

**ÉCRIRE, RACONTER, REDONNER VOIX : LUTTER CONTRE LE SILENCE
IMPOSÉ AUX FEMMES (HÉLÈNE FRAPPAT, STÉPHANIE DUPAYS, ÉLISE
TURCOTTE)**

Delphine Delga
Université Paris Nanterre
CSLF – Centre des sciences des littératures en langue française
Observatoire des écritures françaises et francophones contemporaines
delphine.delga@laposte.net

Résumé : Hélène Frappat dans *Le Gaslighting*, Élise Turcotte dans *L'Apparition du chevreuil* et Stéphanie Dupays avec *Un puma dans le cœur* cherchent non seulement à analyser les mécanismes qui conduisent à l'effacement des femmes et de leur parole dans la sphère intime et publique, mais œuvrent aussi à leur réinscription dans la conversation démocratique. En effet, ce déficit de parole est avant tout une question politique, que ces trois textes interrogent. Ce qui est en jeu, ici, c'est la capacité de la littérature à redonner une voix à celles que l'on a fait taire, à combattre le récit unique et à proposer d'autres récits plus à même de conduire à l'émancipation.

Mots-clés : littérature, histoire, féminisme, études de genres, politique

Abstract : Hélène Frappat in *Le Gaslighting*, Elise Turcotte in *L'Apparition du chevreuil* and Stéphanie Dupays in *Un puma dans le cœur* intend to analyze the mechanisms that permit to make women and their words vanish from the intimate and public spheres, but they also work to reintroduce them into the democratic conversation. Indeed, this lack of words is first and foremost a political question which these three books tackle. What is at stake here is the capacity of literature to give again a voice to those that have been deprived of it, to fight against a unique narrative and to offer other ones that are more likely to drive to emancipation.

Keywords: literature, history, feminism, gender studies, politics

« Le silence est la plus belle parure des femmes » (Frappat, 2023 : 105). En citant le propos de l'Ajax de Sophocle, tel qu'il est souvent traduit, Hélène Frappat, dans son essai *Le Gaslighting ou l'art de faire taire les femmes* (2023), cherche à mettre à jour les mécanismes et les raisons de l'effacement des femmes et de leur parole. Cette évaporation est également l'objet d'*Un puma dans le cœur* (2023) de Stéphanie Dupays, qui, en mêlant fiction et enquête, brise un secret de famille et part sur les traces de son aïeule enfermée puis oubliée à l'asile pendant quarante ans. Dans le roman *L'Apparition du chevreuil* (2020), de la québécoise Élise Turcotte, des hommes essaient de réduire au silence la narratrice, une autrice, qui dénonce les violences

faites aux femmes, notamment à sa sœur. Envisagé sous l'angle de l'oppression, le silence devient aussi, pour la narratrice, une nécessité pour accomplir son travail d'écrivain qu'elle veut mettre au service de l'histoire familiale et plus largement, de celles que l'on veut faire taire.

Redonner la parole à celles dont la voix a été brisée, confisquée, est l'enjeu commun de ces trois textes, qui nous rappellent que « faire l'histoire des femmes, c'est lutter contre le grand silence nocturne qui toujours menace de les engloutir » (Perrot, 2020 : 14). Il s'agira donc de voir comment le corpus, en abordant le silence dans sa dimension psychologique mais aussi politique, interroge, à travers ce déficit de parole, les valeurs démocratiques de nos sociétés occidentales censées reposer sur une « égalité de droits, de voix » (Ogien/Laugier, 2014 : 8), alors même que les voix de celles maintenues dans un état « minoritaire » (Deleuze/Guattari, 1980) sont encore le plus souvent effacées du récit majoritaire et dominant.

C'est précisément sur cette capacité de la littérature à raconter une autre histoire, à redonner voix, en variant les registres et les genres, que l'analyse portera. Nous verrons donc, dans une première partie, la façon dont le silence s'impose aux femmes dans le cadre de l'intime et de la sphère familiale pour, dans une deuxième partie, montrer que cette question est loin d'être une simple affaire privée, ainsi que le démontrent les autrices qui en analysent les enjeux politiques, et pour, dans une troisième partie, étudier la puissance de la littérature à inventer des récits émancipateurs.

1. Le théâtre de l'intime

Évaporées, enfermées, recluses, telles sont les femmes présentées dans les œuvres du corpus, victimes d'un silence qui leur est imposé. Elles appartiennent à tous les milieux, éduqués ou peu éduqués, aisés ou pauvres. Toutes sont concernées, nous rappellent ces textes qui, avant même de relater l'histoire de ces personnages, sont, ainsi que le dit Hélène Frappat dans *Le Gaslighting*, « l'histoire d'un silence » (Frappat, 2023 : 81). Elle choisit comme point de départ à sa réflexion le film de George Cukor *Gaslight*, qui est à l'origine du terme « gaslighting » désignant toute manipulation visant à faire douter une personne de la réalité des choses et de sa santé mentale et qui est devenu un concept-clé du féminisme. Il met en scène une chanteuse lyrique, Alicia Alquist, et sa nièce, Paula, chanteuse elle aussi. La première a définitivement été réduite au silence par un homme qui l'a assassinée afin de faire main basse sur ses bijoux d'une valeur inestimable cachés dans sa maison. La seconde est soumise, par le même homme qui l'a épousée, à un gaslighting qui, peu à peu, la pousse à l'isolement et à la folie. Non seulement la nièce est l'héritière de la fortune, mais elle l'est aussi d'un destin

tragique, d'une histoire qui se répète, comme le souligne l'autrice pour qui « *Gaslight* est l'histoire d'une lignée de chanteuses dont un homme étouffe la voix » (*idem* : 108). L'insistance sur la filiation permet de montrer la reproduction d'un schéma de maltraitance qui dépasse largement le cadre d'une quête de pierres précieuses et qui met l'accent sur la motivation fondamentale à l'œuvre : réduire au silence des femmes lumineuses et talentueuses. Alicia se produit sur les plus grandes scènes, elle est admirée tandis que son meurtrier est un pianiste sans grande envergure. Paula, même si elle ne semble pas avoir le même talent que sa tante, lui ressemble physiquement ce qui instaure une continuité entre les deux femmes. D'ailleurs, le choix de deux chanteuses pour illustrer le destin de femmes réduites au silence n'est bien évidemment pas anodin, car il met en relief la détestation des voix de femmes qui portent, qui s'exhibent et ce d'une manière d'autant plus intense qu'Alicia a été étranglée, traduisant un acharnement sur son appareil phonatoire.

Ainsi, être tuée physiquement ou, dans le cas de Paula, socialement, et être poussée à l'internement participent, certes à des degrés divers, du même phénomène d'élimination, du même désir d'invisibilisation des femmes, comme en témoigne l'histoire d'Anne Décimus, l'aïeule de Stéphanie Dupays. *Un puma dans le cœur* est aussi l'histoire d'une « femme évaporée » (Dupays, 2023 : 29), oubliée à l'asile d'aliénés, alors que le récit familial prétend qu'elle est morte de chagrin à la suite du décès de son mari auquel elle a survécu presque quarante ans : « Si elle est morte de chagrin, c'est de mort lente, très lente » (*idem* : 27) ainsi que le signale ironiquement l'autrice. Suivre son mari dans la tombe, voilà une fin noble et honnête pour une femme, comme semble le signifier ce mensonge auquel adhère inconsciemment l'autrice adolescente lorsque, pour un devoir, elle doit faire le portrait d'un ancêtre :

J'avais choisi Anne Décimus et j'avais beaucoup brodé. À l'époque les idées féministes n'avaient pas cours, du moins pas dans les classes populaires, et l'idée d'une femme ne survivant pas à la disparition de son mari semblait très poétique. J'avais obtenu un certain succès auprès de toutes mes copines lors de la lecture à la classe de ce récit d'un romantisme noir. (*idem* : 34)

Stéphanie Dupays et Hélène Frappat font, toutes deux, une utilisation particulière de l'adjectif « évaporé », loin du sens péjoratif donné habituellement par les dictionnaires, d'écervelée, de personne – uniquement des femmes d'ailleurs – fantasque, légère et étourdie. Les deux autrices l'emploient pour qualifier des femmes que l'on a vouées au silence, à la disparition. Hélène Frappat en fait même la transposition exacte du terme « gaslighting » et en revendique un usage transitif avec le néologisme « évaporer quelqu'un » (Frappat, 2023 : 12),

afin de signaler que ces femmes ne s'évaporent pas d'elles-mêmes, mais bien sous l'action de quelqu'un, de quelque chose qui tente de les faire disparaître : « Pschitt ! Voilà le bruit excessivement léger que les femmes font en s'évaporant. Presque un silence » (*ibidem*), dit avec humour Hélène Frappat. Si ces femmes sont légères, ce n'est pas parce qu'elles sont étourdies – ce que Gregory voudrait faire croire à Paula en la persuadant qu'elle égare tout pour lui faire perdre la raison –, mais parce qu'elles ne pèsent quasiment plus rien socialement. L'évaporation, c'est Paula qui erre comme un spectre dans sa maison victorienne, sans bruit – sa parole n'est le plus souvent qu'un chuchotement –, ou Anne Décimus, réduite à une ombre qui plane sur les devoirs d'anglais d'une collégienne et sur l'absence de conversation d'une famille, car *Un puma dans le cœur* est aussi une histoire de transmission.

L'héritage, ici, n'est pas celui du chant comme dans *Gaslight*, mais celui du silence, de la parole rare – « Nous parlons très peu chez nous » (Dupays, 2023 : 13) prévient d'emblée la narratrice, « Vous ne parlez pas beaucoup chez vous » (*idem* : 41-42) lui fait remarquer une camarade de classe –, du fatalisme : « Ma mère est une adepte du 'c'est comme ça'. Cette expression clôt les discussions, dit le silence, la résignation, le renoncement. (...) Elle est aussi le pur produit du 'c'est comme ça' qui l'a empêchée de faire les études qu'elle souhaitait » (*idem* : 44). Le double silence, celui de l'aïeule enfermée et celui sur son histoire, ne cesse de résonner dans le destin des générations suivantes, de façonner leur manière de vivre, de penser. La fille d'Anne Décimus a été placée à l'orphelinat, elle est devenue bonne très jeune et n'a pu offrir qu'une vie modeste à sa propre fille, une vie placée sous le signe de la mort, de la peur et de la catastrophe imminente. Ces angoisses ont été transmises à la narratrice, lui donnant l'impression de voir « une grenade passée de l'une à l'autre, de mère en fille jusqu'à ce qu'elle explose dans [s]es mains » (*idem* : 69). L'histoire d'Anne Décimus se lit non seulement dans le climat familial de ses descendants, mais aussi, bien plus profondément encore, dans leur patrimoine génétique, comme l'a montré l'épigénétique à laquelle l'autrice s'intéresse. Autrement dit, « la matière encode/ les chocs du passé » (Toledo, 220 : 228) ainsi que l'écrit Camille de Toledo dans *Thésée, sa vie nouvelle*, une autre histoire de secret de famille, révélant l'intense présence de ce qui est tu. Dans *l'Apparition du chevreuil*, le silence est aussi une affaire de famille, il s'y épanouit sous l'impulsion du compagnon violent de la sœur de la narratrice qui tient tout le monde sous sa coupe en menaçant d'enlever son fils. Le silence est généré par la crainte, mais il se fait aussi complice quand la narratrice est accusée d'en faire trop : « Je porte le blâme pendant que les autres procèdent à des échanges dans la chapelle sacrée du silence » (Turcotte, 2020 : 76). Par cette métaphore ironique, la narratrice insiste sur la communion des membres de sa famille dans un non-dit confortable. Contre celle qui entend

briser le silence mortifère, les reproches se succèdent, « tu exagères » (*idem* : 43) lui dit son frère, « peux-tu arrêter de t'obstiner avec lui ! » (*idem* : 44) s'exclame la mère qui cherche des excuses au beau-frère, « Tu as peut-être mal compris ? » (*idem* : 119) questionne la sœur, faisant écho au montage que propose Hélène Frappat, révélateur d'un discours accusateur convenu et obéissant au même schéma : « *Tu exagères toujours tout ! Tu fais des histoires ! Tu as trop d'imagination !* » (Frappat, 2023 : 188).

Faire des histoires, voilà ce qu'on oppose aux femmes qui veulent s'exprimer et dénoncer, faire un drame de tout, alors que le vrai drame est de ne pas être crue, de ne pas être entendue. « Cette tragédie-là, donc, d'une femme qui parle vrai et que personne ne veut entendre, remonte à Cassandre » (*idem* : 189) écrit Hélène Frappat en convoquant les mythes et le théâtre antiques, afin d'expliquer que la même histoire se rejoue sans cesse dans une pièce écrite par avance, où les répliques – les reproches – sont identiques. La narratrice de *l'Apparition du chevreuil* l'affirme également en montrant que, dans ce que racontent les femmes, « un doute persiste toujours, et c'est pourquoi on continue de répéter la même histoire » (Turcotte, 2020 : 119). Et cette histoire, qui peut être une tragédie à l'issue funeste, est d'abord une tragédie de la parole – « celles qui parlent sont toujours punies » (*idem* : 139) – et du silence – « certaines cessent de raconter (...) parce que les autres n'entendent pas » (*idem* : 112). Les œuvres du corpus rendent compte de cette tragédie de la parole confisquée, qui les imprègne au point de les fonder parfois. Ainsi, dans *Le Gaslighting*, Hélène Frappat revendique que son texte « se présente comme une *tragi-comédie* » (Frappat, 2023 : 55). Il adopte un découpage des chapitres en actes et l'autrice choisit de nombreuses héroïnes tragiques, Hélène ou encore Antigone, comme exemples. Élise Turcotte fait précéder son texte d'une liste des personnages et d'une indication scénique « quelque part dans la forêt » (Turcotte, 2020 : 9) pour annoncer le drame qui se prépare. Dans *Un puma dans le cœur*, les passages versifiés sont autant de références à la tragédie, notamment à *Phèdre*, l'archétype même du genre. Comment, en effet, ne pas voir dans le vers « Je viens de loin de beaucoup plus loin » (Dupays, 2023 : 14) un calque du célèbre hémistiche de Racine, « Mon mal vient de plus loin » ? Cette proximité est renforcée par la signature d'Anne Décimus qui, dans ses lettres, se proclame fille du soleil à l'instar de Pasiphaé, la mère de Phèdre.

Ces trois ouvrages inscrivent le silence imposé aux femmes dans un cadre familial pour mieux le déborder et s'attacher à faire percevoir la dimension systémique dans laquelle il s'origine. C'est le but que poursuit le film de Cukor, dont « l'enjeu n'est pas une analyse individuelle (...), mais une enquête généalogique sur une structure sociale » (Frappat, 2023 : 31). Il ne s'agit donc pas seulement d'une affaire privée, mais aussi – et surtout – d'une affaire

politique. Tel est d'ailleurs l'enseignement de la tragédie antique. Elle fait le lien entre la sphère intime et la sphère publique par sa mise en débat des questions qui agitent la vie de la cité et par le personnage du chœur, cette conscience collective qui, s'il ne peut intervenir, n'en joue pas moins un rôle important, celui du témoin, que réclame d'ailleurs la narratrice de *L'Apparition du chevreuil* (Turcotte, 2020 : 91). Hélène Frappat rappelle que « la présence du témoin est une condition *sine qua non* pour échapper au gaslighting. (...). Si personne n'assiste à l'évaporation de la femme, alors sa disparition, et la femme elle-même, n'auront jamais existé » (Frappat, 2023 : 44). Les œuvres de fiction peuvent jouer ce rôle de témoin – « le film *Gaslight* (...) a témoigné pour » (*idem* : 55) les femmes victimes de violence – et, en passant le relais aux spectateurs ou aux lecteurs, elles instaurent un récit collectif permettant de tenir à distance l'isolement des victimes en leur rendant toute leur crédibilité.

2. Une affaire politique

Ainsi, le silence imposé aux femmes n'est pas une pure affaire psychologique, familiale ou personnelle. Il ne s'agit pas d'une simple « vengeance virile d'hommes désarçonnés » (Perrot, 2020 : 13) par un soi-disant pouvoir grandissant des femmes, mais bien « d'une violence fondatrice, naguère considérée comme normale, appendice du patriarcat » (*idem* : 13). Parce qu'il manifeste le désir de faire disparaître les femmes de la sphère publique, ce silence est une question politique dont s'emparent les trois textes qui, notamment par leur coloration très largement féministe, peuvent être considérés aussi comme des textes engagés ou, plus précisément, impliqués pour reprendre l'expression de Dominique Viart selon qui la littérature d'aujourd'hui est « plus 'impliquée' qu'engagée, en ce sens que l'écrivain s'immerge dans le monde et ne le regarde pas en surplomb tout armé des discours qui voudraient idéalement l'organiser » (Viart, 2008 : 11). Les trois autrices cherchent à tout prix à éviter le dogmatisme et, si l'approche d'Hélène Frappat est plus frontale – ce qui s'explique par le genre de l'essai – en proposant d'écrire un livre qui soit « aussi un manuel de combat » (Frappat, 2023 : 55), il n'en demeure pas moins qu'elle ne se pose pas en maître à penser, ainsi que le met en évidence son aveu concernant la réception de la fin du film, au moment où Paula renverse les rôles. Elle brandit un couteau, celui que Gregory lui a demandé pour le détacher, tout en prétendant qu'il n'existe pas. Pendant des décennies, l'autrice a eu peur pour Paula et a éprouvé de la honte à l'idée de ne pas lui avoir fait confiance : « Attardons-nous sur ma honte, et ce qu'elle raconte. Une part de la spectatrice que j'étais avait intériorisé (...) le gaslighting que subit son héroïne. J'avais beau éprouver la peur (...), je ne parvenais pas entièrement à croire que la femme (...)

n'était pas *un tout petit peu folle* » (*idem* : 266). En analysant son propre comportement, son cheminement, Hélène Frappat, qui ne place pas son jugement au-dessus de celui de ses lecteurs, évite toute posture dominante, toute leçon. En puisant ses ressources argumentatives dans la littérature, dans les films ou dans l'étude du langage, elle procède par des détours moins péremptoires et donc plus efficaces.

C'est une façon de faire que partage Stéphanie Dupays, qui s'en explique en répondant au questionnaire d'Alexandre Gefen sur l'implication politique des écrivains contemporains : « il me semble qu'une part du lectorat n'a pas envie de retrouver la politique dans le roman, ce qui ne doit pas empêcher l'auteur d'en mettre, mais il faut ruser pour cela (l'art du récit est là pour ça) » (Gefen, 2022 : 192). Cette implication ne prend donc pas, dans son texte, une forme affirmée et démonstrative, elle se déplace plutôt dans l'écriture de l'intime, qui fait prendre conscience au lecteur de la terrible situation de l'arrière-grand-mère de l'autrice. L'intime ne relève pas pour autant du personnel ni de l'affectif pur, il est ici politique et prend une dimension plus universelle qui cherche à faire réfléchir au collectif : « L'enfermement d'Anne Décimus est autant une question médicale qu'une question d'ordre public qui renvoie à des choix politiques et sociétaux » (Burcea, 2023). Et ces choix, même si Stéphanie Dupays ne les expose pas directement, ont largement été influencés par la perception masculine de l'époque et les préjugés sur les femmes, considérées comme faibles par nature, des hystériques en puissance : « la thérapeutique musclée, cachée derrière un paternalisme philanthropique, impose sa loi, se donne comme finalité de faire taire les langages féminins » (Ripa, 1986 : 197). Et si Anne Décimus a beaucoup écrit, ses lettres, à visée thérapeutique, sont restées sans réponse.

De son côté, Élise Turcotte, pour éviter le roman à thèse, s'approprie les codes du « film de série B » (Turcotte, 2020 : 52) et tout particulièrement ceux des films d'horreur pour narrer la confrontation entre la narratrice et son beau-frère qui, ayant perdu la garde de son fils, a fini par l'enlever. Le cadre d'un chalet isolé par la neige dans la forêt, la menace invisible que constitue dans un premier temps l'homme, le couteau de boucher que tient la narratrice pour faire face, puis sa fuite avec l'enfant pour chercher du secours, tout cela contribue à la montée de l'angoisse. Le but d'un tel récit est de marquer les esprits et de faire percevoir l'enfer vécu par les victimes. Le film *Gaslight* utilise cette même atmosphère oppressante empruntée à l'univers du conte gothique à grand renfort de brume, de jeux d'ombres : « brouillard, lueurs vacillantes des lampadaires, porches, escaliers menant à des intérieurs asphyxiants, encombrés de bibelots et de boiseries sombres. Une femme est recluse dans une vaste demeure victorienne » (Frappat, 2023 : 13). Paula qualifie elle-même la demeure de sa tante, dont elle a hérité, de « maison des horreurs » (*idem* : 23). D'ailleurs, Hélène Frappat fait remarquer que le

spectateur, impuissant face aux agissements de Grégory et ressentant le besoin de prévenir l'héroïne, se sent « comme devant un film d'horreur » (*idem* : 74).

Il ne s'agit pas pour autant de présenter le beau-frère ou Gregory, le mari de Paula, comme des créatures maléfiques, la narratrice de *L'Apparition du chevreuil* n'y croit absolument pas – « Non, mère, il n'y a pas de monstre, je l'affirme moi aussi » (Turcotte, 2020 : 73), seulement un homme au « visage ordinaire » (*idem* : 84) –, ni Hélène Frappat pour qui Grégory, ligoté par le policier, apparaît pour ce qu'il est, un petit homme « étriqué, mesquin, ridicule » (Frappat, 2023 : 267). L'intérêt n'est pas de fouiller la psyché du personnage masculin. Savoir s'il est « fou et/ou méchant » (*idem* : 31) n'est pas la question. L'art du récit doit plutôt ici servir à montrer comment, avant d'être victimes des hommes, les femmes le sont d'un système car, en fin de compte, il s'agit d'« un seul ennemi changeant de visage » (Turcotte, 2020 : 31), le patriarcat.

Il est intéressant de noter que, pour parvenir à cette fin, les trois autrices inscrivent au cœur de leur texte l'enquête qui, plus qu'un motif, est un dispositif permettant de remonter aux sources du processus d'invisibilisation des femmes et d'analyser les mécanismes pour les réduire au silence. L'enquête prend l'apparence d'une investigation policière. Lorsque sa sœur ne donne presque plus signe de vie, la narratrice de *L'Apparition du chevreuil*, pour la retrouver, prospecte dans un bar, pose des questions, montre des photos (*idem* : 86). Stéphanie Dupays, de son côté, revendique cette démarche afin de combler les manques d'une mémoire familiale qui reste obstinément silencieuse : « Je m'attelle à l'énigme de mon arrière-grand-mère en détective doublée d'une archiviste » (Dupays, 2023 : 67). Enfant, elle pratique une fouille de la chambre de sa grand-mère à la recherche du moindre indice, de « preuves matérielles » (*idem* : 37), sur une vérité qu'elle sent, malgré son jeune âge, se dérober : « Enquêter n'était pas aisé car je n'étais jamais seule dans la maison » (*ibidem*). Hélène Frappat, elle, insiste dès les premières pages sur ce dispositif : « J'aime les romans policiers. Or ce livre se propose de résoudre une énigme » (Frappat, 2023 : 12). L'enquêteur était déjà une figure récurrente de son ouvrage *Trois femmes disparaissent* (2023) où, se présentant humoristiquement sous les traits de l'inspecteur Columbo, l'autrice se penche sur l'influence du patriarcat dans le cinéma. Les autrices se muent en enquêtrices parce qu'un crime – la répétition des tentatives pour faire disparaître socialement les femmes – a été commis.

Élise Turcotte et Hélène Frappat dévoilent le *modus operandi* qui se répète pour décrédibiliser et pour rabaisser la parole des femmes. Gregory accumule les reproches : « tu oublies beaucoup de choses... Et puis tu as tendance à tout perdre, Paula... À avoir des absences... Tu es fatiguée... Tu ne vas pas te remettre à avoir des soupçons... J'espère que tu

ne recommences pas à imaginer des choses... » (*idem* : 14-15). De même, les masculinistes, sur les réseaux sociaux, mettent en doute les propos des femmes et minimisent les agressions sexuelles :

Vous n'aimez pas les hommes, n'est-ce pas ? Vous êtes de celles-là ? Vous êtes féministe, c'est pour ça ? (...). Il faut que les femmes cessent de jouer aux victimes. Les femmes en font trop, c'est exagéré. Tu exagères. Il faut oublier les traumatismes d'enfance. C'est vraiment ça, tu es bien certaine ? Cessez de ruminer le passé. (...). Victimes de guerre, OK, je veux bien, morte, OK, mais une simple agression ? Ne mettez pas tout dans le même panier. Les mains voyageuses. C'est qu'ils adorent les femmes ! Toi, tu n'aimes pas les hommes ? Nous ne sommes pas tous pareils ? Ça ne donne rien de dire ça, au fond, quelque part ça fait votre affaire. C'est un matriarcat, tout le monde sait ça sauf toi, on dirait. (Turcotte, 2020 : 21-22)

Par ce montage-fleuve – presque deux pages denses, irrespirables, dont on ne donne ici qu'un court aperçu – de voix dans le cas de *L'Apparition du chevreuil*, de remarques dans *Le Gaslighting*, les autrices mettent en évidence les invariants de cette mécanique souvent poussée jusqu'à l'intimidation et aux menaces de viol. Dans le roman d'Élise Turcotte, la narratrice est victime d'un cyberharcèlement tellement hargneux et inquiétant qu'après un dépôt de plainte elle choisit de se réfugier dans une cabane forestière sans téléphone, sans internet, le silence devenant alors salutaire pour échapper à la haine, pour « faire taire les voix » (*idem* : 11), pour continuer à penser et à écrire. Quand les mots deviennent « chevrotines » (*idem* : 20), quand les réponses sur les réseaux sociaux, faites de « phrases-missiles » (*idem* : 35), s'apparentent à « un tir groupé », le débat est impossible, confisqué même : « plusieurs de mes amies se voient forcées pour un temps de délaisser leurs tribunes. À mon tour, je ferme mes comptes » (*idem* : 140). La conversation est rompue parce que « certains voudraient recréer une société traditionnelle où les femmes n'ont plus de droits » (*idem* : 34).

La conversation est à entendre au sens d'échange, mais est aussi à envisager dans son sens originel de « vivre avec ». Ce qui est alors en jeu derrière le silence imposé à la parole féminine c'est le déni de la conversation démocratique dont l'exigence, telle qu'elle est définie par Albert Ogien et Sandra Laugier, repose sur « l'intégration du plus grand nombre possible de points de vue et de voix » (Ogien/Laugier, 2014 : 280), ce qui est inenvisageable quand, notamment, on oublie une femme à l'asile d'aliénés, la privant de ses droits pendant presque quarante ans, ou quand on pousse par la terreur une écrivaine à s'exiler, même temporairement, dans des forêts déconnectées. Michelle Perrot rappelle que, pour les femmes, « entrer dans la Cité, avec des droits reconnus et égaux, a toujours fait question » (Perrot, 2020 : 383). L'accès

à la citoyenneté politique reste problématique, quant à la citoyenneté civile, si elle a connu d'importants progrès, elle leur est bien souvent contestée, d'une manière si insidieuse qu'elle pourrait presque passer inaperçue, sauf dans le vécu des femmes qui, elles, savent d'expérience la place qui leur est réservée dans l'espace public. Elles ont adopté notamment le réflexe de s'amenuiser, de « diminuer tout signe venant de soi » (Turcotte, 2020 : 52), afin de devenir invisibles, même pour se promener, pour se livrer à des « activités, en apparence insignifiantes et légales – aucun panneau n'interdisa[nt] la rue aux femmes » (Frappat, 2023 : 227). Il s'agit de ne pas attirer l'attention, de rester à distance des paroles désagréables, de toute agression, de « prendre le moins de place possible dans le bus quand un énième type débordait de son siège » (Solnit, 2022 : 73), explique Rebecca Solnit, dans son autobiographie si justement intitulée *Souvenirs de mon inexistence*, à laquelle Hélène Frappat fait de nombreuses références. Ces comportements sont une entrave à la libre circulation des femmes – « toutes ces menaces compliquaient également les déplacements et, par moments, j'avais l'impression que le but était de me cloîtrer chez moi » (*idem* : 74) – et conforte l'idée qu'elles ne sont pas des « citoyenne[s] à part entière » (Frappat, 2023 : 228), qu'elles sont des « citoyennes passives comme les enfants, les pauvres et les étrangers » (Perrot, 2020 : 386). Elles sont littéralement réduites à l'état d'enfant, d'*infans* – un être qui ne parle pas –, ce qui autorise plus facilement la dévalorisation de leur parole, voire sa négation. Ainsi, quand elles dénoncent les agressions sexuelles commises par des personnalités publiques, les hommes leur demandent d'arrêter, « comme s'ils parlaient d'un caprice dangereux » (Turcotte, 2020 : 147). Ces victimes sont infantilisées, tout comme l'héroïne de *Gaslight* – « Paula, ne prends pas cet air d'enfant ! » (Frappat, 2023 : 73) –, tout comme les femmes de manière générale. Traitées en mineures, leurs voix, considérées comme « minoritaires » (Deleuze/Guattari, 1980), ne comptent pas ou si peu dans le récit majoritaire et dominant.

3. La possibilité d'un autre récit

La minorité, au sens où l'entendent Deleuze et Guattari, renvoie aussi à un ensemble de processus d'écriture, de pratiques du langage visant à « conquérir la langue majeure pour y tracer des langues mineures encore inconnues » (*idem* : 133). Le but étant de « se servir de la langue mineure pour *faire filer* la langue majeure » (*ibidem*), langue hégémonique associée au discours dominant.

Stéphanie Dupays, pour qui l'un des rôles de la littérature est d'« introduire une vision du monde un peu décalée, par rapport au discours dominant » (Gefen, 2022 : 191), s'inscrit

dans cette optique, notamment en faisant entendre la langue d'Anne Décimus, fille du soleil, à travers des lettres fondées sur d'authentiques écrits d'internées. C'est l'histoire de ces sans-voix que l'autrice cherche à raconter, comme une obsession qui parcourt le texte, sans combler les manques par le recours à la fiction, en exposant les interrogations plutôt qu'en inventant, pour ne pas trahir, pour ne pas ajouter à la violence parce trop souvent, « ceux dont la voix ne porte pas n'existent que racontés par d'autres » (Dupays, 2023 : 82), quand il reste quelque chose à raconter. Bien souvent, la trace des femmes, qui rejoint en cela celle des hommes de peu, est quasiment effacée des « archives publiques, vouées aux actes de l'administration et du pouvoir, où les femmes n'apparaissent que lorsqu'elles troublent l'ordre » (Perrot, 2020 : 21), comme Anne Décimus internée pour avoir fait des « scènes scandaleuses » (Dupays, 2023 : 108). L'archive n'est pas neutre, elle est « le résultat d'une sédimentation sélective produite par les rapports de forces et les systèmes de valeurs » (Perrot, 2020 : 23). Pour le dire autrement, à la manière de Deleuze et Guattari, l'archive résulte de la langue majeure, elle est le fruit d'un système dominant qui, le plus souvent, a considéré la trace des pauvres et, plus encore, celle des femmes comme insignifiante : « Archiver c'est choisir. Décider des traces qui méritent d'être conservées. C'est un geste d'une grande violence d'effectuer ce tri entre ce qui est digne d'intérêt (...) et ce qui ne l'est pas » (Dupays, 2023 : 68).

L'histoire des femmes est une histoire d'ombres, de silences. Hélène Frappat rappelle d'ailleurs que, dans le film *Gaslight*, l'affaire de l'assassinat d'Alice Alquist et de la disparition des pierres précieuses – mises en fin de compte sur le même plan – ont été classées bien vite, afin de ne pas entacher la réputation du monarque qui lui avait offert les bijoux en secret. Ce faisant, et pour accéder au désir d'un homme puissant, la justice laisse le meurtre d'une femme impuni : « les représentants de la loi, en classant le dossier, l'ont rejetée dans l'oubli » (Frappat, 2023 : 84). De son côté, Stéphanie Dupays, dans un parallèle à la fois saisissant et humoristique, montre qu'il est plus facile de découvrir une ville datant de trois millénaires, ensevelie en Égypte, ainsi qu'une mission archéologique vient de le faire, que de mettre la main sur des archives concernant une femme internée au début du XX^{ème} siècle. Pour que l'oubli ne recouvre pas tout, elle se propose, à travers son texte, de faire revivre la condition asilaire de ces femmes : « j'ai voulu garder une trace de ces vies invisibilisées et confisquées pendant des années dans des asiles. L'Histoire est écrite par les vainqueurs, j'ai voulu rendre la parole à ces femmes internées qui ont crié dans le désert sans être entendues » (Burcea, 2023). Redonner voix comme on redonne vie.

Dans *Gaslight*, Paula, qui assiste exceptionnellement à un concert, s'anime grâce à la musique et surtout grâce au chant de la cantatrice. Son regard a perdu son glacié vitreux, elle

rayonne, portée par l'air qu'elle entend dans une sorte d'extase sensuelle, de pure joie, « comme s'il lui fallait la voix d'une femme pour l'aider à retrouver sa propre voix » (Frappat, 2023 : 76), pour sortir de sa nuit et du tombeau dans lequel Gregory cherche à l'enfermer. Une voix de femme pour raconter toutes celles coincées dans les oubliettes de l'Histoire, toutes celles à qui l'on ne donne aucun crédit, que l'on ne juge pas dignes d'intérêt. Une voix de mère, dans *Un puma dans le cœur*, qui décide d'envoyer sa fille dans le meilleur collège du secteur, de la laisser suivre l'option « latin » même si cela l'oblige à de longs trajets et à des attentes tard le soir dans la voiture. Une voix d'autrice, aussi, pour porter plus loin et faire entendre un autre récit. « Vous faites des histoires », répète-t-on aux femmes, alors oui, semblent dire les autrices du corpus, faisons des histoires afin que les jeunes filles ne baissent plus la voix face à ce qui est dit par « le plus arrogant et le plus conventionnel de la classe, par le professeur, par le grand poète » (Turcotte, 2020 : 45). La narratrice de *L'Apparition du chevreuil* le proclame, « il existe une autre parole » (*ibidem*), un autre récit dont les autrices se ressaisissent afin de faire entendre la voix des femmes. D'ailleurs, la narratrice prend des notes dans le bureau de l'avocate lors de la confrontation pour les droits de garde de l'enfant. Sa thérapeute lui recommande d'écrire « l'histoire telle qu'elle est » (*idem* : 33 et 108) afin de ne pas laisser la place à la fiction mise en œuvre par le beau-frère : « des années qu'il fige la narration autour de nous » (*idem* : 115). Il ne cesse de parler, actionne sans arrêt « son moulin à parole » (*idem* : 87) et finit, à l'aide de son discours continu, du flot ininterrompu de ses mots, par endormir la famille au point que la mère le pense très intelligent, que tout le monde l'écoute même si ses propos, qui reprennent les théories complotistes et masculinistes, sont souvent confus. Mais qu'importent les pensées qui déraillent très souvent, la « bouillie verbale » (*idem* : 101), puisque le but est d'occuper l'espace, laisser le moins de place possible à la voix de la narratrice, qu'il méprise tout autant qu'il la craint, non seulement car il s'agit d'une parole féminine, mais aussi, il le sent, une parole raisonnable qui s'oppose à la sienne, absurde, et qui peut le mettre en difficulté. La défiance qu'il éprouve à l'égard d'une femme qui pense se manifeste par une haine de sa parole exprimée à de très nombreuses reprises – « Muette, l'intellectuelle » (*idem* : 60), « c'est ici qu'elle écrit ses conneries » (*idem* : 59) – et qui le pousse à la destruction de ses écrits le jour où, dans le chalet, il brûle les notes de la narratrice, fier de lui et moqueur, comme s'il avait vaincu la menace qu'elle représente pour lui, par la violence et par la suppression de ses mots. Malgré sa pensée chaotique, peu logique, la famille accorde toujours sa confiance au beau-frère, alors qu'elle conteste les propos pourtant rationnels de la narratrice.

Cela tient au fait que la parole masculine est considérée comme « un discours rationnel » (Frappat, 2023 : 120) tandis que celle de la femme est du bruit, un verbiage sans consistance,

quel que soit son degré d'instruction. Alice Zeniter, dans son essai *Je suis une fille sans histoire* – autrement dit sans une histoire digne d'être racontée puisque je suis une femme – a d'ailleurs exposé l'existence d'un « problème considérable d'inégalité des sexes dans les récits » (Zeniter, 2021 : 29), notamment parce que les récits sur les héros masculins sont jugés plus dignes d'intérêt, plus grandioses que les histoires de femmes. Ainsi, dans *Un puma dans le cœur*, la mère s'intéresse à un ancêtre, un marin décoré de la légion d'honneur pour avoir sauvé des passagers lors d'un naufrage en 1820, dont le destin est bien évidemment plus prestigieux que celui de sa propre grand-mère qui a passé l'essentiel de sa vie à l'asile et pour laquelle elle ne manifeste aucune curiosité. Annie Ernaux, quant à elle, rappelle la double stigmatisation dont a fait l'objet son texte *Passion simple* (1992), considéré avec hauteur par une grande partie de la critique masculine – « On m'a traitée de 'midinette', mon livre de 'presse du cœur, digne de *Nous deux*' » (Ernaux, 2003 [2011] : 99) – traduisant à la fois un mépris de classe pour celle qui vient d'un milieu populaire et un mépris sexiste, et ce d'autant plus que le récit de cette passion se fait d'une manière clinique sans l'aspect romanesque que l'on croit être l'apanage de l'écriture féminine. Et pour cause, puisque, pendant longtemps, ce sont les hommes qui ont raconté les femmes, qui ont parlé pour elles. Elles ont été « kidnappée[s] par la littérature » (Frappat, 2023 : 145) qui a, en grande partie, façonné notre représentation de la place qu'elles sont censées occuper. Les autrices tentent alors de « trouver de nouvelles façons de faire pivoter la version masculine traditionnelle » (*idem* : 149) ou encore de « dire l'autre histoire » (Zeniter, 2021 : 95), celle qui permet de faire ressurgir du néant les figures féminines oubliées, de faire entendre toutes ces voix étouffées.

Stéphanie Dupays évoque sa fascination, enfant, pour la série des *Alice*, publiée dans la Bibliothèque verte, parce qu'elle ouvrait « les portes d'un univers imaginaire où les jeunes filles résolvent des énigmes policières et vivent des aventures incroyables » (Dupays, 2023 : 39). Ainsi, en faisant le choix d'histoires qui donnent une agentivité aux femmes, elle leur donne une voix, ce qui est aussi rendu possible par l'écriture même, par le travail sur la langue. Alice renvoie au personnage de Lewis Carroll, celle qui regarde de l'autre côté du miroir, autrement dit derrière les apparences. Hélène Frappat en fait une figure de lutte qui, « après avoir douté d'elle-même (est-ce que j'existe ?) » (Frappat, 2023 : 93), se met à douter des discours et « exprime, à haute voix, son désaccord » (*idem* : 94) face à une utilisation du langage qui ne sert qu'à soumettre et refuse les discours illogiques qui tentent de l'effacer. En se réappropriant les mots, les autrices écrivent contre le langage tout fait, les « propos de catalogue » (Turcotte, 2020 : 76) ainsi que les nomme la thérapeute dans *L'Apparition du chevreuil*, contre la

destruction de la voix des femmes. Hélène Cixous, dans les premières pages du *Rire de la méduse*, insiste sur le pouvoir agissant de l'écriture féminine :

Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leur corps ; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire –, de son propre mouvement. (Cixous, 2024 : 6)

Ainsi, dans le corpus, les autrices ou leurs avatars se présentent en train d'écrire : « lorsque j'ai eu l'idée de ce livre » (Frappat, 2023 : 13), « J'écris quelques phrases dans un cahier vert » (Turcotte, 2020 : 11), « en parallèle, je termine mon premier roman » (Dupays, 2023 : 74). Dans *Le Gaslighting* et *L'Apparition du chevreuil*, cette figure apparaît dès le début, comme un préalable à ce qui va être déroulé ensuite, récit ou démonstration. Chez Stéphanie Dupays, si la mention de son statut d'autrice arrive bien plus tard, parce qu'elle n'a encore rien publié quand elle commence ses recherches sur Anne Décimus, elle n'en est pas moins importante. La posture de l'écrivain – qui n'est pas une pose – est essentielle dans ces trois textes, car elle donne du poids aux récits et à toutes ces voix de femmes par leur inscription dans le domaine littéraire, ce que confirment les nombreuses références poétiques, romanesques, théâtrales que l'on trouve aussi bien dans l'ouvrage en forme d'essai d'Hélène Frappat que dans les récits d'Élise Turcotte et de Stéphanie Dupays, où des extraits de poèmes servent de titres aux différents chapitres.

Cependant, il serait réducteur de ne voir dans ces références littéraires qu'un instrument de légitimation. Elles sont aussi un instrument de lutte, car rendre leur voix aux femmes n'est pas simplement raconter leur histoire, c'est aussi leur rendre une place dans la langue, ainsi que le font les autrices par le soin porté aux mots et à leur signification, par l'ironie (figure du retournement, de l'inversion) dont Hélène Frappat analyse la portée émancipatrice et subversive, par la poésie qui « contourne les actes de langage autoritaire » (Turcotte, 2020 : 153) et qui réside notamment dans les lettres pleines de fulgurances lyriques d'Anne Décimus et dans les passages versifiés d'*Un puma dans le cœur*. On la trouve aussi dans le rêve que fait la narratrice de *L'Apparition du chevreuil* où ne cesse de lui apparaître le personnage de Flamme qui court dans la forêt, auquel elle s'identifie au point de se confondre avec lui au réveil : « Le lendemain matin, tout semble normal. Flamme boit son café devant la fenêtre » (*idem* : 37). Dans ce nom, on ne peut alors s'empêcher d'entendre le mot « femme », qui résonne de manière incandescente, sauvage, libre, comme le puma dans le cœur d'Anne Décimus ou comme

l'onirique « bataillon de cerfs blancs » (*idem* : 125) dont fait partie la narratrice, chez Élise Turcotte, qui nous rappelle qu'« écrire est une flèche » (*idem* : 45). Les trois autrices proposent donc une écriture de combat, une poétique de la lutte pour que les femmes retrouvent leur parole notamment en s'autorisant à « renouer avec la joie du langage » (Frappat, 2023 : 244).

« La nuit sera longue » (*idem* : 267), dit Paula en s'éveillant du cauchemar que lui a fait vivre son mari. Elle le sera aussi avant que les femmes puissent se ressaisir pleinement de leur histoire et sortir des représentations forgées et figées par le récit unique, cette machine à opprimer. Mais le silence a déjà été rompu, les tables de travail des autrices deviennent des plateformes¹, des tribunes, à partir desquelles sont projetées les voix oubliées, étouffées, pour que les femmes pensent et disent leur expérience au pluriel. « Nous (...) les belles bouches barrées de baillons, (...), nous les omises, les écartées de la scène des héritages, nous nous inspirons et nous nous expirons » (Cixous, 2024 : 10), dans un souffle collectif qui porte loin.

Bibliographie

- BURCEA, Dan (2023). « Les grands entretiens : Stéphanie Dupays, *Un puma dans le cœur* », *Lettres capitales*. <URL: <https://lettrescapitales.com/les-grands-entretiens-de-lettres-capitales-stephanie-dupays-un-puma-dans-le-coeur-editions-de-lolivier/>> [consulté le 12/VII/2024].
- CIXOUS, Hélène (2024). *Le Rire de la méduse. Manifeste de 1975*. Paris : Gallimard.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix (1980). *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*. Paris : Minuit.
- DUPAYS, Stéphanie (2023). *Un puma dans le cœur*. Paris : Éditions de l'Olivier.
- ERNAUX, Annie (2011 [2003]). *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. Paris : Gallimard « Folio ».
- FRAPPAT, Hélène (2023). *Le Gaslighting ou l'art de faire taire les femmes*. Paris : Éditions de l'Observatoire.
- GEFEN, Alexandre (2022). *La Littérature est une affaire politique. Enquête autour de 26 écrivains français*. Paris : Éditions de l'Observatoire.

¹ J'emprunte l'image à Rebecca Solnit. L'autrice reçoit d'une amie, qui a failli se faire tuer par son ex-compagnon, un magnifique bureau victorien, un petit meuble féminin et délicat (on appréciera le symbole) : « quelqu'un a tenté de la réduire au silence. Après quoi, elle m'a fait don d'une plateforme d'où faire porter ma voix. Je me demande aujourd'hui si tout ce que j'ai jamais écrit n'est pas une façon de contrebalancer cette tentative d'annihiler une femme. Tout ce que j'ai produit est littéralement venu de cet objet fondateur qu'est ce bureau » (Solnit : 45).

OGIEN, Albert et LAUGIER, Sandra (2014). *Le Principe démocratie. Enquête sur les nouvelles formes du politique*, Paris : La Découverte.

PERROT, Michelle (2020). *Les Femmes ou les silences de l'histoire*. Paris : Flammarion, « Champs histoire ».

RIPA, Yannick (1986). *La Ronde des folles. Femme, folie et enfermement au XIX^eme siècle*. Paris : Aubier.

SOLNIT, Rebecca (2022). *Souvenirs de mon inexistence*, traduit par Céline Leroy. Paris : Éditions de l'Olivier.

TOLEDO de, Camille (2020). *Thésée, sa vie nouvelle*. Lagrasse : Verdier.

TURCOTTE, Élise (2020 [2019]). *L'Apparition du chevreuil*. Marseille : Le Mot et le reste.

VIART, Dominique (2008). *François Bon. Étude de l'œuvre*. Paris : Bordas.

ZENITER, Alice (2021). *Je suis une fille sans histoire*. Paris : L'Arche.