

Le « personnage écologique » amoureux dans *Ça raconte Sarah* de Pauline Delabroy-Allard (2018)

ALICIA SCHMID

Université de Lausanne / Suisse

✉ alicia.schmid@unil.ch

RÉSUMÉ. Dans le présent article, l'objectif est d'observer la construction d'un personnage amoureux à partir d'un angle écologique : la narratrice homodiégétique de *Ça raconte Sarah* de Pauline Delabroy-Allard publié aux Éditions de Minuit en 2018. Les notions de « personnage écologique » (Stéphanie Posthumus), de « mesh » (Timothy Morton) et de « nœuds phénoménologiques » (Camille Froidevaux-Metterie) sont mobilisées pour proposer une lecture écologique et féministe du roman. Il présente un amour passionnel entre deux femmes, et plus particulièrement un « devenir lesbien » (Margot Lachkar), qui bouleverse l'identité au point de transformer les représentations des personnages. Nous mettons alors en évidence une modalité fantastique qui sert à narrer les événements traumatiques lorsque la mort de la femme aimée se profile. En dernier lieu est interrogée l'influence de la fiction et de la critique sur les représentations symboliques des lectrices et des lecteurs.

MOTS-CLÉS :
Pauline Delabroy-Allard ; littérature française contemporaine ; écologie et féminisme ; roman initiatique ; lesbianisme

Pour citer cet article

Schmid, Alicia. (2024). Le « personnage écologique » amoureux dans *Ça raconte Sarah* de Pauline Delabroy-Allard (2018). *HYBRIDA*, (9), 93–110. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.9.29385>

RESUMEN. *El « personaje ecológico » enamorado en 'Ça raconte Sarah' de Pauline Delabroy-Allard (2018).* En este artículo, el objetivo es observar la construcción de un personaje enamorado desde una perspectiva ecológica: la narradora homodiegética de *Ça raconte Sarah* de Pauline Delabroy-Allard publicado por las Éditions de Minuit en 2018. Las nociones de « personaje ecológico » (Stéphanie Posthumus), de « mesh » (Timothy Morton) y de « nudos fenomenológicos » (Camille Froidevaux-Metterie) se movilizan para proporcionar una lectura ecológica y feminista de la novela. Esta presenta un amor apasionado entre dos mujeres y más concretamente una iniciación al lesbianismo (Margot Lachkar), que trastorna la identidad hasta el punto de transformar las representaciones de los personajes. Destacamos entonces una modalidad fantástica utilizada para narrar acontecimientos traumáticos cuando la muerte de la mujer amada se perfila. En último lugar se cuestiona la influencia de la ficción y de la crítica sobre las representaciones simbólicas de las lectoras y de los lectores.

ABSTRACT. *The « ecological character » in love in Pauline Delabroy-Allard's Ça raconte Sarah (2018).* In this article, the aim is to analyze the construction of a character in love from an ecological point of view : the homodiegetic and feminine narrator of Pauline Delabroy-Allard's *Ça raconte Sarah* published by the Éditions de Minuit in 2018. The notions of « ecological character » (Stéphanie Posthumus), « mesh » (Timothy Morton) and « phenomenological nodes » (Camille Froidevaux-Metterie) are mobilized to propose an ecological and feminist reading on the novel. It presents a passionate love between two women, and more specifically a lesbian initiation (Margot Lachkar), which troubles the identity to the point of transforming the characters' representations. We then comment on a fantastic modality used to narrate traumatic events when the death of the beloved woman looms. Finally, the influence of fiction and criticism on the readers' symbolic representations is interrogated.

PALABRAS CLAVES : Pauline Delabroy-Allard; literatura francesa contemporánea; ecología y feminismo; novela iniciática; lesbianismo

KEY-WORDS: Pauline Delabroy-Allard; French contemporary literature; ecology and feminism; initiatory novel; lesbianism

1. Amour passion, bouleversements

« Elle respire, donc je suis », voilà la maxime qui conditionne la vie de la narratrice anonyme créée par Pauline Delabroy-Allard pour le roman *Ça raconte Sarah*¹, paru en 2018 aux Éditions de Minuit. Le *cogito* cartésien est dépassé : c'est l'autre qui atteste de l'existence et plus particulièrement une autre qu'on aime passionnément.

Sans nom, désignée par un pronom de l'indétermination, la narratrice s'efface derrière sa pulsion d'amour et se fond dans Sarah, qui est là comme une obsession, une litanie dans le style de Gertrude Stein (ça raconte ça ra-conte ça ra-conte...). « Elle » et « je » entrent dans l'indistinction, comme on le découvre au seuil de l'œuvre : l'incipit, qui présente la narratrice allongée aux côtés d'une Sarah « au corps nu » et malade (*CRS*, p. 11), installe l'ambigüité constitutive du roman : « un bourdonnement ça veut dire *je vis*, ça veut dire *j'existe*, ça veut dire *je suis là* » (*CRS*, p. 10) – le pronom *y* est doublement référentiel. Les frontières identitaires des amoureuses s'annulent, « [rompant] avec la notion de dedans et de dehors » (Wittig, 1969, p. 182).

C'est dans cet état-là, barrières tombées, que l'observation d'un personnage amoureux à un point de vue écologique prend tout son sens. Si l'on en croit Collot, « l'érotisation, si fréquente, de tout ce qui entoure l'être aimé [...], n'est pas simplement la projection des désirs de [l'amant·e], mais le signe de leur participation à la pulsion vitale qui anime la nature en nous et hors de nous » (Collot, 2022, p. 66). Il est particulièrement fécond d'interroger la manière dont l'environnement évolue avec « l'amant·e » et « l'amant·e » avec l'environnement, en termes de corrélations : les sentiments amoureux augmentent-ils l'attention à l'environnement ? L'environnement dépend-il de l'amour pour et de l'autre ? Comment l'amour avive-t-il une conscience des interconnexions entre soi, l'autre et le monde ?

La notion de « personnage écologique » élaborée par Posthumus, qu'elle illustre à l'aide du roman *Le Pays* de Marie Darrieussecq (2005), dépasse les apories d'un « sujet environnemental » soit trop humain, soit trop peu : « en prise avec [des] rapports sociaux, mentaux et environnementaux au cœur du processus de subjecti-

¹ Dorénavant, pour une question de lisibilité, l'œuvre de référence sera citée d'une manière qui diffère des normes d'édition de la revue, sous forme d'abréviation : *CRS*.

vation » (Posthumus, 2019, p. 28), il représente un individu humain inscrit dans le monde ; non pas anthropocentrique, non pas « sans substance, effacé » (Suberchicot, *in* Posthumus 2019, p. 26) face à l'environnement, mais assumant les échanges et réactions qui s'opèrent en lui et en dehors de lui comme des parties insécables de son ontologie. Ce genre de personnage, sans nécessairement porter de luttes écologistes, permet de déconstruire le paradoxe des récits où le sujet humain se laisse oublier en donnant une place importante à l'environnement ; car, si récit il y a, c'est à condition que le langage soit mobilisé (Morton, *in* Posthumus 2019, p. 27). Dans le présent travail, j'utiliserai cette notion pour commenter l'état amoureux de la narratrice et les liens qu'elle entretient avec Sarah et l'environnement. Mon hypothèse est la suivante : la narratrice, bousculée dans sa chair par la passion, incarnée dans le texte *via* des expressions sensorielles, est profondément écologique. En effet, l'amour éprouvé la rend davantage consciente de ses dépendances à l'autre, de son évolution dans l'espace et dans le temps, tiraillée entre des perspectives de vie et de mort – une condition commune à tous les vivants.

Le premier roman de Pauline Delabroy-Allard met en scène un amour passionnel dans ses pentes ascendante et descendante. Le printemps voit évoluer une narratrice qui développe des sentiments pour une femme : les sens s'éveillent et la sortent d'un état d'engourdissement, de « latence » (CRS, pp. 16, 25, 44), comme elle l'indique. La rencontre amoureuse lesbienne extrait la narratrice d'une vie sentimentale aliénée, qui suppose de choisir ses affections d'après les modèles hétéronormés dominants. L'amour est de « *patior* » (CRS, p. 52) mais aussi de « souffre » (CRS, p. 31) : la relation *queer*, transgressive, provoque des bouleversements identitaires tant beaux que déséquilibrants. En outre, elle induit un « *coming in* » et un « *coming out* » (Lachkar, 2022, p. 224), une prise de conscience personnelle et une annonce publique, qui peuvent être approchés de ce que la philosophe du féminisme incarné, Camille Froidevaux-Metterie, nomme « nœuds phénoménologiques » (Froidevaux-Metterie, 2021, pp. 27-28). Elle constate une résurgence du corps dans les préoccupations des féminismes contemporains, sans reconduction des paradoxes essentialistes des années 1970. Pas de différentialisme fondé sur des absolus propres aux genres, pas non plus d'universalité : l'existence des femmes est rythmée d'étapes telles que les règles, la maternité, la ménopause, « moments charnières lors desquels, à l'occasion d'un événement [...] corporel, les femmes éprouvent la sexuaction de leur existence simultanément dans les registres intime, social et politique » (Froidevaux-Metterie, 2021, pp. 27-28). Ces nœuds sont des moments liminaires, où l'on se souvient de quoi retourne l'existence, in-

tense et fugace. La découverte du lesbianisme bouleverse l'identité de la narratrice et de Sarah ; elle rappelle leur condition de femmes et ce qu'implique leur relation dans les domaines privé et public ; dans le même temps, l'amour passion qui les réunit met en évidence la fragilité de leur existence – si l'un des corps s'arrête, le monde s'effondre.

Le roman questionne non seulement les codes de genre social, mais aussi les attendus des genres littéraires, tant par l'entremêlement de séquences à tonalité fantastique dans un texte à dominante réaliste que par une modalité poétique autofictionnelle. Dans cet 'écotone littéraire', où s'hybrident les genres, le style même s'en trouve marqué : le présent narratif, par la « simultanéité du procès du verbe et de son énonciation » (Mahrer, 2003, p. 272), crée des « représentations [...] sur cette scène mentale qu'est l'imagination du lecteur » (Mahrer, 2003, p. 274) ; les séquences, que nous nommerons donc « scènes », numérotées, sont ponctuées de notices encyclopédiques, aux références culturelles variées (sur l'architecture, la géographie, la littérature, le cinéma, etc.) ; le déplacement spatial de la narratrice homodiégétique, de Paris jusqu'à Trieste, en font un roman d'errance ; enfin, l'intertextualité – on y trouve des traces, entre autres, de Proust, de Perrault, de Shakespeare, de Guibert, de *Tristan et Iseut* – participe d'un geste de réécriture, à partir des lieux communs d'une tradition littéraire masculine, d'un mythe d'amour passionnel dans une version lesbienne. Dans cette cohabitation, une stylistique *queer*, et plus particulièrement lesbienne, se dessine.

Le personnage amoureux, dans *CRS*, traverse plusieurs seuils. Le premier est une transition d'une vie hétéronormée vers une relation lesbienne initiatique, qui engendre un dévoilement identitaire. Le deuxième est celui de la vie à l'épreuve de la mort – quand Sarah disparaît, la narratrice est anéantie au point que son environnement reflète cet état de ruines. C'est dans cette configuration que la tonalité fantastique nous intéresse particulièrement, dans sa propension à livrer un point de vue féminin endeuillé, qui dit le réel dans un moment de sidération. Le troisième concerne l'invention : certaines expériences de l'autrice alimentent la fiction, transposition qui fonde un activisme littéraire. L'objectif est double : il s'agira, d'une part, d'observer la manière dont la narratrice, amoureuse et endeuillée, dont l'existence ne peut être attestée que par le souffle de l'autre, habite le monde en rendant les interdépendances qui la lient à l'environnement et à autrui plus apparentes. D'autre part, les représentations de ces interdépendances seront glosées dans leur propension à agir sur les lectrices et les lecteurs, en dépassant la fiction. Dans ce sens, je propose une lecture écologique et féministe du roman de Pauline Delabroy-Allard, attentive

aux tropes d'une écriture féminine, qui dépeint un certain « *mesh* »² (Morton, 2011, p. 22), dans lequel évoluent humains et plus qu'humains, depuis le point de vue d'un personnage femme.

2. L'écosystème lesbien

Dans son flux de pensée, le personnage amoureux – une narratrice anonyme –, représente une dyade incarnée. L'écosystème amoureux présente ainsi une relation qui se bâtit au travers des corps, de la chair partagée ; il permet d'analyser une représentation d'interactions humaines dans un contexte où l'attention à l'autre est accrue et intensifie le temps présent. C'est par cette attention que le personnage « reste dans le trouble »³ (Haraway, 2016) : l'altérité effective rappelle celle qui est interne au sujet ; il sort de l'ipséité stricte pour proposer une identité humaine co-construite et encore singulière. Dans ce contexte, les perceptions, affects et états d'âme proviennent de sens décuplés, qui maintiennent le sujet dans un état d'alerte et d'affleurement constant au monde, humain et plus qu'humain – parfums, rugosités, amertume et douceur, vent dans les arbres, houle de la mer participent à graver les instants passés aux côtés de l'être aimé dans une mémoire partagée. Le personnage amoureux avive le monde alen-

² La notion est de Timothy Morton (2011). Dans son article, il propose d'analyser l'organisation du vivant selon Darwin à partir du paradigme structuraliste du langage. Pour penser le vivant comme structure, il part d'une prémisse : « signs are completely interdependent » (2011, p. 23), comme le vivant, fait de formes changeantes, questionnant l'étiquette même qu'on leur appose en les nommant : « we visualize interconnected life-forms as a whole [and] what is this whole if not a flowing, shifting, entangled mess of ambiguous entities [...] the whole is a *mesh*, a very curious, radically open form without center or edge » (Morton, 2011, p. 22). Le « *mesh* » peut être traduit par « filet », un objet fait de fils tressés, avec des mailles et, entre celles-ci, des espaces vides. L'analogie suppose que les différents membres constituant le vivant, fonctionnant de concert, ne répondent pas à une hiérarchie ; un tel présupposé représente une blessure narcissique pour l'humain (Morton, 2011, p. 26), qui s'inscrit dans une série d'observations annulant l'exception humaine et interrogeant sa singularité (Schaeffer, 2007 ; Prochiantz, 2012). Morton conclut que la toile du réel – ce que Darwin nomme « entangled bank » dans *On the Origin of Species* (1859) (pour la citation originale, voir Morton, 2011, p. 19) –, dans laquelle évoluent les choses, est toujours et déjà « profoundly organic, having to do with a total intimacy of form and content – not just a hand-in-glove fit (this would be more like decorum) but an 'enactive' dance in which the form directly *is* the content (Varela, Thompson, and Rosch, 1992) » (Morton, 2011, p. 28). Dans ce sens, tout sujet est déjà environnement et tout environnement est déjà sujet.

³ La formule « stay with the trouble » est de Donna J. Haraway. Dans son ouvrage éponyme, Haraway invite à « make trouble, to stir up potent response to devastating events » (2016, p. 1), dans le but de prendre conscience des interconnexions du vivant et de les rendre concrètes, dans les sphères humaines et plus qu'humaines. Pour ce faire, elle propose de vivre présentement, plutôt que d'imaginer le futur et penser le passé, pour rester proche de notre condition de « mortal critters, entwined in myriad unfinished configurations of places, times, matters, meanings » (2016, p. 1).

tours au point qu'il s'y inscrit en annulant les séparations entre lui, l'autre et l'environnement. Ce mode d'existence fait de la dyade un élément vulnérable : être en amour, à fleur de peau, comporte des risques, signifie recevoir le tout venant du monde avec une sensibilité intense, qui peut menacer l'équilibre psychique. Pour résumer, les amoureux accèdent au monde à partir d'une haute attention pour ce qui les entoure, de perceptions altérées, *rendues autres*, changées par leur état amoureux ; ils font société avec cœur et conscience.

Au travers du corps, la narratrice et Sarah développent une relation osmotique. Alors que Descartes « tire la conclusion qu'aucune certitude ne peut venir de nos perceptions du monde, et se tourne vers la seule assurance que lui apporte son raisonnement » (Vaillant, 2002, p. 233), Pauline Delabroy-Allard met en scène une certitude ontologique fondée sur l'étreinte érotique, illustrée par les formules synesthésiques qui traversent le roman – « l'odeur du soufre » (*CRS*, p. 30), « elle est une flamme qui déferle, dans tout l'*allegro* » (*CRS*, p. 70), « les lèvres au goût *wasabi* » (*CRS*, p. 74), « elle me regarde » (*CRS*, p. 80) – et les multiples caractérisations du corps – à l'instar de l'incipit dans lequel ses diverses parties, « chevilles », « hanches », « ventre » (*CRS*, p. 11), servent à portraiturer Sarah.

L'osmose en question provoque le passage des deux femmes vers l'homosexualité, une expression de la sexualité qui sort de la norme dominante. Le personnage vit ainsi une « épiphanie » (*CRS*, p. 35), une « révélation » (Lachkar, 2022, p. 226), qui change sa posture dans le monde. En ce sens, le roman de Pauline Delabroy-Allard met en scène des parcours initiatiques, la « première fois » (Lachkar, 2022, p. 227) de « lesbiennes en devenir » (Lachkar, 2022, p. 226), qui se transforment en découvrant une sexualité dissidente. Selon Vaillant, dans ce « déséquilibre [de] la conscience, [...] le sujet connaissant, sans renoncer aux prérogatives de sa pensée, s'ouvre à ce qui n'est pas lui » (Vaillant, 2002, p. 233) : sublimée par cette transformation, la narratrice se dévoile à elle-même et au monde et, dans ce processus, elle accueille l'altérité et la différence.

Le leitmotiv de la lumière et plus particulièrement du clair-obscur teinte les décors et accompagne la relation charnelle : on le trouve dans des termes récurrents tels que « chaque soir » (*CRS*, p. 16), « le jour et la nuit » (*CRS*, p. 21), « Elle m'aime, c'est écrit noir sur blanc » (*CRS*, p. 40), « la dernière lumière du jour », « la nuit » (*CRS*, p. 56) ; dans l'exergue citant Aragon, « ô claire nuit jour obscur », ou encore dans les contrastes d'oxymores comme « le silence tonitruant » (*CRS*, p. 32). Non sans rappeler la notion barthésienne de « *tenebroso* » (Barthes, 1963, pp. 32-33), liée aux tragédies raciniennes, ces jeux de contraste accentuent l'impression que laisse la révélation sur l'esprit :

Les jours qui suivent, je ne pense qu'à ce qui s'est passé, les images vont et viennent derrière mes paupières dès que je ferme les yeux. Je ne pensais pas toucher un jour le corps d'une femme, aimer ça à la folie au point d'y penser sans arrêt, nuit et jour. Elle ne quitte pas mon esprit. Elle me hante, nue, sublime, un fantôme qui fait gonfler mes veines, larmoyer mon sexe. (*CRS*, p. 35)

L'autre s'imprime dans la conscience et peuple les représentations mentales de la narratrice, comme le montrent les verbes à modalité épistémique et l'analogie à la bobine cinématographique. Le film se passe en soi ; il faut suspendre la vision empirique pour que le dessillement advienne et que l'illusion s'annule, interrogeant ainsi l'appréhension même du réel par le personnage. Pour rappel, dans l'allégorie platonicienne de la caverne, les ombres projetées dans la caverne symbolisent l'illusion du réel, neutralisant la vérité des objets ; pour déceler cette vérité, il faut sortir de la caverne, déjouer l'ombre du vrai pour en connaître les couleurs (Platon, 1995, pp. 303-315). La narratrice n'opère pas de mouvement vers l'extérieur : elle cherche la lumière à l'intérieur d'elle-même, dans un 'en-là' qui lui donne une « thick, ongoing presence » (Haraway, 2016, p. 2) au monde. La lumière que dégage le texte, loin d'être un simple « decorum » (Morton, 2011, p. 28), revêt une portée ontologique : en mimant harmonieusement le « *coming in et out* » (Lachkar, 2022, p. 224) des personnages, elle en structure les identités. Dans cette configuration, l'identité propre n'est plus, changée par une interdépendance charnelle à l'autre, qui débouche sur une syntonie des amantes.

3. L'effondrement amoureux

Pourtant, la fresque anatomique présentée dans l'incipit est celle d'une malade. Alors que l'amour des deux femmes est décrit dans toutes les ambiances qu'une ville peut offrir – « au métro » (*CRS*, p. 22), « au restaurant coréen » (*CRS*, p. 23), « rue de la Verrerie » (*CRS*, p. 28), au théâtre « La Cartoucherie » (*CRS*, p. 28), leurs appartements (*CRS*, pp. 9-11, 33, 103-104), « la voiture » (*CRS*, p. 67), à côté du lycée, une institution (*CRS*, p. 50), à la « Philharmonie » (*CRS*, p. 89) –, la deuxième partie du roman cède la place à l'errance de la narratrice une fois la potentialité de la mort installée. Sarah, « au crâne cireux » (*CRS*, p. 11), est atteinte d'une maladie mortelle, le « cancer du sein » (*CRS*, p. 99). Ce choix diégétique fait écho au travail d'Hervé Guibert sur le corps dégradé ; l'auteur expose les atteintes du SIDA de manière « à résister à la dislocation [que la maladie] entraîne, par des dispositifs de réidentification (l'autoportrait ou le portrait filmique ou photographique) » (Gefen, 2017, p. 115). Pauline Delabroy-Allard montre le corps et ses déclin, dans une version féminine et lesbienne. La pente descendante du

roman est ainsi provoquée par l'annonce de maladie et la mort, effective ou hallucinée – la certitude n'est jamais fixée, la narratrice entretenant le doute dans un discours à modalité épistémique prononcée : « Elle est morte. Je ne suis pas sûre. Mais je crois qu'elle est morte [...] » (*CRS*, p. 106). La narratrice est alors plongée dans un deuil tel qu'elle perd ses repères. Sa psyché est mise à l'épreuve de la mort et, dans ce contexte, les représentations de l'autre et de l'environnement deviennent le reflet de son état. C'est là qu'apparaît la modalité fantastique : il faut « monter le volume »⁴ (NIFFF, 2022, min. 12'54"-13'54") du réel pour s'approcher de l'ineffable.

La narratrice, dans son errance, cherche un « territoire vierge d'elle, de nous » (*CRS*, p. 147) : sans plans, elle fuit Paris en RER, prend l'avion et gagne l'Italie ; elle reste à Milan quelques jours avant de s'installer à Trieste. Là, l'espace-temps glisse vers l'indéfinition, à partir du moment où elle laisse son identité officielle et sociale dans le placard – téléphone et passeport y disparaissent (*CRS*, p. 136-137). Le glissement se poursuit par un constat : la ville, cosmopolite est comme une tour de Babel, où tout se confond (*CRS*, p. 143) :

Je ne comprends rien à cette ville, je regarde en passant dans les rues les architectures qui ne se ressemblent pas, tout est foutraque et pourtant bien ordonné, c'est une ville qui donne le tournis et qui essaye de nous duper, j'ai l'impression d'être en Allemagne, en Autriche, en France, en Suède même, parfois, en Italie. Dans les bouches, c'est pareil, les langues se superposent, se mélangent, on ne sait plus qui est qui. (*CRS*, p. 143)

Par la superposition de plusieurs lieux, langues et temps est instaurée une archéologie imaginaire de l'histoire humaine, qui lie à la fois les origines de l'humanité et le contexte de mondialisation contemporain. Ce palimpseste a pour fonction de réinscrire le personnage dans un espace-temps plus large, dans une logique cosmogonique, comme on l'observe dans le film *The Tree of life* (2011) de Terrence Malick. En ce sens, *CRS* est symptomatique d'un « changement de mode herméneutique » (Ruffel, 2016, p. 202), celui du « tournant spatial » (Ruffel, 2016, p. 202) contemporain, un paradigme fondé sur la notion d'espace plutôt que de temps, dans les termes de Ruffel. « De fait, le tournant spatial, c'est la prise en compte d'une multiplicité d'histoires concurrentielles ou simplement parallèles qui coexistent et sont juxtaposées. Le tournant spatial, c'est

⁴ Mariana Enríquez, autrice contemporaine renommée, utilise cette formule dans l'un de ses entretiens pour caractériser ses choix poétiques : l'écriture réaliste n'est pas suffisante pour évoquer les traumas et les traces que la dictature en Argentine a laissé sur les jeunes générations, c'est pourquoi elle se tourne vers le mode fantastique. Voir l'entretien en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=IMs1-nWRJPY-&list=PLbnfMhdRACk2qDt3oR4urGa9wfeibOnjB&index=13&t=0s>

tout simplement la pensée de la multitude déhiérarchisée » (Ruffel, 2016, p. 202). Le contemporain est donc composé de temps multiples en un même lieu, annulant toute téléologie par l'accumulation de strates historiques. Ce nouveau paradigme est comparé à un écheveau par Michel Foucault : « Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve [...] moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise un écheveau » (Foucault, *in* Ruffel, 2016, p. 201). La désorientation de la narratrice, engendrée par ce feuilleté spatio-temporel, lui rappelle son appartenance au monde, sans que cette impression la sauve du chagrin : « Je ne sais plus pourquoi je suis ici, pourquoi je marche le long de la mer dans cette ville que je ne connais pas » (CRS, p. 144).

Dans la ville de Trieste, la narratrice développe un parcours quotidien. Elle trouve rapidement un « port naval désaffecté » (CRS, p. 145), « comme une ville fantôme » (CRS, p. 145). Elle se fraie un chemin jusqu'à un « petit banc bleu pâle » (CRS, p. 146) où « c'est comme être revenue en enfance, d'être ici » (CRS, p. 147). Le lieu en question rappelle une certaine tradition romantique, celle des ruines : par ses constructions humaines délaissées – « un bâtiment qui a l'air à l'abandon » (CRS, p. 145) – et envahies de végétation – « mauvaise herbe », « végétation folle » (CRS, p. 145) –, la scène en question représente une « mélancolie du révolu [...], [un] effacement universel, [...] un présent fantôme, d'une vie éprouvée comme fragilité et comme songe » (Clément, 2012, §13). Clément cite une partie de *L'Invention de la liberté* de Starobinski, pour souligner la dimension de perte éprouvée par celui qui narre une ruine :

La ruine par excellence signale un culte déserté, un dieu négligé. [...] Le monument ancien était un mémorial, [...] il perpétuait un souvenir. Mais le souvenir a été perdu, une signification seconde lui succède, annonçant dorénavant la disparition du souvenir que le constructeur avait prétendu perpétuer dans la pierre. Sa mélancolie réside dans le fait qu'elle est devenue un monument de la signification perdue. (Clément, 2012, §13)

Dans une hypotypose proche de la « *stilleven* » (Blanc, 2020),⁵ la patine du temps met la narratrice face à l'évanescence de l'existence ; l'environnement immédiat évoque l'absence irrémédiable de l'amoureuse. Alors que l'autre, et « son corps de

⁵ Jan Blanc, historien de l'art, questionne la qualification « nature morte » pour désigner les œuvres d'arts visuels qui représentent des objets inanimés, tels que des fruits, des fleurs, des outils, etc. Selon lui, le « *stilleven* » néerlandais, qui émerge au XVII^e siècle, avant la nature morte française, est un qualificatif plus précis pour représenter l'immobilité des objets, leur calme ou silence, sans renvoyer à l'absence de vie. Dans le présent article, employer « *stilleven* » à la place de « nature morte » permet de mettre en avant le rôle de toutes choses inscrites dans la toile du réel, le « *mesh* », pour reprendre le terme de Morton (2011, p. 22), sans hiérarchie entre les vivants et les non vivants.

morte » (*CRS*, p. 146) trouble sa psyché – « j’ai l’esprit qui divague » (*CRS*, p. 146) –, un personnage plus qu’humain devient figure nourricière : la mer est « calme, rassurante », « on l’entend chanter » (*CRS*, p. 146). La « mer-mère »⁶ donne, au contraire des ruines, un sentiment de permanence au personnage régressif.

Le vent est personnifié, lui aussi, dans des connotations cette fois meurtrières : « le souffle fou du vent qui semble vouloir s’introduire jusqu’en moi, jusqu’au plus profond de moi, un vent glacial à l’haleine macabre qui s’acharne à toquer aux fenêtres, à rentrer sous mes ongles sales, sous ma peau » (*CRS*, p. 161). À la co-respiration charnelle de laquelle dépend l’existence se substitue un souffle vampirique, sur le mode de la revenance, qui menace la vie de la narratrice ; ses propriétés funèbres en attestent. Le rapprochement entre Sarah, le vent et la mort paraît évident : les sens de la narratrice sont mis à l’épreuve par l’ampleur du phénomène atmosphérique, au point que d’une ouïe usuelle, la narratrice passe à une appréhension hallucinée du vent, qui prend une forme surnaturelle. C’est d’ailleurs la narratrice qui le met en avant :

Un autre réveil et c’est la tempête dehors, un vent fou [...]. Tout tremble, les murs, les fenêtres, la porte qui donne sur la terrasse. Et il y a un bruit long, un mugissement, comme une bête qui rôde, non, comme un troupeau entier de bêtes qui rôdent. [...] Il m’arrive d’imaginer que c’est l’esprit de Sarah qui vient se venger, de Sarah qui vient demander pardon, de Sarah qui vient me dire qu’elle m’aime encore. (*CRS*, p. 158-159)

La fantomatologie pneumatique rappelle les légendes de succubes. Ces démons prennent la forme d’une défunte pour aspirer l’énergie vitale d’un homme au cours d’un acte sexuel. Dans le cas présent, la succube assaille une femme, ce qui remet en perspective le mythe initial, dont la réécriture, libre, déjoue les codes hétéronormatifs. Vulnérable, le regard de la narratrice, révélé par le verbe épistémique « imaginer », révèle une relation de prédation entre le réel – caractérisé par une isotopie de la menace – et elle. La personnification des éléments, tels que le vent ou la mer, montrent en réalité l’intériorité brisée du personnage occupé par un deuil, qui est « une épreuve, la traversée d’un silence, l’engloutissement des signes et du désir, un passage au noir, à l’obscurité, avec l’espoir pourtant que la lumière [revienne] au terme de ce parcours individuel et social » (Rabaté, 2005, p. 7).

⁶ L’expression renvoie à l’ouvrage *Ci-gît l’amer* de Cynthia Fleury (2020). Elle y développe un jeu phonique entre l’amertume, la mère et l’élémentaire maritime. Du passage de l’un à l’autre, les sentiments néfastes, tels que l’« amertume » (p. 13), se résorbent *via* « le désir d’immensité et de suspens » symbolisée par « l’Océan » (p. 15) ; et l’invention créatrice qui rend les domaines de la conscience et de l’inconscience mobiles (p. 16).

L'attribution de tels rôles aux deux personnages féminins interrogent les stéréotypes littéraires liés aux femmes lesbiennes. Transgressive, « l'image de la lesbienne effraie » les sociétés patriarcales, selon Berthier, effroi « [projeté] dans la fiction » (Berthier, 2022, p. 172). « Ces figures déviantes, non naturelles, sont ainsi invisibilisées, déshumanisées, spectralisées (Castle, 1993), représentées dans le registre du malheureux voire de l'horreur : démons, vampires, monstres et autres créatures aliens, séparées du reste de la société » (Berthier, 2022, p. 172). D'un côté, Sarah, charriée par « la bora, le vent qui rend fou » (*CRS*, p. 176), pourrait renforcer le lieu commun de la lesbienne monstrueuse. Or, le point de vue même de la narratrice déconstruit d'emblée les clichés misogynes et homophobes. Le caractère spectral de Sarah sert à représenter la sidération induite par la disparition de la femme aimée. D'un autre côté, une femme hantée, faisant une expérience hallucinée ou dissidente du réel à cause d'un deuil, déjoue un autre stéréotype, celui de la « *locura femenina* » (Semilla Durán, 2018, p. 265) : les perceptions, altérées par la souffrance, impactent le personnage, dans son intériorité et dans son appréhension du réel ; l'expérience de ce réel halluciné n'est en rien moins valide, contrairement aux idées préconçues qu'un paradigme universaliste véhicule – voilà qui fait place « [a las] miradas inestables », ou plutôt situées,⁷ des femmes en littérature.

En outre, la présence de l'absente, rappelée par les éléments, est l'occasion d'un dialogue potentiel, ce que montrent les verbes de parole, « demander pardon », « dire qu'elle m'aime ». La narratrice, envahie, invoque la morte pour une *nekuia* :⁸ elle cherche, comme Ulysse, un Tirésias pour la guider jusqu'à la maison. L'espace de la maison est un « 'primer universo, [...] un cosmos' » (Bachelard *in* Díez Cobo, 2020, p. 138) ; un « '*locus sagrado*' » (Lefebvre *in* Díez Cobo, 2020, p. 138) ; une « 'extensión del

⁷ Par rapport à la question de la situation et des regards 'relatifs', l'article « Théorie, réflexivité et savoirs situés : la question de la scientificité en études littéraires » de Marie-Jeanne Zenetti (2021) éclaire les enjeux d'une redéfinition de l'objectivité dans les sciences, notamment à partir d'une lecture de Donna Haraway et de Sandra Harding. Le « concept du *standpoint* (ou 'positionnement') féministe », dans un prolongement des théories marxistes, permet de mettre en lumière l'existence de dominations dépendant de « représentations » et de « points de vue », au sein de la société. « Adopter le point de vue des dominés constitue ainsi un outil épistémologique puissant pour mettre à distance la vision de la société produite par le groupe dominant, lequel à la fois structure les relations matérielles et les dissimule en les légitimant ». Loin d'illustrer une forme de « dangereux relativisme épistémologique », l'illustration littéraire de regards relatifs, à la « perspective partielle [...] assumée comme telle », montre l'importance d'un « 'positionnement mobile' [...] pour multiplier les points de vue » et défaire l'illusion panoptique des dominants. De cette manière, les rapports de force sont rendus visibles et peuvent être déjoués (Zenetti, 2021, §§ 2-4).

⁸ En référence au chant XI de *L'Odyssée* d'Homère.

arquetipo de la madre' » (Mariconda *in* Díez Cobo, 2020, p. 138). Gage de l'équilibre psychique, « su profanación puede desembocar en la peor de las perversiones imaginables, en la alteración más dolorosa y horrorífica del orden de cosas » (Díez Cobo, 2020, p. 138). Dans ce cas, comme l'affirme Díez Cobo, le déchirement provoque la fixation de l'inquiétante étrangeté dans le plus haut lieu de familiarité et en fait un endroit de hantise.

L'inquiétante étrangeté, dans *CRS*, ne concerne pas *stricto sensu* la maison, bien qu'elle y pénètre également. Elle dépasse les frontières architecturales : elle accompagne la narratrice dans tous ses déplacements, car c'est son corps même qui est porteur de l'incertitude ontologique. Le corps a aimé et, en sevrage, est assailli de terreur, comme le montre Barthes dans l'un des *Fragments amoureux* concernant la « catastrophe amoureuse », cette « [situation] sans reste, sans retour : je me suis projeté dans l'autre avec une telle force que, lorsqu'il me manque, je ne puis me rattraper, me récupérer : je suis perdu, à jamais » (Barthes, 1977, p. 72). En termes diégétiques, ce phénomène est représenté au travers d'une ambiguïté fondamentale, évidente dans deux situations : quand la narratrice entre dans une chambre dans laquelle elle ne devrait pas entrer et quand elle s'immerge dans l'eau, de la mer ou de la baignoire.

Pour rappel, l'appartement du grand-père a été mis à disposition de la narratrice par un couple d'amis, Lisa et le Slovène (*CRS*, p. 138). La narratrice, après quelques approches, enfreint les règles et pénètre la pièce, cédant à son désir de connaissance, dans une attitude infantile. Elle y découvre « un grand lit molletonné avec de la toile de Jouy, et des placards qui montent jusqu'au plafond dont les portes sont molletonnées de la même manière, dans le même tissu exactement » (*CRS*, p. 140). Le lieu est comparé à « un cocon crème et rose, un peu kitsch, un peu émouvant » (*CRS*, p. 140), une métaphore qui l'assimile à un sexe féminin maternel. Dans le même temps, la narratrice rappelle des éléments de culture anciens qui la rattachent à une filiation humaine plus étendue – le « vieil homme », « Marie-Antoinette » (*CRS*, p. 140). Teintée d'onirisme, la scène montre un personnage régressif qui cherche dans cette chambre et dans le lit conjugal un endroit où il peut être réengendré. Dans la chambre, matricielle, la narratrice peut retourner dans le ventre de la mère. Toutefois, dans cette même chambre se clôt l'intrigue : « Couchée sur le lit, en chien de fusil, dans le creux du matelas, j'attends. Je n'ai plus la force de me lever, c'est terminé » (*CRS*, p. 188). L'éventualité de la mort rejoue le vécu traumatique, la vue de Sarah et de son corps mourant.

Entre maïeutique et évanouissement, origines et fin, initiation et catabase, la narratrice montre des velléités de renaissance. À chaque strate de souffrance traversée, l'imaginaire de l'enfantement resurgit : dans le « boyau noir » de la « rame de métro »

(*CRS*, p. 116), dans le « ventre de l'immense aéroport » (*CRS*, p. 110), puis dans la « mer [...] toujours là, au bout des rues, à l'arrivée de tous les chemins » (*CRS*, p. 143). Le bain en mer concrétise la renaissance symbolique de la narratrice :

La mer est rose comme le ciel. [...] je plonge sous l'eau et je nage longuement, sans reprendre mon souffle, en me laissant glisser. Quand je ressors la tête de l'eau, plusieurs mètres plus loin, je suis au milieu du rose. De petits cercles concentriques se forment autour de moi et s'éloignent sans remous. La mer est à la fois lisse et caressée par les ondes, la mer est rose comme une dorure, douce comme un murmure, la mer est comme la peau de lait dans la casserole qui déborde. 20h47, Sarah est morte et je suis nue dans l'eau rose. 20h47, la mer est comme la peau du ventre d'une femme qui aurait eu plusieurs enfants. (*CRS*, p. 165)

De l'anaphore de « la mer », des assonances et allitérations qui lient les différentes propositions se dégage une musique, qui imite la douceur maternelle de l'élémentaire aquatique. En Vénus anadyomène, la narratrice se réinscrit dans un tout plus grand qu'elle et, bercée par un « sentiment océanique »,⁹ retrouve une place dans le monde.

Cependant, le retour au ventre, à l'état embryonnaire, peut aussi conduire à la disparition. En « rembobinant », la vie d'avant s'efface. Dans l'eau, la mort n'est pas exclue, ce que révèle une scène ambivalente dans la salle de bain du grand-père. Dans l'extrait suivant, les méronymes corporels montrent les mouvements vitaux de la narratrice (bouger, respirer, circulation du sang...), tandis que la pulsion de mort est portée par un verbe affectif :

Je plie mes jambes et j'enfonce ma tête sous l'eau, mes cheveux forment un rideau à la surface, je ne vois plus le plafond. Mes oreilles s'emplissent d'eau et je n'entends, enfin, plus rien du monde extérieur. Je n'entends plus que le son de mon cœur qui bat, je suis seule avec moi-même. [...] J'aime me sentir au bord de suffoquer, sentir que la boîte à musique charmante peut se casser d'un coup, qu'il suffirait que je m'applique un peu, que je reste un tout petit peu plus sous l'eau, quelques secondes peut-être et ça suffirait. (*CRS*, pp. 174–175)

L'horizon d'une mort possible, source de plaisir – le corps est assimilé à un instrument de musique esthétique –, est recherché. La régression porte en son sein l'annulation de l'existence : au plan social, le calme vient lorsque l'autre et l'environne-

⁹ Cynthia Fleury détaille le concept à partir de la définition donnée par Romain Rolland. « Le sentiment océanique [...] [décrit] ce désir *universel* de faire un avec l'univers [...] permettant au sujet de ne pas se ressentir 'manquant', d'affronter la séparation et la finitude (ci-gît la mère) sans céder à la mélancolie. Il relève d'un sentiment d'éternité, de fulgurance et de repos » (Fleury, 2020, p. 14).

ment ne sont plus là pour co-respirer. Engloutis par sa pulsion d'anéantissement, ni elle ni le monde humain et plus qu'humain ne sont encore viables.

L'on peut donc considérer que les gestes d'amour, dans une relation passionnelle, sauvegardent l'environnement pour celui ou celle qui vit l'amour. Les perturbations environnementales ne sont pas un moteur positif ou négatif pour la relation qu'établissent Sarah et la narratrice ; en revanche, leur relation, si intense qu'elle est osmotique, influence l'appréhension du monde humain et plus qu'humain. En ce sens, l'environnement dépend de l'amour pour et de l'autre, dans une relation qui se vit d'abord charnellement, *via* des sens décuplés rendant les échanges entre soi, l'autre et l'environnement plus évidents. Lorsque l'autre meurt, le personnage amoureux s'éloigne progressivement de ses pairs humains et traverse sa souffrance avec les éléments, en « terres déclives »,¹⁰ tiraillé entre ses pulsions de vie et de mort. Toutefois, il est clair que l'environnement survit à la mort de l'autre et de la narratrice ; ce n'est pas l'environnement qui s'évanouit, mais le récit, porté par la narratrice donnant accès à son flux de pensée.

4. Franchir le seuil de la fiction

Roman virtuose, *CRS* se démarque par des choix poétiques audacieux. Le personnage, dans son état amoureux « dedans dehors »,¹¹ concentre de multiples strates – intimes, historiques, sociales, spatio-temporelles –, donnant à voir une identité humaine palimpseste, confirmée par une structure diégétique non linéaire : l'incipit est une scène autonome, dont le contenu est développé dans la seconde partie ; par ailleurs, la dernière scène et la première se répondent, au plan du lieu et de la position de la narratrice, couchée, telle une défunte, dans un lit tombeau, et du lexique – « pénombre » ouvre et clôt le récit (*CRS*, pp. 9, 189). Une telle construction, anachronique, crée un univers non téléologique, qui mime la mémoire et l'intériorité de la narratrice. Par là-même, le récit s'incarne, autour de souvenirs filés, à la manière des identités individuelles et collectives pensées sur un mode écologique : inscrites dans le milieu qu'elles habitent.

¹⁰ La formule est de Thierry Raboud, qui a nommé son second recueil de poésie publié aux Éditions Empreintes après elle.

¹¹ Douna Loup, dans *Les Printemps sauvages*, définit ce « dedans dehors » – qui fait écho à la citation de Monique Wittig (voir p. 1 du présent article) – à partir d'une abolition de frontières entre l'individu humain, sa peau et l'extérieur : « j'ai su que c'était ça ma maison, mon dedans dehors, cet endroit du monde extérieur qui répond si fort à mon intérieur qu'il est comme un dedans intime » (Loup, 2021, p. 53). Elle décroïsonne l'humain et fait de l'environnement un espace familier, son habitat, son « *locus sacré* » (Lefebvre, voir p. 9 de cet article).

Par l'introduction d'éléments intimes et lesbiens dans le récit, Pauline Delabroy-Allard offre un point de vue féminin sur des questions de sexualité et de genre, entremêlant création fictionnelle et activisme. « L'intime est politique », a-t-on l'occasion de lire de temps à autres dans ses *stories* Instagram, postées sur « cettepetitevie ». C'est sans doute dans cette perspective qu'elle mobilise des événements personnellement expérimentés pour alimenter son œuvre. Par rapport à l'homosexualité, l'autrice évoque la rencontre amoureuse comme facteur de révélation :

Ces questions ne se posaient pas à moi quand j'étais avec des garçons, parce que j'étais beaucoup moins déconstruite qu'aujourd'hui. Il y a beaucoup de choses dont je n'avais pas conscience et pourtant je baignais, je m'en rends compte maintenant, dans des relations très normées, normatives, et surtout, malheureusement, impactées par le patriarcat. C'est la rencontre amoureuse qui m'a [montré] que ce que je croyais être l'amour jusque-là n'était qu'un fac-similé du vrai amour, en tout cas de l'amour fou comme j'ai pu ensuite le vivre. (Bouguen, 2022)

La sortie de l'hétérosexualité après la rencontre bouleversante d'une femme est transposée dans la fiction – rappelons la « latence » commentée *supra*, caractérisant la vie de la narratrice, en couple avec un homme au début du récit. Au travers d'un dispositif autofictionnel, l'autrice adopte une « posture » (Meizoz, 2007) d'autrice engagée et exemplifie en littérature un parcours identitaire dissident, dans un contemporain qui s'ouvre lentement à la variété des expressions de genres, de sexes et de sexualités. S'il y a engagement, c'est que la fiction créée par une femme a un pouvoir transformateur double : l'une de ses fonctions, anthropologique, permet d'apprendre par expérience de pensée (Schaeffer, 1999) ; en offrant des modèles féminins et lesbiens, l'autrice donne la possibilité aux lectrices et aux lecteurs de développer leur empathie par le truchement de l'imagination. Dans le même temps, elle se place dans un champ culturel post-*MeToo* où les arts, les actions, les rôles des femmes manquent encore de visibilité et d'autonomie, masqués par des structures normatives androcentrées. La force d'un tel constat est d'appeler à « (re)considérer certains paradigmes, cadres herméneutiques et enjeux créatifs » (Saint-Amand et Zbaeren, 2022, §1) dans la production, la consommation et la critique littéraire.

Le rôle de la chercheuse est donc d'intégrer des éclairages invitant à recalibrer nos moules de pensée : par une lecture écologique et féministe, j'entendais proposer un cadre de réflexion prenant acte des zones de hiérarchies conceptuelles et pragmatiques existant entre certaines classes d'individus, humains et plus qu'humains, de manière à « [favoriser] l'inventivité critique et la confrontation des points de vue » (Zenetti, 2021, §33). Sans que le roman *CRS* n'apparaisse écologiste, au sens politique et thématique, il

apporte une réflexion féconde sur nos rapports à l'autre et au monde lorsqu'une catastrophe, d'amour, de mort, fait irruption dans un quotidien. Cette lecture met en évidence une attention accrue à la condition éphémère de la vie, après une prise de conscience quant à la reproduction de pratiques qui ne correspondent pas à l'individu et l'enferment dans une existence morne. L'amour lesbien provoque une sortie des structures sociétales considérées comme « civilisées » et comporte une dimension d'insurrection désaliénante. C'est par l'incarnation que passe la désaliénation : les sens et l'assomption de la corporalité conduisent à se situer dans un *hic* et *nunc*, pour un sujet profondément mobile, qui reconnaît, à partir de sa relation passionnelle, les lois du vivant : « Nothing exists by itself and nothing comes from nothing » (Morton, 2011, p. 23). Être rappelé à ses conditions de vie et reconnaître cette solidarité entre tout être en fiction crée des réflexions chez les lectrices et les lecteurs, à un plan symbolique et collectif, et peut-être même des mutations effectives de règles hétéronormatives fortement liées à des systèmes extractivistes et technocapitalistes au sein des sociétés concernées.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Barthes, Roland. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Seuil.
- Barthes, Roland. (1963). *Sur Racine*. Seuil.
- Berthier, Manon. (2022). Mauvais genres. 1924?– 2022, écrire le lesbianisme dans les littératures de l'imaginaire. Dans A. Turbiau, M. Lachkar, C. Isler, M. Berthier et A. Antolin (dir.), *Écrire à l'encre violette. Littératures lesbiennes en France de 1900 à nos jours* (pp. 171–203). Éditions Le Cavalier Bleu.
- Blanc, Jan. (2020). *Stilleven: peindre les choses au XVII^e siècle*. Éditions 1:1.
- Bouguen, Laure et Delabroy-Allard, Pauline. (Hôtes). (24 février 2022). Pauline Delabroy-Allard - « Devenir mère dans un couple homosexuel, le parcours du combattant » (n° 17) [Podcast épisode]. *Podcast Ho Kalm*. <https://hokaran.com/blogs/media/ho-kalm-pauline-delabroy-allard?srsItid=AfmBOopvsUhLyt7J6M9wQVYRcrFFuUuuu0Z-tHXI2RD119feW3SVJ9gi>
- Clément, Jean-Paul. (2007). Chateaubriand et la « fièvre des ruines ». *Anabases*, (5), 179–189. <https://doi.org/10.4000/anabases.3185>
- Collot, Michel. (2022). *Un nouveau sentiment de la nature*. José Corti.
- Díez Cobo, Rosa María. (2020). Arquitectura del hogar invertido : reescribiendo la casa encantada. *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 8(1), 135–158. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.633>
- Delabroy-Allard, Pauline. (2018). *Ça raconte Sarah*. Éditions de Minuit.
- Fleury, Cynthia. (2020). *Ci-gît l'amer. Guérir du ressentiment*. Gallimard.
- Froidevaux-Metterie, Camille. (2021). *Un corps à soi*. Seuil.
- Gefen, Alexandre. (2017). *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. José Corti.

- Haraway, Donna J. (2016). *Staying with the trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11cw25q>
- Lachkar, Margot. (2022). Portrait d'une littérature en feu. XXI^e siècle, écritures bouillonnantes et impatiences politiques. Dans A. Turbiau, M. Lachkar, C. Isler, M. Berthier et A. Antolin (dir.), *Écrire à l'encre violette. Littératures lesbiennes en France de 1900 à nos jours* (pp. 207–235). Éditions Le Cavalier Bleu.
- Loup, Douna. (2021). *Les Printemps sauvages*. Éditions Zoé.
- Mahrer, Rudolf. (2003). Poétique ramuzienne du tableau. Dans D. Jakubec et J. Berney (dir.), *Les Signes parmi nous (1919). Dans l'atelier de Ramuz* (pp. 265–298). Études de Lettres.
- Malick, Terrence. (Directeur). (2011). *The Tree of life* [Film]. River Road Entertainment/Plan B Entertainment.
- Meizoz, Jérôme. (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Slatkine.
- Morton, Timothy. (2011). The Mesh. Dans S. LeMenager, T. Shewry et K. Hiltner (dir.), *Environmental Criticism for the Twenty-First Century* (pp. 19–30). Routledge.
- NIFFF. (16 septembre 2022). *NIFFF 2022: A conversation with Mariana Enríquez* [Archives vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=IMs1-nWRJPY&list=PLbnfMhdRA Ck2qDt3oR4urGa9wfeibOnjB&index=13&t=0s>
- Platon. (1995). *La République VII*. Le Livre de Poche.
- Posthumus, Stéphanie. (2014). Écocritique et 'ecocriticism'. Repenser le personnage écologique. Dans S. David et M. Vadeam (dir.), *La Pensée écologique et l'espace littéraire. Cahiers Figura*, 36 (pp. 15–33).
- Rabaté, Dominique. (2005). Introduction. Dans P. Glaudes et D. Rabaté (dir.), *Deuil et littérature. Modernités 21*. Presses Universitaires de Bordeaux.
- Ruffel, Lionel. (2016). *Brouhaha. Les Mondes du contemporain*. Verdier.
- Saint-Amand, Denis et Zbaeren, Mathilde. (2022). Incandescences. *Revue critique de fixxion française contemporaine* (24), n. p. <https://doi.org/10.4000/fixxion.2548>
- Schaeffer, Jean-Marie. (1999). *Pourquoi la fiction ?* Seuil.
- Schaeffer, Jean-Marie. (2007). *La Fin de l'exception humaine*. Gallimard.
- Semilla Durán, María Angélica. (2018). Fantasma: el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enríquez. *Revell. Revista de Estudos Literários da UEMS*, 3(20), 261–277. <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/3309>
- Vaillant, Alain. (2002). *L'Amour-fiction. Discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*. PUV.
- Wittig, Monique. (1969). *Les Guérillères*. Éditions de Minuit.
- Zenetti, Marie-Jeanne. (2021). Théorie, réflexivité et savoirs situés: la question de la scientificité en études littéraires. Dans F. Bujor, M. Coste, C. Paulian, H. Rundgren, A. Turbiau et M.-J. Zenetti (dir.), *Situer la théorie: pensées de la littérature et savoirs situés (féminismes, postcolonialismes)*. *Fabula-LhT*, (26). <https://doi.org/10.58282/lht.2769>

Alicia Schmid. Assistante Diplômée en littérature française moderne à l'Université de Lausanne, je suis chargée d'animer, à l'EPFL, des TP sur les relations entre sciences et littérature. En parallèle, je poursuis ma thèse, dédiée à l'étude des représentations de l'environnement et de la corporalité désirante, notamment féminine, dans les romans francophones contemporains. Auparavant, j'ai été enseignante au secondaire I.