

## **Le corps comme mythe : Déconstruction littéraire et symbolique des représentations genrées**

### **The body as a myth: Literary and symbolic deconstruction of gendered representations**

**Abdelhalim Ziti**

Postdoctorant

FLSH Ain Chock

Université Hassan II Casablanca

Laboratoire pluridisciplinaire LEMÉRAGE

Maroc

**Date de soumission :** 04/05/2025

**Date d'acceptation :** 01/06/2025

**Pour citer cet article :**

ZITI. A (2025) «Le corps comme mythe : Déconstruction littéraire et symbolique des représentations genrées»,  
Revue Internationale du chercheur «Volume 6 : Numéro 2» pp : 968 - 985

### **Résumé :**

Le mythe familialiste de Sigmund Freud et son théorème du refoulement du désir comme effet de l'oedipianisation de l'inconscient, n'étaient pas du goût de Gilles Deleuze, pas plus que l'existence d'un moi-sujet comme reflet exclusif de la représentation collective ou du moi-social. Il n'y a pas de moi comme centre de la représentation. Une telle déconstruction du centre de pouvoir ou de la représentation c'est bien cela qui forme la charpente de notre article. L'analyse de trois œuvres littéraires, soient : *L'Insoumise de la Porte de Flandre* de Fouad Laroui, *Médée chérie* de Yasmine Chami et *Le Pays des autres* de Leïla Slimani, donne à penser que c'est au niveau élémentaire de la famille, ou de son image traditionnelle, que s'édifie la construction mythique du corps individuel, tout en réprimant l'élan du désir chez les personnages. En revanche, l'anima et l'animus, comme archétypes de l'inconscient d'après Jung, Bachelard et Valabrega, renferment des symboles fantasmatiques du désir loin de l'antagonisme culturel dans ses représentations des deux catégories du féminin et du masculin. Ainsi notre démarche vise le dévoilement des rapports genrés de pouvoir, tout en proposant des constructions alternatives et plus spontanées de la relation entre la psyché et son environnement.

**Mots-clés : corps ; mythe ; symbole fantasmatique ; archétype ; représentations genrées**

### **Abstract:**

Sigmund Freud's familialistic myth and its theorem about desire repression as effect of the oedipianization of the unconscious did not suit Gilles Deleuze, not as much as the existence of subjective-self as exclusive reflection of collective representations or social-self. There is no self as centre of representation. Such a deconstruction of the centre of power or representation is really what forms the framework of our article. The analysis of three literary works: *L'Insoumise de la Porte de Flandre* by Fouad Laroui, *Médée chérie* by Yasmine Chami and *Le Pays des autres* by Leïla Slimani, suggests that it is at the elementary level of family, or of its traditional image, that the mythical construction of individual body takes shape, while stifling the characters' impetus of desire. By contrast, the anima and the animus, as archetypes of the unconscious according to Jung, Bachelard and Valabrega, contain fantastic symbols of desire that go far from the cultural antagonism in its representations of the two categories of the feminine and the masculine. In this way our objective will be to reveal the gendered power relations and propose at the same time alternative and more spontaneous constructions of the relationship between the psyche and its environment.

**Keywords : Body ; myth ; fantastic symbol ; archetype ; gendered representation**

## Introduction :

« Celui qui désire mais n'agit point engendre la peste ».

(William Blake, *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*, 1793)

Suite à la frustration de leur rêve de réalisation individuelle, les protagonistes des romans de notre corpus développent des comportements pathogènes comme le refoulement ou la répression du désir. La nature psychosomatique de tels comportements rapporte la réalité du corps à l'univers du symbolisme collectif. Le corps devient alors un mythe dans le sens de l'idéalisation des catégories respectives du masculin et du féminin, d'où le contrôle après coup de la sexualité. Quel est donc le rapport entre ce genre de contrôle et la mythification du corps ? Quels aspects prend-il précisément par rapport aux expériences des personnages ? Le corps peut-il se franchir des fers du symbolisme collectifs ? Pour répondre à ces questions, notre démarche comprend une analyse symbolique des thèmes spécifiques tels que la construction fantasmatique du corps et du désir chez Valabrega. Son objet sera dirigé particulièrement vers la compréhension de l'union fantasmée entre Fawzi et Fatima. De même, la dualité entre les deux archétypes de l'anima et de l'animus nous sera utile dans le sens où Jung et Bachelard en font un modèle primitif qui informe toutes les contradictions au niveau des représentations collectives, à commencer par la morale communautaire qui décide en grande partie de la sujétion de Fatima et de Mathilde. Outre ces lectures philosophiques, celle de Deleuze nous aidera à concevoir un sens empirique du rapport entre le corps et son désir dans les expériences de Dragon et de Médée. Les approches psychanalytiques de Freud et de Lacan traiteront respectivement de l'idée de la bisexualité de l'inconscient et du phénomène du dédoublement auxquels nous recourrons pour saisir la structure névrotique du fantasme chez Fawzi et son anéantissement dans la scène du sex-shop.

Pour mettre en vigueur notre approche, le premier axe sera consacré à l'étude de la construction mythique du corps individuel qui tient à l'idéalisation des deux catégories du masculin et du féminin ainsi qu'à leur hiérarchisation en faveur d'une conception phallocratique du désir. Le deuxième axe traite du contrôle de la sexualité à cause de cette idéalisation tout en dévoilant les différents aspects du sacrifice du corps aux instances collectives dans le fait culturel. Enfin, nous allons essayer de déceler les manifestations de la révolte du corps sous les fers de l'antagonisme imposé entre les archétypes du masculin et du féminin.

## 1. La construction mythique du corps

Les qualités distinctives des expériences des protagonistes de nos œuvres, plus particulièrement celles de Mathilde et Médée, reposent sur les bons souvenirs mais aussi sur l'ambition qui étend leurs horizons, et qui va être compromise du fait de leur « enfermement » dans une sphère privée. Le fait récurrent dans les deux expériences c'est que le corps féminin subit d'une part une sorte de fixation sous l'empire de symboles collectifs qui confisquent la liberté individuelle. D'autre part, une telle fixation dégénère en forme de subordination du féminin au masculin.

### 1.1. La fixation du corps féminin

Valabrega insiste sur la nécessité de relier l'étude du corps à celle du fantasme. D'après lui : « toute théorie du corps ne peut être, simultanément qu'une théorie du phantasme » (Valabrega, 1992, 27). Le fantasme, du point de vue du philosophe, doit, de ce fait, être placé du côté de la faculté de la symbolisation, propre à l'homme et qui reçoit inéluctablement la forme d'un enveloppement mythologique (Valabrega, 1992, 27). En fait, le corps cède à son fantasme. Et par le moyen du symbole fantasmatique, ce corps lui-même devient un mythe.

Médée est devenue étrangère à elle-même suite au scénario de la rupture entre elle et son mari Ismaïl. Le caractère psychosomatique de la souffrance que lui impose la cruauté de la rupture la renvoie à elle-même comme à « cette femme de sel qui assiste impuissante à sa propre métamorphose, attentive elle retient le plus infime battement de cils, la douleur se tient là, si proche que le moindre déplacement la ferait jaillir comme une lave bouillante, miracle de cette douleur qui ne surgit pas » (*Médée*, 15-16). Alors même la nature inconsciente de certaines pulsions devient pour elle une vraie torture. « Elle est attentive à ne pas bouger pour ne pas laisser se répandre en elle la douleur qu'elle sent sourdre et ne pourra maîtriser » (*Médée*, 17). Ce n'est qu'en redécouvrant l'élan du désir dans des symboles autres que ceux de l'image de l'union, qu'elle finira par se rétablir. Alors ce type de fantasme névrotique dont Médée est devenue victime est dû, dans le sens où l'entend Valabrega, au mythe petit-bourgeois de l'union avec son mari.

L'effondrement psychique de Médée est bien l'effet d'un sacrifice de soi qui au début prenait chez elle la forme du dévouement. Les concessions qu'elle a faites pour garder intacte l'image de l'union avec son mari vont mener vers le refoulement de son désir et sa dénaturation. Le fait est qu'elle ne pouvait penser l'élan du désir en dehors du grand monde d'Ismaïl. Ce dernier ne

lui transmet plus l'image du jeune homme épris d'amour pour elle ; et leur lien devient de plus en plus incertain. Ainsi le dévouement de Médée s'est fait au prix du refoulement de son désir dont les symboles sont largement la fabrique d'un moi-social. C'est ce que prouve précisément l'incertitude qui caractérisait les rapports entre Médée et Ismaïl : « elle voit tout ce qu'elle ne sait pas de lui, cette peau étrangère, et quand ses mains la touchent elle sent cette membrane fragile contre la sienne, deux univers distincts, le fil ténu du désir qui les lie, renouvelé chaque fois, un miracle » (*Médée*, 21). Deleuze s'oppose à toute sorte de détermination du désir d'après les signes despotiques du moi-social et défend ce point de vue en invoquant l'exemple de la décentralisation du moi-Nietzsche qui s'associe à « tous les noms de l'histoire » (Deleuze, 1972, 28) pour fuir le piège de la détermination identitaire.

Médée se rappelle que durant sa grossesse elle était doublement convoitée par son mari : une fois pour son rôle de mère génératrice et la deuxième à cause de son étrange et voluptueuse rondeur. « Elle se souvient de son désir renouvelé devant sa métamorphose à elle, enceinte d'Adam, enflée au cœur de la chaleur estivale, voluptueuse, les seins lourds, le ventre rond, les cuisses étrangement pleines, semblables à ces femmes immortalisées par Renoir, si dilatées qu'elles semblent des fruits mûrs sur le point d'éclater » (*Médée*, 25). Cet instinct conservateur de l'espèce rend Médée étrangère à elle-même. Devant ce renouvellement du désir du mari, Médée « s'était sentie trahie, comme s'il en aimait une autre » (*Médée*, 25). Néanmoins, ce genre de convoitise va s'éteindre « dans la trame des jours, des odeurs de lait, de nourriture, de lessives » (*Médée*, 64). Ainsi l'ambivalence des caractères rattachés au rôle reproductif dans cet exemple concret, fait du corps charnu de la femme et de la consistance de ses signes le ressort exclusif du désir de l'homme.

## 1.2. La subordination du féminin au masculin

Quand Mathilde voit Amine pour la première fois, cette rencontre lui imprime un sentiment exotique qu'elle projetera dans le temps et l'espace d'après le rêve du voyage et l'appropriation d'un beau domaine. La beauté physique du jeune spahi est la promesse d'un plaisir unique. « Elle ne se lassait pas des mains d'Amine, de sa bouche, de l'odeur de sa peau, qui, elle le comprenait maintenant, avait à voir avec l'air de ce pays » (*Le Pays*, 20). Il importe de relever ici que la passion amoureuse rapporte les signes du corps aux archétypes primitifs de la relation entre l'individu et son environnement.

D'après Jung, l'archétype est un idéal de la pensée servant comme une sorte de charpente pour tout objet de connaissance qui doit nécessairement prendre une forme d'expression mythique. Il en fait même une empreinte archaïque dans l'âme faite par un « empreignant » qui dans l'exemple de la religion peut être désigné par le terme « Dieu » (Jung, 1970, 18-19). De même, Jung assimile la relation entre l' « empreignant » et l' « âme » à celle entre « époux » et « épouse » à travers l'acte de l' « empreinte ». Ainsi il dit : « Le mot « type », on le sait, vient de τύπος, coup, empreinte. Ainsi, le mot « archétype » présuppose déjà un « empreignant » [archaïque] » (Jung, 1970, 18-19). La dualité entre le féminin et le masculin devient donc un modèle originel de pensée ou archétype sur lequel vont être édifiées toutes les formes possibles de contraste.

Néanmoins, cette forme de dualité, ou de complémentarité originelle, se développe en une construction mythique du lien amoureux entre Mathilde et Amine. Son désir pour son mari est si intense qu' « il exerçait sur elle un véritable envoûtement » (*Le Pays*, 20). Et l'envoûtement ici peut se rapporter soit au charme de l'union, soit de manière plus effective à l'idée d'un pouvoir qui maintient le masculin du côté du haut, et le féminin qui se tient en bas. Ainsi on est introduit à une forme primitive de la dualité entre les deux archétypes qui peut être transposée dans d'autres pairs d'éléments comme par exemple la dualité entre le supérieur et l'inférieur. Sur les bases d'une fusion entre les symboles chrétiens et ceux de l'alchimie médiévale, Jung affirme les caractères initialement antagonistes des rapports entre le masculin et le féminin. Le symbolisme chrétien place l'âme féminine ou « l'anima » du côté du mal (Jung, 1970, 389). Jung essaye d'expliquer ce point en recourant à une scolie alchimique de l'histoire biblique de la genèse, selon laquelle l'anima serait l'hermaphrodisme fondamental de l'homme à cause de l'âme féminine qui le hante (Jung, 1970, 197 ; 198). C'est ainsi que la morale patriarcale tend souvent à marquer la rupture entre les deux archétypes et par conséquent à subordonner le féminin au masculin.

L'ineffable du plaisir de Mathilde s'exprime sur le mode de l'envoûtement : « jamais on ne lui avait parlé de ce plaisir-là » (*Le Pays*, 20). La symbolique à l'œuvre ici est essentiellement physique. L'immanence de la femme qui la retient du côté du bas, et lui rattache des qualités morales inférieures, est opposée dans le symbolisme chrétien aux valeurs phalliques de l'homme. Celles-ci sont du côté du ciel. Elles sont représentées à titre d'exemple par l'aspect pénétrant et fécondateur de la pluie ou des rayons du soleil. Et c'est ce genre de symbolisme

qui peut expliquer, à première vue, l'envoûtement de Mathilde. Même pendant la guerre, ce sentiment magique la hantait comme un esprit de l'au-delà. Pour conjurer la peur de la guerre, la jeune Mathilde « jetait la tête en arrière et, les yeux révoltés, elle imaginait des légions d'hommes venir à elle, la prendre, la remercier » (*Le Pays*, 21).

En raison de son rôle présumé dans le péché originel, le texte chrétien fait d'Ève la complice du diable. Ils sont renvoyés tous les deux au même rang inférieur (Jung, 1970, 198). En revanche, Adam regagne son « rang supérieur » grâce aux caractères transcendants de l'esprit que la Volonté divine lui attribue pour s'approprier et fendre le corps de la Terre qui est un autre archétype de l'âme féminine. Mais Ève hantait Adam avant même qu'elle ne soit réalisée comme corps.

D'après les alchimistes, l'archétype dit de « l'infériorité » se tient loin de toute exclusivité verticale pour s'interpréter suivant les principes de « l'étendue » et de la « profondeur ». Ainsi le thème de la descente d'Ève, note Jung, « va jusque dans les ténèbres de la matière inanimée » (Jung, 1970, 389). L'anima est « l'âme divine enchaînée dans les éléments » (Jung, 1970, 390). Cependant, et contrairement à ce qui peut être attendu de l'étreinte de celui qui envoûte et contient le corps de la femme, Amine devient lui-même un contenu. « Elle le suppliait de rester en elle aussi longtemps que possible, même pour dormir, même pour parler » (*Le Pays*, 20). Amine est contenu dans la tendresse de Mathilde. « Au bout de deux jours et deux nuits, Amine dut presque la tirer du lit, mort de soif et de faim, pour qu'elle accepte de s'attabler à la terrasse de l'hôtel. Et là encore, tandis que le vin lui réchauffait le cœur, elle pensait à la place qu'Amine, bientôt, reviendrait combler entre ses cuisses » (*Le Pays*, 21).

Il s'ensuit que la construction mythique du corps dans ces exemples littéraires se développe en une subordination du féminin au masculin qui à son tour informe le contrôle de la sexualité dans d'autres expériences. Ce contrôle reflète l'esprit du phallocentrisme du mythe patriarcal qui est néanmoins contré par d'autres conceptions de la dualité entre les deux archétypes comme celle de la bisexualité de l'inconscient.

## 2. Le contrôle de la sexualité

Le phallocentrisme du mythe patriarcal fait de la sexualité une structure fantasmagorique qui s'érige autour des signes exclusifs du corps juvénile de la femme. Cette conception de la sexualité s'oppose au thème de Valabrega sur la nature féminine des symboles phalliques. C'est

cette sorte d'opposition que nous allons mettre en valeur relativement aux exemples de Corine et de Médée. La bisexualité de l'inconscient comme abordée plus haut donne à repenser la sexualité, surtout dans l'exemple de Dragon, sur le fond d'une structure équilibrée de l'anima et de l'animus loin de tout phallocentrisme.

### 2.1. Le phallocentrisme du mythe patriarcal

Dans les symboles phalliques, d'après Valabrega, « Il s'agit d'une représentation beaucoup plus basale, ancienne et authentiquement primitive : Femme-phallus, ou Phallus-femme » (Valabrega, 1992, 334 ; 335). Il en donne comme prototype l'exemple de la genèse : « c'est Eve avant le péché qui représente phantasmatiquement et mythologiquement le phallus. Et elle le symbolise sur le mode de l'*être* et non de l'*avoir* » (Valabrega, 1992, 19). En fait, le pénis est impotent sans sa conformation au modèle du fantasme où règne la nature féminine des symboles phalliques. Le plaisir de l'union entre Amine et Mathilde, jeunes mariés, peut s'expliquer à la lumière de leur expérience des deux archétypes du masculin et du féminin en tant que complémentaires.

La jeune Corine, l'amie de Mathilde, avait un corps précoce et était victime des stéréotypes et des femmes et des hommes. Elle vivait à Dunkerque où la guerre des Allemands ne pouvait renverser l'ordre d'une morale patriarcale et phallocratique. Les femmes de Dunkerque pensaient « qu'une telle femme n'était faite que pour le plaisir. Les hommes se jetaient sur elle, ils la déshabillaient comme on déballe un cadeau, avec précipitation et brutalité » (*Le Pays*, 176). Ici s'impose encore une fois l'image verticale de l'état inférieur du corps de la femme qui doit se tenir en dessous de celui qui se jette d'en haut. D'un tel contraste peut être inférée aussi l'idée de la domination du corps de la femme à laquelle renvoie le sens métaphorique de la « brutalité ». Ce sens, d'après l'extrait, acquière une portée purement phantasmatique sous forme d'un onirisme centré autour des symboles du corps de la femme, la jeune Corine en l'occurrence. Les voisines pensaient que leurs maris « contemplaient alors, éblouis, ses seins extraordinaires, qui, libérés du soutien-gorge, se répandaient comme un nuage de crème. Ils se jetaient dessus, les mordaient à pleine bouche, comme rendus fous à l'idée que cette friandise ne finirait jamais, qu'ils ne viendraient pas à bout de ces merveilles » (*Le Pays*, 176).

Le contrôle de la sexualité à travers la mythification de l'inconscient collectif est posé en de termes proches dans *Médée chérie*. Son pouvoir de « ravissante jeune femme » (*Médée*, 74) est pour Médée indissociable de son sens intuitif. Elle évoque la mémoire de sa jeunesse et constate

que « tout était neuf en elle alors » (*Médée*, 74). Mais à travers les souvenirs du passé, elle cherche aussi à mettre à nu le mythe phallogocentrique qui façonne l'inconscient de l'homme. Pour Ismaïl, le corps juvénile de la femme est l'objet qui résume toutes les valeurs possibles, mais qui doit en même temps se résigner à la passivité. *Dans sa chair*, qui forme un diptyque avec *Médée chérie*, en donne un exemple parlant. Ismaïl a du mal avec le fait que la nouvelle femme de sa vie ait des rapports décontractés avec leurs collègues de travail. Il voit dans l'aisance de Meriem une sorte de « confiance presque indécente, comme si les inconnus [confrères chirurgiens] bénéficiaient de ce qui n'était réservé qu'à lui, une gaieté qui donnait accès à son intimité » (Chami, 2022, 22 ; 23).

Cette formule impossible de la domination du sujet femme est sous-jacente au souvenir qu'a Médée de son épanouissement physique dans l'étreinte avec Ismaïl : « son cœur élastique envoyait dans ces artères le flux d'un sang frais et fluide, ses os disparaissaient sous la peau dorée et souple, les muscles longs de son corps de danseuse jouaient nerveusement sous la soie tendue de la chair au parfum de verveine, sa bouche était un fruit gonflé, à l'intérieur un goût de pêche » (*Médée*, 74). Le désir sensuel ici s'entremêle à l'instinct primitif de prédation. Le corps de la femme devient métaphoriquement consommable tout comme un aliment.

Or, ce que Médée voulait, était d'inscrire le désir sensuel qui la reliait à Ismaïl dans une forme sacrée de l'union, loin du mythe social qui en rend plus tranchée la conception binaire. La sacralité de l'union serait seule à même de contrecarrer le fantasme farouche dont les symboles phalliques dérivent exclusivement du corps juvénile de la femme. Dans le cas de Médée une conscience pénible se fraie un chemin. Elle aurait accepté « la cécité indispensable aux longues histoires sereines » (*Médée*, 91). Elle s'avoue être une « folle, maudite ». Au lieu de mener Ismaïl vers la prise de conscience du déséquilibre dans leur union, « elle a inscrit son naufrage dans la pierre, elle a convoqué comme une sorcière démente les forces qui la pulvérisent aujourd'hui » (*Médée*, 90). Mais à présent Médée a tourné cette page, la « réappropriation » de l'ancienne histoire de son homonyme grecque en est un signe tangible. Grâce à son art en tant que sculptrice, Médée se raccorde à une image archaïque de la féminité. Dit à la manière de Valabrega, l'artiste en elle, édifie l'archétype masculin sur la primordialité des valeurs féminines qui lui donnent forme, discréditant ainsi la prétendue suprématie du patriarcat.

## 2.2. La bisexualité de l'inconscient

Les origines juives de Dragon, l'époux de Corine, lui ont valu d'être le sujet d'un autre type de discrimination, celle exercée par les Allemands qui occupaient la Hongrie. Il ne trouvait de refuge qu'auprès des femmes qui, par le pouvoir de l'empathie, comprenaient son chagrin. « Elles comprenaient la mélancolie qui l'étreignait, elles savaient ce que cela faisait d'être réduite à l'arbitraire de son sexe comme il avait été réduit à l'absurde de sa religion » (*Le Pays*, 158). Son alliance avec les femmes constitue une sorte de revanche pour Dragon. Sa psyché reflète une structure équilibrée où règne la sérénité de l'anima comme l'antipode de l'acharnement des hommes.

Dragon développe un lien subtil avec les femmes. « D'elles, il avait appris un mélange de résignation et de combativité, il avait compris que la joie était une vengeance contre ceux qui voulaient vous nier » (*Le Pays*, 158). Il est représenté en tant que pacifiste qui refuse l'hostilité des hommes et essaye en revanche de retrouver la paix auprès des femmes. C'est un personnage qui invite à la reconsidération des frontières entre les deux sexes. Dans *Ulysse* par exemple, Joyce fait de son protagoniste, Léopold, un homme moderne du tournant du XX<sup>e</sup> siècle. C'est un hermaphrodite qui, par une sorte d'onirisme fantasmagorique, s'attribue les caractères de la femme et la fonction féminine de la conception. Dragon, lui, porte en soi la mémoire pénible d'une « virilité oppressante » (*Le Pays*, 158), qui lui avait été imposée, encore enfant dans « le pensionnat de garçons où l'avait inscrit ses parents » (*Le Pays*, 157-158). Là il avait subi, tout comme les autres garçons, les programmes du dressage des corps et la séparation rigoureuse des deux sexes.

Durant son enfance, Dragon développa un genre de fantasme hermaphrodite : « le petit Dragon avait enfilé une des robes de sa sœur Tamara » (*Le Pays*, 254). Il montrait une curiosité pour ce genre d'aventure qui lui facilitera par la suite le rapprochement avec les femmes. Le père de Dragon ne comprenait pas l'attitude de son fils. Il était « contre cette pente douteuse vers laquelle il [son fils] s'était laissé entraîner » (*Le Pays*, 254). Mais Dragon, le gynécologue, rattache au souvenir qui hantait son âme une justification aussi pure que neutre. « Il n'avait jamais voulu les posséder [les femmes], ni même être comme elles, non, ce qui le bouleversait c'était ce pouvoir magique qu'elles avaient, ce ventre qui s'arrondissait comme s'était arrondi celui de sa mère » (*Le Pays*, 254). Cette forme d'empathie procède donc moins d'une image bisexuée que d'une prise de conscience libérée du phallogentrisme qui sous-tend le mythe patriarcal.

C'est ce genre de fantasme qui mènera Dragon vers la réalisation de son rêve de gynécologue. Mais sa curiosité et sa passion pour le travail vont le lancer vers de nouveaux horizons. Au dire de sa femme Corine, qui essaye d'expliquer à Mathilde la nature de son travail, le docteur entame des « opérations tout à fait extraordinaires » (*Le Pays*, 161). Il est « capable de transformer un homme en femme ! » (*Le Pays*, 161) Cela paraît néanmoins étrange comparativement à l'attitude initiale de Dragon envers les différences de sexes. Conformément à l'esprit du récit, le principe d'un seul sexe qui définirait la nature féminine par le manque ne saurait faire partie de ses convictions. Pas plus qu'il ne voulait être (comme) une femme, ce vers quoi peut renvoyer le thème de la castration (chirurgicale en l'occurrence). Il n'est pas a priori le genre de personnage que la transmutation entre les sexes pourrait intéresser. Celle-ci ne fait que renforcer le dogme patriarcal en posant, d'après Deleuze, le phallus comme « objet des hauteurs ».

Deleuze, en effet, considère le despotisme phallocratique comme un dogme, un sens transcendant qui détient le contrôle sur les deux archétypes du masculin et du féminin. Et il le fait par l'entremise du mythe de la castration où l'acte du contrôle est le corollaire du renversement du règne naturel. « Car si la femme se définit comme manque par rapport à l'homme, l'homme à son tour manque de ce dont manque la femme, simplement d'une autre façon : l'idée d'un seul sexe conduit nécessairement à l'érection d'un phallus comme objet des hauteurs, qui distribue le manque sous deux faces non superposables et fait communiquer les deux sexes dans une commune absence, la *castration* » (Deleuze & Guattari, 1972, 350 ; 351). Qu'il s'agisse de la castration ou du signe despotique du manque, ce qui est en jeu ici ne concerne pas uniquement la réalité de la subordination d'un sexe à l'autre, mais bien aussi d'autres constructions de pouvoir entre les hommes eux-mêmes. La castration est en même temps une déclaration de guerre, une « titanomachie » d'où le faible est exclu. La subordination du féminin au masculin, fondée sur le phallocentrisme qui définit le sujet féminin d'après le mythe de la castration est à l'évidence tout à fait étrangère à Dragon.

À la fin de ce deuxième axe, il devient clair que l'hierarchisation des deux catégories du féminin et du masculin ne peut informer aucune conception établie de la sexualité, et que pour que cette dernière ait des caractères effectifs des rapports entre le moi-sujet et l'objet de son désir, elle doit retrouver une forme primitive de complémentarité entre les deux archétypes. Faute d'une vraie forme de complémentarité, le corps rentre dans un état de révolte dont nous proposons comme exemple la rivalité fantasmée entre Fatima la « danseuse » et fawzi le « prétendant ».

### 3. Le corps en révolte

Dans les contours du quartier de Molenbeek à Bruxelles, où s'installe une communauté d'immigrés marocains, Fatima renvoie l'image d'une « vierge chaste ». Elle est belle et voilée. Fawzi veut l'épouser, et c'est pour cela qu'il l'épie. C'est ainsi qu'il découvre sa vocation de danseuse dans un sex-shop. Il n'est plus le « prétendant » qui doit performer la « parade nuptiale », puisque c'est Fatima qui le fait non pas pour lui seul mais bien pour le reste des habitués du sex-shop. En donnant à son corps un rythme dans la danse, Fatima veut convertir son trauma d'être une fille d'immigrés dans une communauté patriarcale à la marge de la nouvelle Bruxelles.

#### 3.1. Entre ipséité et dédoublement

Fatima est une jeune fille solitaire (la Louve), comme le suggère son surnom de spectacle. Elle est aussi la seule qui est restée pour prendre soin de ses parents, après le départ de ses frères. À son amie Emma elle dit: « Mon père est paralysé, ma mère ne quitte jamais la maison » (*L'Insoumise*, 26). Mais Fatima ne cède pas à cette réalité. Elle est réfractaire est mobile. Elle est toujours en marche. Dans sa marche, elle s'approprie l'espace et se joue d'une injustice sociale qui cherche à lui enlever tout sens réel d'appartenance ou de liberté. En pensant à Molenbeek, elle prend ses distances : « Mon quartier ? Plutôt le leur. Celui des hommes. L'espace dit public » (*L'Insoumise*, 8).

En fait, Fatima est prête à concilier les extrêmes pour tenter une définition d'elle-même. Elle est « *Danny la Louve* » (*L'Insoumise*, 40), la danseuse au *voile* « rose, très fin ». Elle n'a « aucun mal à le faire glisser contre ses épaules, ses reins, ses fesses » (*L'Insoumise*, 40), sur tout « un corps à couper le souffle » (*L'Insoumise*, 62). Mais elle est aussi la femme à la grand-voile noire. Au fond d'elle, Fatima ne veut ni s'exhiber ni se réfugier dans ses nouveaux habits. En s'écartelant entre les deux pôles de la représentation, elle est déterminée à exécuter son plan. Elle veut se venger de ceux qui la déshumanisent et la réduisent à un corps sans âme. Loin de ses parents qui lui ont donnée, très tôt, une conscience pénible de ce corps ; des jeunes hommes usurpateurs de l'espace public à Molenbeek ; et des agresseurs belges, Fatima imprime à sa marche une allure assurée. Elle cherche à réaliser son indépendance. Cette « élève modèle » (*L'Insoumise*, 19) décide dans la foulée de reprendre ses études qu' « elle a dû interrompre » et peut-être se vouer à la politique.

Contrairement à Fatima, Fawzi « l'oisif » « se contente de parader dans la rue » (*L'Insoumise*, 42). Il « donne du temps au temps » (*L'Insoumise*, 18), occupe l'espace public. Et dans son oisiveté, il résume toutes les activités possibles. Il est omniprésent, maître de la rue. Fawzi donne libre cours à son fantasme à tel point qu'il s'y imagine pouvoir tout régler. Il veut épouser Fatima. Et pour cela il l'épie, l'espionne. Un tel contraste entre les deux personnages ne pouvait que conduire vers des voies inextricables.

Tous les deux veulent mener leur vengeance sur le corps, mais leurs psychologies et sorts respectifs s'inversent de manière symétrique. Vers la fin de l'intrigue, Fatima « croit » réaliser son ipséité. « Elle a l'impression d'être une seule personne, pas deux, pas trois » (*L'Insoumise*, 110). Elle ne se dédouble plus. Elle pense qu'elle n'est plus la jeune fille initiée, ni la femme voilée ni le corps dénudé. Elle est « redevenue » elle-même. En revanche, Fawzi n'est jamais capable de se faire face. Il intègre en lui des personnages inconciliables. Souvent, il est « garçon-vacher d'Hollywood » (*L'Insoumise*, 42) qui expose sa virilité dans la rue. Parfois, il se voit dans la foi mixée au cannabis. Ainsi son identité présumée ne reçoit chez lui aucune preuve ni affirmation. Et tout ce qu'il garde de lui-même n'est qu'une psyché pathologique. Même sa virilité devient un mythe devant le pouvoir des vrais patriarches de la nouvelle Bruxelles. Olivia Gazalé dit, en commentaire à l'idée du « crépuscule des hommes » de Lévi-Strauss dans *L'Homme nu* : « par « hommes », il n'entendait ni le sexe masculin, ni l'humanité, mais une certaine idée de l'homme – celle du rationalisme occidental, universaliste, abstrait et totalisant – dont il entérinait la faillite » (Gazalé, 2017, 341).

Lacan place le phénomène du dédoublement parmi les affections de la névrose et le considère comme une tentative désespérée de perfectionnement de la part du sujet (Lacan, 2007, 36). La plus inouïe des métamorphoses de Fawzi est celle du *jihadiste* qui se sacrifie pour l'honneur de sa communauté. Mais elle apparaît aussi comme la plus intelligible, du moins de manière rétrospective en considération de sa frustration et de son état de sidération juste avant sa mort. Ainsi entouré par la police belge, directement après avoir commis le meurtre, Fawzi vocifère: « *Allahou Akbar !* » (*L'Insoumise*, 78) Cette incantation est pour lui un souffle de sens à cette heure critique. Son union imaginée avec Fatima a perdu son sens pour lui. Fatima était un dernier signe de vie, un corps auquel il voulait passer le poids pénible de son manque.

### 3.2. Le corps démythifié

Fawzi et Fatima reflètent tous les deux une démesure au niveau de leur psyché. Leur anima et animus tendent vers l'animosité. Gaston Bachelard fait de « l'anima » et « l'animus » des archétypes primordiaux qui informent l'essence même de l'inconscient (Bachelard, 1984, 50). L'anima est la sérénité féminine qui règne sur la nuit. Dans ce sens, Sylvain Santi dit : « Le secret de la nuit [qui est bien l'anima] est le cœur de chaque mythe particulier » (Santi, 2005, 111). L'animus, en revanche, se rapporte à l'image de l'homme « conquérant » des péripéties journalières : un frustré ou un névrosé enseveli dans le rêve chimérique de la modernité. Selon la définition de Jung, « L'anima est un archétype qui est toujours présent [*i.e.* authentique]. La mère est la première à porter l'image de l'*anima*, qui lui confère un caractère fascinant aux yeux de son fils. Cette image est ensuite transférée, *via* la sœur et d'autres figures semblables, à la femme aimée » (Jung, 1970, 97).

Fawzi est victime des péripéties journalières et d'une injustice sociale qui rend son rêve de l'union à la réalité première du manque. L'anima de Fawzi est morte et ensevelie en « drap noir » (en allusion à la grand-voile de sa « promise »). Fatima, elle aussi, tend vers un « féminisme » exclusif dont Bachelard critique la portée. « Sans doute, la tension de civilisation est actuellement telle que le « féminisme » renforce communément l'*animus* de la femme... On a assez dit que le féminisme ruine la féminité » (Bachelard, 1984, 50). Depuis enfant déjà, Fatima se sentait victime de l'emprisonnement dans son corps à cause du monde des hommes. Son quotidien dans le quartier des immigrés est largement contrôlé par les activités masculines. L'espace public est occupé par des jeunes phalocrates qui déterminent a priori son comportement. L'*animus* et l'*anima*, d'après Bachelard, « sont aisément détruites au contact de la vie quotidienne » (Bachelard, 1984, 52).

Avec les symboles anéantis de son image de l'union, Fawzi ne peut plus compenser son manque. En revanche, il veut se donner un sens dans la mort. Avant de quitter ce monde, il se dote d'un nouveau symbole phallique : le couteau qu'il enfonce dans le corps de Johnny (le Belge, propriétaire du sex-shop). Le sang gicle du corps abattu. Et Fawzi est ainsi emporté au comble de ses pulsions, dépassé par ses afflux internes et un désir pervers. Le jaillissement du sang rouge l'étourdit. Jamais n'avait-il imaginé une telle vengeance sur le corps : la nuit des noces confondue avec une scène d'abattage. C'est du fait de la domination des prédateurs que peut s'expliquer, dans cet exemple, l'impulsion renforcée au meurtre. Freud lie cet instinct de prédation à une forme primitive du psychisme humain que le cycle de la civilisation a enveloppé par une myriade de représentations (Freud, 2010, 90).

Afin de rétablir son corps, Fatima le dénude. Elle le reconstitue d'après des lois naturelles, voire mathématiques : une algèbre de la danse et une géométrie. De ce corps Fawzi dérive ses symboles phalliques. Ceci va tout à fait dans le sens de Valabrega, pour qui le désir se traduit dans le miroir du fantasme qui est antérieur au pénis en tant que symbole du corps. L'effondrement de Fawzi est imputable à l'anéantissement de son fantasme et de ses symboles phalliques. Ce sont les axiomes de sa raison et l'indémontrable de ses fondements qui sont mis en jeu dans la danse de Fatima. C'est comme si elle le châtrait par le genre d'exhibitionnisme qu'elle offre publiquement (du point de vue du prétendant), le privant ainsi de toute représentation virile de sa personne. Elle l'émascule. Avec sa scène « d'autoérotisme », Fatima marque un élan positif vers l'objet du plaisir (la vengeance), et du même coup, réduit Fawzi à la passivité. C'est plus ou moins ce vers quoi Freud pointe en disant : « Chaque individu présente bien plutôt un mélange de ses propres caractères sexuels biologiques et de traits biologiques de l'autre sexe et un amalgame d'activité et de passivité, que ces traits de caractère psychiques dépendent des caractères biologiques ou qu'ils en soient indépendants » (Freud, 1987, 162).

Fatima évoque un exemple du sacrifice du corps féminin dans « un livre de Ben Jelloun, à propos d'une jeune femme mariée à un vieillard pieux » (*L'Insoumise*, 12). « Il lui lève les jambes, dit « Au nom de Dieu » et enfonce son membre dans la chair qui palpète dans l'obscurité » (*L'Insoumise*, 12). Elle en tire une métaphore, tout en assimilant cet acte à un rituel sanglant : « Le sacrificateur enfonce le couteau bien aiguisé dans la chair de l'animal » (*L'Insoumise*, 12). Fatima évoque un autre exemple se rapportant au début du XX<sup>e</sup> siècle quand « les juifs marocains, nos juifs » (*L'Insoumise*, 12) se dit-elle « mariaient leurs fillettes à huit ans dans l'Atlas et dans le grand Sud » (*L'Insoumise*, 12).

Sous la grand-voile et la chaleur estivale, le corps de Fatima se révolte en sueur, et en bien d'autres afflux. Elle se sent étrangère à elle-même. « Elle se sent nue, entièrement habillée de ce grand drap noir qui l'emmitoufle alors qu'il fait trente degrés à l'ombre » (*L'Insoumise*, 17). Cet extrait rend tangible l'opposition primordiale entre une réalité purement physique du corps et ses différentes dispositions et une nécessité culturelle qui mène l'individu vers l'adhésion aux lois du groupe ou de la communauté. Ainsi le sens du bien-être du corps peut souvent aller contre la volonté du groupe culturel, et ce d'autant plus qu'une telle volonté est la traduction de rapports de pouvoir allant à l'encontre de la liberté individuelle. Il reste de signaler que Fatima n'envisage sa liberté qu'aux termes d'un antagonisme avec la morale d'une

communauté qui vit en marge de la nouvelle Bruxelles où s'érige le mythe néolibéral des nouveaux Patriarches.

### **Conclusion**

En conclusion et suivant la conception patriarcale, la vie sexuelle des protagonistes, plus particulièrement celle de Mathilde et de Médée est conçue largement d'après le mythe de la subordination du féminin au masculin où joue l'archétype primitif de la domination. C'est ce que nous a montré l'approche fantasmatique du désir chez Valabrega dont l'objet est de renverser le phallogentrisme des hommes et d'en faire en revanche l'image reproduite de l'idéal féminin. L'exemple de Fatima montre quant à lui le refoulement du désir de la femme pubère comme une manifestation de la sexualité qui va dans le sens du renforcement du mythe de la virilité de l'homme. Les lectures de Freud et de Jung sur la bisexualité, ne fut-ce qu'au niveau de l'inconscient, ainsi que celle de Lacan sur le phénomène du « dédoublement », nous ont aidé à déconstruire le mythe de la virilité de Fawzi, et de rapporter toute spontanéité du désir à une structure équilibrée du psychisme que Jung envisage dans la complémentarité entre les deux archétypes de l'anima et de l'animus. Il est vrai aussi que le féminin reçoit des valeurs profondes particulièrement dans l'approche herméneutique de Jung et de Valabrega où le masculin est vu comme un simple archétype de la surface. Médée après sa traversée du désert, comme la sexualité de Mathilde et Amine, jeunes mariés, en sont l'illustration. L'exemple de Dragon est tout aussi intéressant car il rend tangible le rapprochement harmonieux entre les deux sexes, tout comme le fait Deleuze en déconstruisant le phallogentrisme patriarcal et les signes despotiques du désir tels que la « castration » et le « manque ». Sur les bases de ce qui précède, il devient clair que toute étude objective du corps ou de la sexualité doit procéder des valeurs primordiales informant la spontanéité des rapports entre le désir individuel et son objet. Les réminiscences de telles valeurs peuvent être dépistées dans les exemples littéraires autour de la vie des femmes pour en faire a posteriori toute une tradition en dehors des représentations stéréotypées, fondées grossièrement sur des différences physiques.

## REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, Quadrige Presses Universitaires de France, 8<sup>e</sup>ed, 1960 [1984].

CHAMI, Yasmine, *Dans sa chair*, Paris, Actes Sud, 2022.

CHAMI, Yasmine, *Médée chérie*, Paris, Actes Sud, 2019.

DELEUZE, Gilles. & GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie : l'anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

FREUD, Sigmund, *Totem et tabou*, traduit de l'allemand en français par ALTOUNIAN, Janine & Co. Paris, Quardrige/PUF, 1912 [2010].

FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, traduit de l'allemand en français par KOEPEL, Philippe, Paris, Gallimard, 1942 [1987].

GAZALÉ, Olivia, *Le mythe de la virilité : Un piège pour les deux sexes*, Paris, Robert Laffont, 2017.

JUNG, Carl, Gustav, *Psychologie et alchimie*, traduit de l'allemand en français par PERNET Henry et CAHEN Roland, Paris, Éditions Buchet-Chastel, 1970.

LACAN, Jacques, *Le mythe individuel du névrosé*. Paris, Éditions du Seuil, 2007.

LAROUI, Fouad, *L'Insoumise de la Porte de Flandre*, Paris, Éditions Julliard, 2017.

SANTI, Sylvain, « *Blanchot créateur de mythes* », *Mythe et création*, Bruxelles, Faculté universitaire Saint-Louis, 2005.

SLIMANI, Leïla, *Le pays des autres*, Paris, Gallimard, 2020.

VALABREGA, Jean-Paul, *Phantasme, mythe, corps et sens*, Paris, Éditions Payot, 1980 [1992].