d'autres, créant une caisse à résonance pour la subjectivité de « Trisha Low ». L'ethos du personnage est mis en scène comme étant *pris* dans ces jeux d'intertextualité, où un texte en cache sans cesse un autre. « Trisha Low » ne cesse de se dévoiler, mais en ventriloquant la parole des autres et sans jamais formuler de voix authentique.

« VOL II : L'AGRESSION SEXUELLE DE TRISHA LOW TELLE QUE RACONTÉE PAR L'AMOUR DANS UN LABYRINTHE, OU, LA VERTU RÉCOMPENSÉE » : le titre offre un résumé des textes appropriés ou évoqués. Commençons par le plus connu et celui qui, normalement, aurait le plus de mal à trouver sa place dans ma taxonomie des textes-en-échos. « [O]u, la vertu récompensée » est une référence au roman épistolaire de Samuel Richardson, *Pamela, or, Virtue Rewarded*, publié en 1740. Il raconte les agressions sexuelles répétées de l'aristocrate Mr. B envers sa jeune servante Pamela, qui résiste à chaque fois, prouvant ainsi sa vertu au lecteur. Paradoxalement, plus Pamela résiste et prouve sa vertu, plus elle devient désirable aux yeux de Mr. B., qui finit par l'épouser. Les jeux de mise en scène de l'authenticité de « Pamela », grâce à sa prise de parole épistolaire⁹, ont provoqué de nombreuses réactions. Certains ont vu en Pamela un idéal de vertu, d'autres ont moqué sa duplicité, mettant en avant les incohérences entre les déclarations et les actes du personnage (Gwilliam, 1991). Dans *The Compleat Purge*, la répétition par « Trisha Low » des déclarations de Pamela, se double de la suspicion propre à la réception de *Pamela*. De plus, les citations de Richardson interviennent juste avant la partie de l'écriture de la *fanfiction* et *l'annoncent*, à chaque fois différemment, comme un témoignage ou une confession. Annonçant chaque fois une histoire légèrement différente de la précédente, elles interviennent à nouveau pour brouiller toute tentative de remonter à un discours original.

Il faut aussi mentionner que dès sa sortie, ce roman a donné lieu à de nombreuses réponses, commentaires, sans compter les parodies, pastiches et autres produits dérivés¹⁰. Si les réponses ont été si nombreuses, c'est que le personnage de Pamela réinvente une certaine idéologie de la

⁹ James Turner montre d'ailleurs à quel point le texte *Pamela* est vu, à sa sortie, comme une incarnation du personnage lui-même, duquel on se permet de parler comme si Pamela existait vraiment (Turner, 1994, 76).

¹⁰ Turner parle de « Pamela craze » à travers l'Europe, et cite dix ouvrages qui sont des réponses au roman, en plus des peintures et des pièces de théâtre. Il cite aussi des fresques et des éventails à l'effigie de l'héroïne (Turner, 1994, 71-72). Pouyaud insiste quant à lui sur les débats qui suivent la parution de l'ouvrage, qui vont des dîners mondains aux articles et commentaires critiques (Pouyaud, 2021).

féminité¹¹, à la fois acclamée et moquée. Ouvrage jalon de l'histoire littéraire, prescripteur tant au niveau littéraire que moral, *Pamela* incarne le foisonnement de la prise de parole *de et sur* la sexualité féminine, faite de multiples réponses et échos¹².

Ensuite, Low reprend dans son livre le début d'un roman qui est dérivé de *Pamela. Memoirs of a Woman of Pleasure* de John Cleland, roman publié en 1749, fait partie des réponses littéraires à *Pamela* avec la création d'un nouveau personnage : Fanny Hill. Écho au deuxième degré pour « Trisha Low », qui endosse désormais le costume de Fanny, qui est elle-même censée être une référence à Pamela. Lui aussi reprend le genre épistolaire et met en scène la narration à la première personne d'une jeune femme de la campagne, pure et naïve, face à des agressions sexuelles. S'il s'agit avant tout d'un roman qualifié d'érotique, il développe à la fin un discours moral et éducatif sous la forme d'une apologie de la monogamie et du mariage plutôt que du désir charnel. Comme montré précédemment, l'introduction de cet ouvrage est reprise dans *The Compleat Purge*, avec quelques changements (voir le premier extrait). Le « Madame » auquel s'adresse le texte original devient « Monsieur, ou Docteur » ; autre transformation, autre dédoublement, autre incertitude (le « ou »). Le changement d'adresse met en évidence le public cible d'un tel texte. En effet le roman fonctionne, comme le premier texte, avec une voix féminine qui prend en charge et qui cible, par son énonciation, un désir masculin (ici, celui de « n'éluder aucun détail » quant aux aventures érotiques qu'elle a vécues). D'ailleurs, dans le roman, même si Fanny parle à la première personne, elle se retrouve souvent à se décrire depuis un point de vue extérieur¹⁴. Le « je » n'existe plus pour lui-même mais dans son rapport avec d'autres discours, et dans les yeux du lecteur-voyeur. Tout se passe finalement comme si, même en restant narratrice, Fanny, et par extension « Trisha », disparaissaient en tant que parole véritable. Le « Docteur » ajouté par *The Compleat Purge* peut alors être vu comme la figure d'autorité et de savoir qui sous-tend, en basse continue, l'énonciation de la subjectivité de la jeune femme.

Avec « LOVE IN A MAZE », nous retrouvons encore d'autres dédoublements. On peut y voir une référence à au moins deux textes : *The Changes, or, Love in a Maze*, pièce de théâtre

¹¹ Le terme d'« idéologie de la féminité » est emprunté à Tassie Gwilliam, qui voit dans *Pamela* une tentative pour dessiner un modèle idéal du féminin qui corresponde aux standards moraux de l'époque (vertu et honnêteté contre hypocrisie et duplicité) (Gwilliam, 1991, 104). Ce modèle devient une idéologie car il est explicitement valorisé par la narration mais aussi par les commentaires de l'époque, qui l'érigent en code moral à suivre.

¹² On peut aussi noter que dès sa deuxième édition, Richardson intègre les commentaires des lecteurs dans les marges du roman (Turner, 1994, 75).

¹⁴ Andrea Haslanger remarque que la sexualité des femmes est presque systématiquement représentée comme une perte de contrôle sur son propre corps, une réaction quasi instinctive aux stimulations extérieures. Ainsi, nous dit Andrea Haslanger, toute allégation de douleur ou de viol se trouve désamorcée, car la femme, perdant toute agentivité, se laisse emporter par ses instincts, qui transforment la douleur en plaisir (Haslanger, 2011, 169).

écrite par James Shirley et publiée en 1632, ou l'ouvrage d'*amatory fiction* *Fantomina, or Love in a Maze*, d'Eliza Haywood, publié la première fois en 1725¹⁵. Je me concentrerai sur la deuxième référence, qui me permettra plus tard de faire un lien historique entre genres littéraires. Troisième nom féminin remplacé par « Trisha Low », « Fantomina » insiste sur la qualité fantasmée et chimérique des figures féminines qui parcourent les textes. *Fantomina* raconte l'histoire d'une jeune femme prête à tout pour séduire l'homme qu'elle désire, prenant voiles et costumes pour apparaître à chaque fois différemment à ses yeux, gardant son désir intact. Femme double, sans doute, mais qui le fait, cette fois, en connaissance de cause. Convoquée dans *The Compleat Purge* Fantomina complexifie encore l'agentivité supposée de « Trisha Low » et donne un indice quant à la stratégie littéraire de Trisha Low, l'auteur. Ce motif (la femme double) est lui-même remobilisé, dédoublé et retourné sur lui-même, dans un jeu d'échos infini qui rend vaine toute tentative pour cerner « Trisha Low ».

III – Tactiques d'évasions

Mais revenons à l'*amatory fiction*, la fiction amoureuse, qui peut être vue comme une inspiration générale pour Low. Le genre se développe en Angleterre entre la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle. Les auteures –puisque ce sont essentiellement des femmes– d'*amatory fiction* ont notamment déployé des stratégies littéraires d'*appropriation*, de *transformation* et de *pastiche*, de textes existants. Pour Kim Simpson, l'*amatory fiction* visait à bousculer les discours de l'époque qui liaient les textes littéraires avec les identités féminines du XVIII^e siècle (Simpson, 2014, 66). Bien que Low s'inscrive dans la tradition de la poésie conceptuelle, qui utilise des stratégies similaires, l'auteure déplace sa position en choisissant de convoquer ici une autre tradition.¹⁶

Abigail Derecho nomme « littératures archontiques » (Derecho, 2006), les littératures qui ajoutent constamment à une archive dans une dynamique intertextuelle, et dont l'appropriation n'est que l'une des méthodes possibles. Ces littératures seraient par ailleurs des outils indirects de critique sociale et politique pour les cultures des subalternes, en particulier les femmes et les groupes ethniques minoritaires. Elle fait remonter au XVII^e siècle anglais les débuts de l'histoire de la littérature archontique, où le détournement, la parodie, l'exagération de textes

¹⁵ Notons par ailleurs qu'Haywood a aussi écrit sa propre réponse à *Pamela* : *The Anti-Pamela, or, Feign'd Innocence Detect'd*. Elle y met en scène sa propre héroïne, Syrena Tricksy, qui utilise son apparence et sa performance de genre (sa fausse innocence) pour tromper des hommes et gravir les échelons de la réussite sociale. Voilà un autre ajout au réseau de réponses, de références et d'échos, une masse pleine et bruyante dont jaillit « Trisha Low ».

¹⁶ Dans le même temps, elle critique un certain discours conceptualiste, qui place son héritage dans la lignée de l'art des années 1960 et dans celle de l'avant-garde poétique, et uniquement dans ces lignées-là.

existants ont servi à *déjouer* des discours phallo-centrés, à les retourner sur eux-mêmes. Une stratégie d'« imitation et d'évasion » (Simpson, 2014, 66), qui consiste à la fois à se conformer aux discours déjà écrits, tout en mettant en scène une distance entre l'autrice et le discours en question. *Fantomina* incarne très bien cette littérature de l'esquive, ambiguë dans ses prémices, entre servitude et critique du texte original.

L'autre genre qui entre parfaitement dans cette définition, c'est celui de la *fanfiction* (Derecho, 2006, 71). Par définition, la *fanfiction* est une littérature de fan, d'amateur, au double sens du terme : c'est une littérature des non-professionnels et une littérature *amoureuse*. Aujourd'hui produite essentiellement sur des réseaux dédiés, la *fanfiction* est à la fois un genre et une communauté dont le but consiste à s'emparer de textes fictionnels existants et d'y répondre, de les reformuler ou de les prolonger. La *fanfiction*, tout comme l'*amatory fiction*, est le domaine privilégié de l'expression d'une sexualité qui cherche à sortir des scripts sexuels hétéro-normatifs (Monteil, 2016). Kristina Busse a d'ailleurs noté que la plupart des femmes de ces communautés identifiaient leur sexualité comme *queer* (Busse, 2017, 160).

Jamais originale, toujours dépendante (voire amoureuse) des discours auxquels elle cherche pourtant à échapper, une telle littérature entre effectivement bien dans la stratégie de *The Compleat Purge*. Ainsi, ce qui semble être un grand écart dans le style et dans l'histoire littéraire est en fait cohérent, si on lit la partie II comme une juxtaposition de discours de la sexualité dont l'enjeu est la subjectivité féminine. Non pas un enjeu de *formulation* ou de *création*, mais un enjeu d'*esquive* et d'*évasion*.

Cette stratégie d'évasion est portée par l'inauthenticité du « je ». Pour résumer ce qui a été vu précédemment, *The Compleat Purge* est un livre écrit à la première personne, mais le « je » du texte n'est pas l'instance énonciatrice identifiée à l'auteure. Celui-ci ne correspond pas à une identité unique et authentique. Si Low formule bien un discours, c'est de manière oblique et à travers celui des autres, à la manière d'un Autre qui doit chercher son identité et son agentivité dans la distance conceptuelle qu'il met en place avec les autres discours. Bien qu'abordant des thématiques intimes et donc supposément plus proches d'un « soi » réel, le « je » semble donc coupé de son agentivité dans le sens où il est présenté comme vidé de sa substance identitaire et agissante, il est le produit du discours des autres.

Si elle avait respecté la logique des poètes conceptuels, Low se serait arrêtée à la remédiation de ces textes, au copié-collé ainsi qu'à l'assemblage de ces textes, sans intervenir. Mais l'autrice brouille les références initiales, et introduit l'idée d'une certaine forme d'inauthenticité. D'un côté, elle semble mettre en scène la correspondance de son identité avec celle de Fanny Hill, suggérant que les deux femmes sont interchangeable et donc similaires ;

mais en agissant de la sorte, elle met aussi en avant l'artificialité de cette identité féminine. Puis en signant de deux noms au lieu d'un (« ANTHONY ROSSOMANDO en tant que TRISHA LOW, &c. &c. &c. »), elle accentue encore son caractère performatif plutôt qu'essentiel, posant les identités de Fanny Hill ou celle d'Anthony Rossomando comme des *rôles à jouer*. Tout se passe comme si, à la place de l'expression d'une voix propre, il s'agissait de convoquer et de rejouer les fantasmes associés avec une certaine idée du féminin et de l'intime : « Quand je pense à l'écriture confessionnelle, je pense au dix-huitième siècle. C'est l'époque où les choses se sont concrétisées, car l'espace domestique s'est complexifié et l'on a inventé ces espaces juste pour écrire. On les appelait des cabinets, et ils étaient surtout investis par les femmes. [...] Donc une façon de voir le confessionnel, ce serait de l'envisager comme un fantasme de la vie privée, voire même comme le fantasme d'une vie privée féminine²¹ » (Low, 2013). Le « je » de *The Compleat Purge* n'est jamais pleinement pris en charge par un individu faisant référence à une personne réelle qui exercerait son agentivité, il est présenté comme une déclinaison de rôles, de masques, une multitude de surfaces vidées. En l'occurrence, dans les discours féminins et sur le féminin, ce sont avant tout les modalités d'un langage phallogénique qui constitueraient à la fois le signifiant et le signifié. Ou, pour le dire autrement, le féminin en lui-même n'existerait qu'à travers les discours qui le formulent, et ce, même quand on souhaite exprimer une autre représentation, puisque le sujet féminin n'a de sens qu'au sein de la matrice binaire du langage dominant (Butler, 1990, 13).

Le fait que Low ait cité l'introduction de *Fanny Hill* au début de la deuxième partie, dans laquelle Fanny Hill jure comiquement de la véracité « nue » de ses propos et de l'histoire qu'elle va nous raconter (« La vérité ! La vérité crue et nue, voilà le mot.²² »), annonce ironiquement le ton général de la seconde partie : dans ce qui est écrit, il n'y a aucune expression authentique de l'auteur. Le « je » est définitivement mis entre guillemets, il est pure citation, non-être. Mais c'est justement la contestation même d'une authenticité que Low va utiliser comme stratégie, afin de formuler un discours qui lui est propre.

IV- La stratégie du parasite

²¹ « I guess when I think about confessional writing, I think back to the eighteenth century. That's the moment I think it arose because what happened is that living space became really complicated and people had these spaces just for writing. They were called cabinets, and they were typically inhabited by women. [...] So maybe a way to think about the confessional would be for it to be more of a fantasy of what a private life should be or maybe even a fantasy of what a feminine private life would be » (Low, 2013). Ma traduction.

²² « Truth! Stark naked truth, is the word » (Low, 2013). Ma traduction.

Tout au long de la partie, ce sont moins de nouvelles identités qui sont exprimées, qu'une exagération parasitaire des discours existants. Les identités que « Trisha Low » endosse tour à tour ressemblent souvent plus à des stéréotypes, des images des identités féminines dans leur caricature. Reprenons la conversation entre les deux jeunes femmes qui écrivent une *fanfiction* :

[[hey meuf, il est à toi maintenant, tu en fais ce que tu veux]]

[[au fait, mon copain déteste mon crayon à lèvres ! Putain ! Je vais lui dire de partir de chez moi]]

[...]

- [[Il s'en fiche vraiment que tu sois sur ce forum ?]]

- [[Oh, il trouve ça drôle et en plus ça veut dire que je suis moins agressive et j'ai moins de syndrome pré-menstruel.]]²⁴

Tout y est : les sujets clichés des conversations de filles (relations amoureuses, crayon à lèvres) jusqu'aux expressions idiomatiques typiques du parler féminin (« I'm like »). La *fanfiction* elle-même convoque toutes les conventions des romans à l'eau rose, érotisme, passions et sentimentalisme, où le sexe doit, d'une manière ou d'une autre, servir à rapprocher les partenaires intimement et émotionnellement (Driscoll, 2006, 86) :

écarte une mèche de cheveux de ton visage

trace ta pommette avec le doigt

sourit alors que tu grimaces

s'approche autant que possible

pose front contre le tiens

se mord la lèvre

*Je ne te quitte pas, d'accord ?*²⁵

²⁴ « - [[hey girl, he's yours now, you can do what you want with him]] [[also my boyfriend hates my lipliner! What the fuck! I'm like, leave this apartment!]] [...] / - [[does he really not mind that you're on here?]] / - [[oh he thinks it's funny plus it means I'm less like, aggro and pms-ey most of the time.]] » (Low, 2013). Ma traduction. J'ai ici retranscrit et organisé des paroles entre crochets pour donner l'impression d'un dialogue.

²⁵ « *pushes hair away from your face* / *traces cheekbone with thumb* / *smiles when you make a face* / *moves as close as possible* / *rests forehead against yours* / *bites lip* / *Not gonna leave you, okay ?* » (Low, 2013). Ma traduction.

Les rôles semblent pourtant inversés : des hommes sont écrits par des femmes, au service de leurs fantasmes. Mais les conventions traditionnelles de la *romance* sont respectées, avec un « bottom » et un « top » clairement identifiés, rejouant les traditionnelles positions masculines et féminines. De manière générale, la scène n'a pas exactement la force de critique qu'on a pu prêter à la *fanfiction*. Driscoll remarque d'ailleurs que les *fanfictions* ont tendance à respecter les codifications stéréotypées de l'histoire d'amour traditionnelle (Driscoll, 2006, 84), avec son partage des rôles clairement établi.

Tout se passe, plutôt, comme si l'auteur voulait adhérer, dans les textes convoqués, au plus près aux stéréotypes associés aux jeunes femmes. Cette démarche se retrouve aussi dans ses gestes d'écritures. Le geste doit ici être entendu à la fois comme l'acte d'écrire et comme performance. Dans la postface à *The Compleat Purge*, intitulée « 4REAL », Low aborde sa démarche en la posant tout d'abord comme une réaction à la poésie conceptuelle. Elle la décrit comme une « doctrine » à laquelle les nouvelles générations de poètes conceptuels (les post-conceptuels, dont Low fait partie) doivent s'opposer, à la manière d'un adolescent qui s'opposerait à ses parents (« un narcissisme adolescent qui serait né de sa propre tradition »). Plus que les auteurs d'une doctrine, les poètes conceptuels sont ici considérés comme des « figure[s] parentale[s] », voire, dans le cas spécifique de Low, comme des figures spécifiquement paternelles. Ainsi, la citation de l'artiste contemporaine Aliza Shvarts, placée au début du second chapitre, « Parfois nous devons intentionnellement créer, en nous-mêmes, nos pères – avant d'essayer de les tuer²⁶ », prend un double sens : ce sont à la fois les « pères » au sens où l'on devrait s'opposer aux discours patriarcaux, et le système artistique qui précède, et depuis institutionnalisé. Les « pères », ici, représentent donc avant tout les discours autoritaires et d'autorité, ceux qui forment l'identité de genre, mais aussi de classe, et d'institution.

Dans ce contexte, écrire devient une performance du soi écrivant. En effet, il n'est pas rare dans l'histoire littéraire d'avoir fait des analogies entre le corps genré, l'identité et les écritures qui en résultent, surtout dans le cas des écritures féminines, souvent associées aux excès du corps et à la sexualité (Simpson, 2014, 63). C'est d'ailleurs le propre du genre des *romance novels* tout comme de la pornographie que de lier fortement sexe et genre (Driscoll, 2006, 94). Dans ce contexte, écrire un texte à propos de la sexualité, le lieu par excellence où se forment les discours normatifs sur le genre, revient à s'inscrire dans les conversations qui lient l'écriture, l'identité et la textualité.

²⁶ « Sometimes we must willfully and wrongly create, in ourselves, our fathers—before we try to kill them» (Low, 2013). Ma traduction.

Nous l'avons vu, tout au long du texte la relation entre Trisha Low, l'auteure, et « Trisha Low », le personnage, est troublée, dans un jeu d'échos, d'exagérations, de répétitions et de pastiches. Rappelons par exemple la répétition de la fin du roman *Memoirs of a Woman of Pleasure*, qui entrecoupe le déroulement de la *fanfiction*. Le début reste le même, mais la fin change à chaque fois, comme un écho distordu racontant une nouvelle fin pour Anthony Rossomando, l'alter ego maléfique de Trisha Low. Dans les fins successives, l'héroïne Trisha Low s'élève par-dessus les plaisirs terrestres en faveur de la vertu, en conformité avec la morale du roman initial, tandis qu'Anthony Rossomando, en tant qu'incarnation de ses désirs impurs (« il préfère la passion »), de sa malice et de sa duplicité (« sa fausseté ») est puni, à chaque fois à un degré plus élevé que la fois précédente. Low s'inscrit pleinement dans des pratiques post-conceptuelles en re-jouant à l'extrême ses textes sources. Le texte n'est pas un geste « libérateur », au sens où il ne cherche pas une alternative aux identités de genre radicalement séparée du cadre normatif phallo-centré.

Mais le pastiche et la parodie, selon Judith Butler, sont des manières d'opérer à l'intérieur de la matrice de pouvoir, sans répliquer à l'identique les normes imposées. Au contraire, le pastiche « révèle l'original comme n'étant rien d'autre qu'une parodie de l'idée du naturel et de l'original » (Butler, 1990, 31). À l'idée que les codes du féminin dérivent d'une essence de la femme, qui lierait toujours déjà son sexe, son genre, ses gestes et ses désirs, est substituée celle d'une série de pratiques de genre normalisées et vidées de leur sens, un simulacre du féminin. Anna Watkins Fisher décrit de telles pratiques d'appropriation comme des *pratiques parasites* utilisées par le féminisme : à l'intérieur même des structures normatives contre lesquelles il se bat, le parasite vole, imite, exploite et exagère les logiques dominantes, produisant ainsi des moments de dissonance idéologique. Plutôt que l'opposition frontale, le parasite « performe la relation sincère » aux codes autoritaires, les pousse à bout à travers une hyper-identification maniaque et une appropriation excessive (Watkins Fisher, 2011). Cette réitération maniaque des discours, avec par exemple la répétition de la fin de *Memoirs of a Woman of Pleasure*, réalise l'identité féminine tout en permettant aussi, à terme, son épuisement rhétorique, le vidage du sens qui lui est associé.

Cet « art de l'hyper-identification » (BAVO, 2007) répond aussi à une situation contemporaine caractérisée par l'intégration des premières critiques féministes des années soixante-dix et quatre-vingt dans un âge qu'Angela McRobbie nomme « post-féminisme » (McRobbie, 2004). La post-féministe est une figure de la féministe moderne, un membre de la société éduqué, productif et même générateur de richesses, une femme libérée au point de se réapproprier les images stéréotypées et hyper-sexualisées auxquelles on la confronte. Elle est

aussi, finalement, inscrite très précisément dans l'identité féminine qu'on a construite pour elle. Dans *The Compleat Purge*, cette figure est exagérée, une performance hyperbolique des stéréotypes, à une sincérité théâtralisée qui joue sur l'ambiguïté entre le performatif et l'authentique (Watkins Fisher, 2011). Ou comme le dit Trisha Low : « Je pense que je suis intéressée par l'idée d'exagérer la position sociale dans laquelle je me place – exagérer les côtés peu attrayants – pour susciter l'attention du public. J'ai l'impression que cela complexifie leur conception et leurs fantasmes de ce que devrait être un jeune écrivain à succès, et encore plus ce que devrait être une jeune femme qui réussit. C'est cette complexité-là qui m'intéresse : faire en sorte que les gens soient mal à l'aise quand ils sont confrontés à leurs propres fantasmes dans mon travail²⁷ » (Low, 2013).

Ce retour exagéré à l'envoyeur met aussi en scène une certaine forme de complicité avec les normes auxquelles adhère « Trisha Low ». En jouant sur l'ambiguïté et le brouillage des frontières entre l'auteur et les personnages, Low refuse la distance critique de la mise en retrait de la poésie conceptualiste. Au contraire, la voix du texte est toujours active, signalant constamment une présence incarnée, une voix stylisée qui révèle un certain caractère, et même si on ne l'identifie pas complètement à l'auteur, on ne peut les séparer complètement. Regardons la différence de posture avec d'autres auteurs considérés comme conceptuels²⁸. Dans « Mae West's Reduction Mammoplasty », J. G. Ballard reprend des comptes-rendus chirurgicaux et remplace les noms des patients par ceux de célébrités : « La réduction de la taille des seins de Mae West représentait un défi chirurgical d'une certaine ampleur, défi d'autant plus grand que la patiente a souhaité conserver ses mamelons comme accessoire oral en vue de futurs rapports sexuels. Il y avait d'autres facteurs à prendre en compte : l'âge de Mlle West, le type d'hypertrophie, s'il s'agissait ou pas d'une hypertrophie pure, le degré de ptose, l'ampleur réelle de l'hypertrophie et, enfin, la présence de toute pathologie dans le tissu mammaire lui-même²⁹ » (Ballard, 1970, 9). La voix qui décrit les corps des patients est neutre, désengagée, contrastant dramatiquement avec l'intimité des parties décrites et les désirs de la

²⁷ « I guess I'm interested in exaggerating the social positionality that I place myself in—the unattractive aspects of it—to engage an audience. I feel that [it] really complicates their understanding and fantasies of what a successful writer should even be, let alone a successful young woman. It's that sort of complexity that I am interested in: engaging with making people really uncomfortable with their own fantasies when they are faced with my work » (Low, 2013). Ma traduction.

²⁸ Je reprends ici un des textes listés dans l'anthologie *Against Expression, An Anthology of Conceptual Writing*, dirigée par Craig Dworkin et Kenneth Goldsmith (Dworkin&Goldsmith, 2011, 110).

²⁹ « The reduction in size of Mae West's breasts presented a surgical challenge of some magnitude, considerably complicated by the patient's demand that her nipples be retained as oral mounts during sexual intercourse. There were many other factors to be taken into account: Miss West's age, the type of enlargement, whether the condition was one of pure hypertrophy, the degree of ptosis present, the actual scale of enlargement and, finally, the presence of any pathology in the breast tissue itself » (Ballard, 1970, 9). Ma traduction.

personne. L'humour noir provient justement de cette distance entre le regard scientifique, littéralement surplombant du chirurgien au-dessus de sa table d'opération, et les affects du corps sur la table. De la même manière, en reprenant la voix du chirurgien, Ballard insiste sur la position surplombante de l'auteur qui présente un texte comme un corps à disséquer, se situant lui en tant que sujet éthique, à l'extérieur de son régime de production. C'est depuis cette distance que la critique objective peut avoir lieu, impliquant par ailleurs l'absence de complicité de l'auteur avec ce régime : « Les fictions chirurgicales de Ballard créent un miroir dans lequel les lecteurs peuvent apercevoir un peu de leur propre culpabilité dans le plaisir du voyeurisme des célébrités.³⁰ » (Dworkin & Goldsmith, 2011, 57). La description du corps de la femme devient ici le support linguistique du raisonnement conceptuel, il est devenu « simple avatar de fonctionnement du raisonnement et de l'écriture masculins », pour reprendre les mots d'Anne-Marie Dardagna à propos de l'œuvre de Klossowski (Dardagna, 1980, 44). Au contraire, Trisha Low théâtralise et exagère son implication à l'intérieur des discours qu'elle critique, prouvant la difficile sortie des systèmes idéologiques et langagiers qui produisent notre identité. « Je m'assieds à ma table pour vous donner la preuve indubitable de ma volonté de satisfaire vos désirs », signe Fanny Hill/ « Trisha Low », révélant ainsi toute la complexité du sujet qui se cache derrière : c'est déjà un sujet fictionnel (le ton hyperbolique et la déférence envers l'interlocuteur laissent penser qu'il s'agit d'une femme vertueuse et passionnée). Le « je » cherche à s'écrire pour correspondre à certaines attentes extérieures (« ma volonté de satisfaire vos désirs »), son histoire doit adhérer à des codes dramatiques qui l'empêchent finalement d'exprimer autre chose que des désirs extérieurs. Mais par la répétition et la signature, nous comprenons que c'est aussi Trisha Low qui parle, instaurant un ton légèrement ironique par rapport au texte de départ, tout en s'y conformant.

Conclusion

La seconde partie de *The Compleat Purge* emprunte à différentes traditions littéraires des éléments qui, traités par Low, en viennent à suggérer une stratégie d'écriture tout à fait particulière. Chaque action sur les textes en modifie le sens et notre façon de les lire. Les textes sont *sélectionnés* et *transférés* pour parler de la manière dont les écritures des sexualités féminines produisent des discours sur les identités de genre. Ces textes sont *juxtaposés* pour faire apparaître un réseau complexe d'échos, de répétitions et de dédoublements, une toile à partir de laquelle il paraît bien difficile de tisser un discours radicalement nouveau ou original.

³⁰ « Ballard's surgical fictions polish a mirror in which readers can glimpse the extent of their own guilt in the pleasures of celebrity » (Dworkin & Goldsmith, 2011, 57). Ma traduction.

Ces textes sont *troublés, modifiés, exagérés*, puis finalement *parasités*, de manière à trouver, pour Low, une position critique à partir de l'intérieur de la toile.

La figure du parasite fonctionne parce qu'elle est ambiguë. Le parasite se conforme, servile, en même temps qu'il désarçonne. Il ne cherche pas de voix propre, préférant s'approprier celle des autres. Il s'insère dans les codes existants pour mieux les retourner sur eux-mêmes et en exposer l'artificialité.

Ces opérations ouvrent finalement un espace pour une certaine *capacité d'action* à l'intérieur même des discours normatifs : il s'agit, pour Low, de rester assez ambiguë pour ne jamais figer son énonciation. Ce positionnement éthique n'est pas sans rappeler le sujet de Judith Butler dans *Giving an Account of Oneself*, c'est-à-dire un sujet qui cherche à négocier de manière créative les cadres qui déterminent les conditions d'émergence du soi (Butler, 2005).

Bibliographie

BALLARD, James Graham, "Mae West's Reduction Mamoplasty", *Ambit*, n°44, 1970.

BAVO (BOIE, Gideon & PAUWELLS, Matthias, (dir.), *Cultural Activism Today, The Art of Over-Identification*, Rotterdam, Episode Publishers, 2007.

BERNSTEIN, Felix, *Notes on Post-Conceptual Poetry*, Los Angeles, Insert Blanc Press, 2015.

BINHAMMER, Katherine, « The Whore's Love », *ECF*, vol 20, n° 4, 2008, pp. 507-534

BUSSE, Kristina, *Framing Fan Fiction. Literary and Social Practices in Fan Fiction Communities*, Iowa City, University of Iowa Press, 2017.

BUTLER, Judith, *Gender Trouble; Feminism and the Subversion of Identity*, Londres, Routledge, 1990.

BUTLER, Judith, *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham University Press, 2005.

DARDIGNA, Anne-Marie, *Les Châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, Maspero, 1980.

DERECHO, Abigail, « Archontic Literature ; A Definition, a History, and Several Theories of Fan Fiction », in HELLEKSON, Karen & BUSSE Kristina (dir.), *Fan Fictions and Fan Communities in the Age of the Internet : New Essays*, Jefferson et Londres, McFarland & Company, 2006, pp. 61-78.

DRISCOLL, Catherine, « One True Pairing, The Romance of Pornography and the Pornography of Romance», in HELLEKSON, Karen & BUSSE Kristina (dir.), *Fan Fictions and Fan Communities in the Age of the Internet : New Essays*, Jefferson et Londres, McFarland & Company, 2006, pp. 79- 96.

DWORKIN, Craig, « The Fate of Echo », in DWORKIN, Craig & GOLDSMITH, Kenneth (dir.), *Against Expression, An Anthology of Conceptual Writing*, Evanston, Northwestern University Press, 2011.

HASLANGER, Andrea, « What happens when pornography ends in marriage: The Uniformity of pleasure in Fanny Hills», *ELH*, vol. 78, n° 1, 2011, pp. 163-188.

HAROL, Corrinne. « Faking it: Female Virginity and Pamela's Virtue », *ECF*, vol. 16, n° 2, 2004, pp. 197-216.

LOW, Trisha, *The Compleat Purge*, Grimsey Records / Kenning Editions, Édition Kindle, 2013.

LOW, Trisha, « Better off said », *Guernica*, 3 juin 2013.
[<https://www.guernicamag.com/better-off-said/>]

LOW, Trisha, « L'agression sexuelle de Trisha Low telle qu'elle est diffusée par l'amour au labyrinthe, ou, la vertu récompensée », *Nioques*, n° 22-23, 2020.

MAINGUENEAU, Dominique, « Retour critique sur l'éthos », *Langage et société*, vol. 149, no. 3, 2014, pp. 31-48.

MCROBBIE, Angela, « Post-feminism and Popular Culture », *Feminist Media Studies*, vol. 4, n° 3, 2004, pp. 255-264.

MONTEIL, Lucas, *Scripts sexuels*, in RENNES, Juliette (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, 2016, pp. 584-595.

POUYAUD, Stéphane, « Débattre d'une fiction. Réceptions de Pamela de Richardson », *Fabula-LhT*, n°25, janvier 2021. URL : <http://www.fabula.org/lht/25/pouyaud.html>

SIMPSON, Kim, *The 'Little Arts' of Amatory Fiction: Identity, Performance, and Process*, thèse de doctorat en philosophie, sous la direction de LANDRY, Donna, University of Kent, 2014.

SWENSON, Rivka, « Optics, Gender, and the Eighteenth-Century Gaze: Looking at Eliza Haywood's Anti-Pamela », *The Eighteenth Century*, vol. 51, n° 1-2, 2010, pp. 27-43.

TURNER, James Grantham, « Novel Panic: Picture and Performance in the Reception of Richardson's Pamela », *Representations*, n° 48, 1994, pp. 70-96.

WATKINS FISHER, Anna, « We Are Parasites: On the Politics of Imposition », *Art and Education*, 2011, URL : <https://www.artandeducation.net/announcements/109988/performativity-without-borders>