

Second volet

Dire l'indicible : stratégies de corruption chez Lola Lafon

Justine Muller, université de Louvain

Résumé : Dans ses romans *Une fièvre impossible à négocier* (2003) et *Nous sommes les oiseaux de la tempête qui s'annonce* (2011), Lola Lafon met en scène des narratrices-personnages victimes de violences sexuelles habitées par la honte et par conséquent réduites au silence, mais qui parviennent peu à peu à s'en défaire grâce à la libération de leur colère. Ce difficile cheminement des narratrices vers le refus de se taire se traduit par le biais de stratégies de corruption de la langue et des représentations.

Mots-clés : Lola Lafon, littérature française, violences sexuelles, silence, stratégies de corruption.

Abstract : In her novels *A fever that cannot be negotiated* (2003) and *We are the birds of the coming storm* (2011), Lola Lafon stages female narrators-characters who are victims of sexual violence, inhabited by shame, and therefore reduced to silence, but who gradually manage to free their speech by releasing their anger. This difficult progression of the narrators towards the refusal to be silent is reflected through strategies of language corruption and representation.

Keywords : Lola Lafon, French literature, sexual violence, silence, corruption strategies.

Le 8 mars 2020, à l'occasion de la Journée internationale des droits des femmes, il était possible d'apercevoir dans les rues de Paris la couverture du premier roman de Lola Lafon *Une fièvre impossible à négocier* (2003) imprimée sur une pancarte par le collectif de bibliothécaires « Book Bloc¹ », aux côtés d'autres œuvres majeures parmi lesquelles figurait celle de Virginie Despentes, intitulée *King Kong Théorie*. Née en 1974 en France, Lola Lafon grandit en Bulgarie et en Roumanie, puis déménage définitivement en France à l'adolescence où elle fréquente les milieux autonomes. Elle émerge sur la scène littéraire française au début des années 2000 avec *Une fièvre impossible à négocier*, un roman fortement marqué par ses expériences, tout comme les deux suivants avec lesquels il forme une unité thématique, narrative et stylistique. Dans ce premier roman, ainsi que dans son troisième, *Nous sommes les oiseaux de la tempête qui s'annonce* (2011), Lola Lafon dresse le portrait de femmes victimes de violences sexuelles, longtemps réduites au silence en raison de la honte, mais qui parviennent à libérer leur parole grâce à une transformation de la honte en colère. Comme le souligne le philosophe Louis Lavelle, il y a des formes différentes de silence, parmi lesquelles « un silence lourd et qui m'opprime, de telle sorte que la moindre parole serait pour moi une délivrance² ». Dans le présent article, nous proposerons un examen de ces deux romans de Lola Lafon dans lesquels les personnages féminins expérimentent le difficile passage du silence au refus de se taire³. Nous faisons l'hypothèse qu'afin de refléter ce cheminement des personnages Lola Lafon use de stratégies de corruption, l'une portant sur la langue et l'autre sur les représentations. Sur le plan narratif d'abord, nous verrons l'évolution des personnages féminins, allant du silence à la libération d'une parole. Ensuite, nous étudierons la manière dont cette évolution est rendue sensible au niveau stylistique par une corruption de la langue. En s'efforçant de raconter le point de vue de victimes mutiques après les violences subies, Lola Lafon se confronte à une gageure littéraire, qui est de dire le silence ainsi que son dépassement en opérant un travail de corruption de la langue. Nous nous inspirons de Jean Genet qui souligne que certains individus doivent accepter d'écrire dans la langue de l'ennemi mais à condition de la corrompre⁴, réflexion qui nourrira le travail d'écriture d'Annie Ernaux⁵.

Ce sont deux écrivains qui placent la honte au cœur de leur production littéraire et à la suite desquels semble s'inscrire Lafon. Enfin, nous montrerons comment ce cheminement des personnages vers la libération de leur parole marque aussi le régime des représentations, également corrompues par l'autrice. Dans le prolongement d'une corruption de la langue de l'ennemi, la corruption des représentations, que nous pourrions qualifier de représentations de l'ennemi, est sous-tendue par une fictionnalisation de soi qui permet de déjouer les fictions collectives.

■ Du refus du silence comme loi

Habités par la honte, les personnages féminins principaux des deux romans étudiés sont narratrices de leur propre histoire et sont d'abord plongés dans le silence. « Je viens de signer un contrat d'exclusivité avec la Peur. Clause n° 1 : le silence » affirme Landra, la narratrice-personnage d'*Une fièvre impossible à négocier*⁶. Le silence dégagé dans le texte ci-dessus est indissociable de la peur et de la honte, émotions que l'autrice personnifie dans ses textes : « la Peur⁷ », « La Honte⁸ ». Tels de véritables personnages, ces personnifications hantent Landra, la contraignant au mutisme.

La loi du silence imposée aux victimes se traduit par une impossibilité de qualifier l'acte : « *c'est arrivé*⁹, » « *ce qu'il s'est passé*¹⁰ », « *les faits*¹¹ ». Dans *Nous sommes les oiseaux de la tempête qui s'annonce*, ce n'est que par la citation d'un passage d'un roman de John Irving que transparait textuellement le mot « viol » grâce auquel la narratrice, rebaptisée Voltairine par son amie en hommage à la féministe et anarchiste américaine Voltairine de Cleyre (1866-1912), se dit « réhabilit[ée] par un roman, quelques mots¹² ». Le vocable ne peut donc apparaître, dans un premier temps, que sous la plume d'un autre. Sa deuxième occurrence est due à Voltairine : à une amie, elle dit « tu sais, il s'est passé quelque chose de : pas bien – terrible – violée, au moment où je prononce le mot, je rougis mais sans larmes du tout ». Aussitôt son amie lui répond que « c'est un mot très grave¹³ ».

Tant Landra que Voltairine interrogent la langue et ses limites : « J'ai cru aux mots¹⁴ ». Les vocables, évidés de leur signifié, deviennent potentiellement dangereux : « J'ai trop peur que les images et les mots, si je les prononce, deviennent des fous, obscènes et absurdes, des mots incontrôlables qui se métamorphoseraient dans l'esprit de celui qui m'écouterait¹⁵. » Il ne reste aux personnages que la possibilité de se taire, ce qui conduit à faire du langage la propriété exclusive de l'autre, engendrant une dépendance à l'égard des mots d'autrui. L'existence et les événements d'un individu sont désormais définis par un autre. Ainsi, les mots de Voltairine s'effacent sous ceux des autres, notamment ceux de l'homme accusé dont la version des faits diffère de la sienne : « mes mots venaient d'être recouverts de meilleurs mots, plus fiables, plus crédibles », dit-elle¹⁶. Par conséquent, durant les réunions du groupe de parole, il s'agit de « chercher des mots convenables, acceptés par les juges, des mots qui ne serviraient à rien¹⁷ ». Les « meilleurs mots », ceux des autres, sont ceux qu'il faut employer si l'on désire se faire entendre : « j'ai appris qu'il faut parler couramment la langue de ses ennemis pour être entendu d'eux » explique Landra¹⁸.

Néanmoins, l'une et l'autre manifestent progressivement le refus de se plier à la loi du silence. Landra affirme ne pas aimer qu'on cherche à la faire taire¹⁹. Elle rejoint un groupe autonome, connu sous le nom d'Étoile Noire Express, et mène avec ses membres diverses actions militantes. Elle tague les murs comme des « espace[s] de liberté qu'on se réapproprie²⁰ », et insiste sur l'importance d'écrire « des chansons qui circulent dans les neurones²¹ ». Grâce à ces actions dans l'espace public, Landra renverse peu à peu sa peur et libère sa colère, ce qui à terme la conduit à rejoindre un groupe de parole où elle se lie d'amitié avec d'autres filles victimes de violences sexuelles et à accepter de porter plainte. De même, la narratrice de *Nous sommes les oiseaux de la tempête qui s'annonce* parvient à « défaire le silence²² » grâce à une rencontre fortuite

avec *La Petite Fille au Bout du Chemin* à qui elle doit son surnom. Celle qui deviendra rapidement son amie la plus proche se propose de taguer sur la vitre de l'homme accusé « 14 SEPTEMBRE PAS DE JUSTICE PAS DE PAIX²³ », action qui n'est pas sans rappeler celle des collages de rues lancés par Marguerite Stern en février 2019 contre les féminicides et qui depuis lors s'est étendue à divers messages féministes²⁴. Pour Voltairine, ces mots incarnent « une armée, des corps et des corps de lettres qui se tiennent, forment un mur vivant, du souffle, de l'air entre mon corps nu, la honte et puis une suite, enfin²⁵ ». Les mots, s'ils sont craints au départ, opèrent à terme comme un mur capable d'éloigner la honte. Ensemble et avec d'autres, Voltairine et *La Petite Fille au Bout du Chemin* deviennent « un collectif », « les petites filles au bout du chemin²⁶ », et inscrivent leur nom « sur tous les murs, pochoirs sur les trottoirs, au milieu des boulevards, des places et des squares²⁷ ». Ainsi, l'engagement de Landra et de Voltairine aux côtés d'autres leur permet de dépasser leur peur et de se défaire de la honte et du silence qui en découle.

■ La langue en désordre

Afin d'exprimer le difficile cheminement des personnages vers le refus d'une parole étouffée sous le poids de la honte, Lola Lafon s'appuie sur une stratégie de corruption de « la langue de l'ennemi », pour reprendre l'expression de Jean Genet qui rappelle celle de Landra lorsqu'elle évoque « la langue de ses ennemis²⁸ ».

S'inscrivant dans le prolongement des mots de Jean Genet selon qu'il convient d'« accepter cette langue [de l'ennemi] mais [de] la corrompre²⁹ », l'autrice confie dans un entretien au sujet de son travail d'écriture que celui-ci est à « l'inverse de la communication » : elle désire « transmettre un désordre intérieur³⁰ ». Lafon corrompt la langue et ses usages traditionnels, ce qui conduit à une forme de désordre textuel lui permettant d'exprimer un chaos intérieur, traduisant le besoin tout autant que la difficulté de se défaire du silence.

Ainsi, le désordre intérieur se manifeste par une structure de l'espace textuel qui accorde une place importante aux blancs typographiques. Court-circuitant l'organisation linéaire traditionnelle de l'énoncé, Lola Lafon dispose certains mots ou groupes de mots à la verticale, ce qui rend visible le blanc de la page. Citons à titre d'exemple les phrases suivantes : « J'ai peur que les garçons devinent que Je / Ne / Suis / Plus / Comme les autres³¹ », « Mais je n'ai rien / Fait / Rien / Dit / Sauf / Non / Non³² » ou encore « Il dit je ne recommencerais pas / Mais / C'est que / Tu es tellement compliquée / Tu comprends / Tu comprends tu es ingérable parfois tu sais / Il dit excuse-moi / Il promet je reviendrai plus tard / Je reviendrai³³ ». Dans son étude sur l'« écriture du silence » dans la littérature française au XX^e siècle, Annette de la Motte affirme que les blancs chez Duras qui « introduisent des pauses significatives dans le texte » servent « à mieux faire ressortir, à travers l'accentuation visuelle, l'importance de certaines phrases jugées comme primordiales³⁴ ». Par cet usage du blanc, Lafon dit ainsi le poids du silence qui entoure certaines paroles tout en dévoilant l'importance de la parole qui peine à se dire. À d'autres endroits du texte, le blanc typographique suspend la phrase, signalant un indicible devenu « inscriptible » : « victimes de³⁵ », « Je ne le vois pas en train de³⁶ ». Prenant la place d'une parole impossible à dire, les blancs disent cette impossibilité même. Citant Blanchot, Annette de la Motte souligne que « [le] silence fait partie du langage³⁷ ». En d'autres termes, le silence est parlant en dépit de son caractère non énonciatif.

Outre le blanc typographique, l'usage fréquent de l'italique vient également signaler une parole étouffée qui peine à se dire. En vertu de la loi du silence évoquée précédemment qui est imposée aux victimes, celles-ci ne peuvent ouvertement nommer les violences subies : « c'est arrivé³⁸ », « ce qu'il s'est passé³⁹ », « ces choses qu'on est allé porter devant des instances officielles⁴⁰ », « les faits⁴¹ ». De même l'homme accusé n'est jamais désigné comme : « il », « un garçon lisse », « un homme habile et insoupçonnable » dans le prolongement des mots de Jean Genet selon qu'il convient d'« accepter cette langue [de l'ennemi] mais [de] la corrompre²⁹ », l'autrice confie

Toutefois, loin d'être insignifiant, l'usage de l'italique, comme celui des blancs, est parlant : il signale une présence dans l'absence, un invisible marqué par un visible textuel, ce qui a pour conséquence paradoxale de rendre dicible l'impossibilité du dire.

Ensuite, l'usage fréquent de la répétition de mots et de structures par Lafon exprime également une forme de désordre intérieur et le poids du silence qu'il traduit. Ainsi que le note Annette de la Motte au sujet de l'usage de la répétition dans les écrits durassiens, celle-ci constitue « une stratégie paradoxale qui sert à taire l'essentiel⁴⁵ ». De même que pour l'italique, la répétition fait signe vers un absent étouffé par une parole de substitution. Dans les romans de Lafon, la répétition de mots et de structures est perceptible à certains endroits du texte : « Je ne veux pas tomber. Je ne veux pas pleurer. Je ne veux pas perdre. Je ne veux pas soupirer. Même pas m'asseoir. Je ne veux pas regretter. Je ne veux pas m'arrêter⁴⁶ », « J'essaie de ne pas penser aux raisons qui ont fait que / J'essaie de ne pas m'embarquer dans de longs pourquoi. [...] J'essaie de ne pas voir les choses comme ça, de ne pas penser un instant que de ça j'ai été punie⁴⁷ ». Il est également possible d'observer son usage dans le texte dans son entier. De fait, le syntagme « j'ai peur », ainsi que son contraire – « je n'ai pas peur » –, sont régulièrement répétés dans *Une fièvre impossible à négocier*, concentrés néanmoins à certains endroits du texte ainsi que dans le chapitre « 180 BPM (LE CLUB DES CINQ II) » où l'on dénombre quinze occurrences du syntagme « j'ai peur » réparties sur quatre pages⁴⁸.

Enfin, la ponctuation traduit également l'étouffement sous le silence dont la narratrice désire venir à bout : « C'est un sentiment d'étouffement, qu'il faut laisser monter, pour qu'il se transforme en colère qu'il faut laisser exister. Pour qu'elle prenne sa place nécessaire. Ne pas avoir peur. De soi⁴⁹ ». Elle est atteinte d'« une fièvre impossible à négocier. À guérir. À calmer⁵⁰ ». Le dépassement du silence et, partant, la libération de la colère passent par une libération des mots. Par le biais d'une écriture étouffée, Lola Lafon témoigne d'une volonté de libérer l'(é)crit. Ces passages à la ponctuation resserrée sont ainsi contrebalancés par une absence ou presque de ponctuation : « Je suis vivante Le vent souffle fort je suis debout La musique bat dans mon ventre je veux bouger⁵¹ ». De même, cette longue phrase dans *Nous sommes les oiseaux de la tempête qui s'annonce* dénonçant les violences sexuelles :

Rien à dire de rien à dire de rien des films malins qui font crier les filles d'une voix faible quand on les retourne dans des pornos qui font grimacer de douleur des visages de jeunes filles contre un oreiller rien à dire des films non pornographiques qui font fermer les yeux comme à des mortes aux femmes que les hommes pénètrent d'un coup rien non rien des rires dans la salle quand on sodomise un homme qui hurle comme une femme non rien à dire rien des copains des amis les proches comme on dit qui ne veulent pas savoir c'est ta vie privée c'est entre vous ça t'appartient peut-être que tu t'es trompée tu te rends compte du mal que tu vas lui faire et s'il allait en prison tu te rends compte c'est sérieux, quand même, la prison⁵².

Cette citation de quatorze lignes dans le roman ne compte aucune ponctuation, à l'exception de deux virgules à la dernière ligne. L'absence de ponctuation témoigne d'une libération de la parole au sujet des violences sexuelles et œuvre dans un même temps à en révéler la brutalité. Le désordre textuel mis au jour par cette corruption de la langue reflète ainsi le désordre intérieur des personnages, et témoigne d'une matérialisation du silence et de son désir de s'en défaire.

Des personnages féminins subversifs ou de l'importance de contrer les fictions collectives

La corruption de la langue mise en place par Lafon est concomitante d'une autre forme de corruption, celle de représentations, qui participe également de la mise en fiction du refus du silence des personnages féminins.

Dans un article intitulé « Le viol et le roman : domination et émancipation dans la fiction narrative », le spécialiste de langues et littératures grecques Michel Briand distingue les « discours de domination », véhiculés notamment par certains romans grecs anciens, et que nous pourrions également nommer « discours de l'ennemi », des « discours d'émancipation » qu'il définit comme suit :

discours à visée testimoniale ou libératrice, directe ou non, où la représentation du viol et de la violence sexuelle finit, sinon par contribuer à leur éradication, au moins par attirer l'attention sur ce qu'il y a là d'inacceptable et de contraire à un autre système de normes et de valeurs communément admis⁵³.

L'auteur précise encore que ces discours acquièrent une force particulière dès lors que le récit est « assumé par une femme⁵⁴ ».

Participant à cette seconde catégorie de discours, les romans de Lola Lafon offrent une représentation autre des violences sexuelles et surtout de celles qui en sont victimes : ses romans mettent en scène des personnages féminins qui, refusant la loi du silence, font peu à peu de leur souffrance le moteur de leur action et expriment le désir de devenir de « vraies coupables⁵⁵ », des « Enfants Sauvages⁵⁶ » dont les voix se font entendre dans l'espace public. « Un jour je t'exploserai la gueule. J'ai été une gentille petite fille, obéissante longtemps je me suis tue. Je suis entraînée je n'ai plus peur de grand-chose » soutient Landra⁵⁷. À l'instar des héroïnes de Despentes, celles de Lafon incarnent « une proposition esthétique subversive » en tant que leurs positions s'écartent de « l'imaginaire collectif⁵⁸ » tel qu'il trouve notamment à s'exprimer dans les discours de domination.

À cet égard, l'autrice Chloé Delaume souligne dans son essai consacré à l'autofiction que « [l]a fictionnalisation de soi, c'est un acte de résistance [...] [a]ux fictions collectives⁵⁹ », qu'elles soient « [f]amiliales, culturelles, religieuses, institutionnelles, sociales, économiques, politiques, médiatiques⁶⁰ ». La corruption des représentations, dans la mesure où elle atteste d'une tentative de contrer les fictions collectives, est portée chez Lola Lafon par une mise en fiction de soi. S'ils ne répondent pas la définition stricte de l'autofiction⁶¹ puisque le critère de l'identité onomastique entre l'auteur, le narrateur et le personnage n'est pas respecté par Lola Lafon (le prénom de ses narratrices-personnages différant de celui de l'autrice), ses romans répondent néanmoins à la définition large de l'autofiction comme « tout récit mêlant le vécu et le fictif⁶² ». En effet, une étude de l'épitéxte et du périexéte de ses romans permet de mettre au jour l'entremêlement du réel et de la fiction. Toutefois, il s'agit moins de débattre de leur appartenance stricte à ce genre littéraire que de mesurer l'aspect subversif que peut recouvrir toute écriture de soi aux frontières du genre autofictionnel : « le Je se libère des fictions imposées, s'écrivant dans sa langue et chantant par sa plaie » affirme Chloé Delaume⁶³. En d'autres termes, le Je construit sa propre représentation de soi par le biais d'un personnage fictionnel à rebours des fictions collectives et dans une langue qui est sienne, fût-elle au départ volée à l'ennemi. D'un point de vue de la réception, Vincent Jouve, dont les recherches portent notamment sur la théorie de la lecture, note dans son étude sur l'effet-personnage que le code narratif, l'un des trois codes (avec les codes affectif et culturel) du « système de sympathie » détermine la place du lecteur dans le déroulement de l'intrigue. L'« homologie des situations » est le principe général : « je m'identifie à qui occupe dans le texte la même position que moi⁶⁴ ». L'identification au narrateur est spontanée : « Le lecteur, dès la première ligne, s'identifie au sujet de la narration⁶⁵ ». Il ajoute que « [l]orsque le narrateur est, en outre, un personnage de l'histoire [...] le phénomène est encore plus évident⁶⁶ ». Suivant Jouve, les lectrices de Lafon seraient donc amenées à s'identifier rapidement aux narratrices-personnages Landra et Voltairine, nouant à travers elles des liens de sororité avec les autres personnages féminins, leurs « sœur[s]⁶⁷ », également victimes de violences sexuelles et qui, ensemble, décident de s'épauler dans leurs combats contre le silence.

Par ailleurs, la sororité des personnages féminins, et des lectrices amenées à s'y identifier, en appelle une autre qui se traduit par une forme de sororité intertextuelle, l'intertextualité étant définie par Genette comme « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes », la pratique de la citation en étant la forme plus explicite et la plus littérale⁶⁸. Lafon incorpore à son texte les citations d'autrices féministes telles que Violette Leduc, Monique Wittig ou encore Helen Zahavi. Dans *Nous sommes les oiseaux de la tempête qui s'annonce*, ces citations apparaissent pour la plupart dans les nombreux textes que La Petite Fille au Bout du Chemin écrit et transmet à Voltairine. Lola Lafon fait entendre les voix de Petites Filles qui n'ont pas eu peur d'aller au bout du chemin, c'est-à-dire de rompre avec les fictions collectives, afin d'initier avec elles un dialogue à travers le temps et à travers les lieux et, partant, de nouer avec elles un lien sororal.

Ainsi, la corruption des représentations des victimes de violences sexuelles, soutenue par une fictionnalisation de soi qui permet de déjouer les fictions collectives, opère comme une seconde stratégie employée par l'autrice afin de mettre au jour le cheminement de ses personnages vers le refus du silence.

En conclusion, le passage des narratrices-personnages de la honte et du silence qui en découle à la libération de la parole est reflété par des stratégies de corruption qui portent sur la langue et sur les représentations des victimes de violences sexuelles. Dans son essai *Réparer le monde*, Alexandre Gefen développe dans un chapitre consacré au pouvoir de la littérature « la question de la catharsis littéraire de traumas privés⁶⁹ ». Il note l'apparition au tournant des années 2000 d'« une série d'œuvres faisant place à une parole féminine nouvelle sur des sujets supposés tabous⁷⁰ ». Évoquant les textes d'Annie Ernaux et de Christine Angot, il conclut que « le maître-mot de cette littérature est un usage de la parole pour triompher de la honte⁷¹ ». Dans la mesure où cet usage de la parole revêt une dimension publique, il en devient également politique : il s'agit de triompher de la honte, mais dans un même temps de l'identifier et de la dénoncer afin de parvenir à sa reconnaissance politique et à son renversement par le biais d'une prise de conscience collective. En ce sens, il est possible que les romans de Lola Lafon participent d'un certain engagement ou d'une implication selon le spécialiste de littérature française contemporaine Bruno Blanckeman qui fait état d'un passage de la figure de l'écrivain engagé à celle de l'écrivain impliqué. Délaissant « l'attitude de surplomb propre à l'écrivain engagé », l'écrivain impliqué est « relié à ses contemporains, comme autant de micro-maillages d'une seule et même texture sociale⁷² », son implication « pass[ant] par la langue, les mots, les récits, la manipulation inventive des formes⁷³ ». Il semble ainsi possible de voir en Lola Lafon une écrivaine impliquée qui, à l'encontre de la position héroïque du « *speaking for* » (mise au jour par la théoricienne de la littérature Gayatri Chakravorty Spivak, en vertu de laquelle le « je » s'exprimerait au nom des victimes), privilégierait celle du « *speaking with* »⁷⁴ suivant laquelle le « je » se manifesterait aux côtés de nombreuses autres voix dans un esprit d'adelphité afin d'œuvrer au dévoilement d'une expérience commune à partir de laquelle pourraient être pensés des leviers d'action en vue d'un changement sociopolitique.

¹ « Pour la justice sociale, le Book Bloc brandit des livres dans les manifestations », *ActuaLitté*, [En ligne], 6 mars 2020, [consulté le 12 octobre 2020], <https://www.actualitte.com/article/reportages/pour-la-justice-sociale-le-book-bloc-brandit-des-livres-dans-les-manifestations/99598>

² Lavelle Louis, *La parole et l'écriture*, Paris, L'artisan du livre, 1942, p. 139.

³ De façon curieuse et à notre connaissance, les romans de Lafon n'ont pas fait l'objet de travaux universitaires publiés, à l'exception de *La petite communiste* qui ne souriait jamais dans l'article de Eleone Hamaide-Jager intitulé « Fillette et communiste, une fiction à triple fond : les récits de Lola Lafon et Elitza Gueorguieva » (2018) paru dans la *Revue critique de fiction française contemporaine*. C'est la raison pour laquelle notre étude ne renverra à aucune autre recherche publiée concernant Lola Lafon.

⁴ Genet Jean, *L'ennemi déclaré : textes et entretiens choisis 1970-1983*, éd. établie et annotée par Dicky Albert,

Paris, Gallimard, Folio, 2010 [1991], p. 52.

⁵ Dans un entretien accordé au magazine *L'Express*, elle affirme : « Pour reprendre Genet, j'ai volé la langue de l'ennemi pour m'en servir contre lui » (Argand Catherine, « Annie Ernaux », *L'Express*, [En ligne], 1^{er} avril 2000, [consulté le 14 mai 2021], https://www.lexpress.fr/culture/livre/annie-ernaux_805924.html)

⁶ Lafon Lola, *Une fièvre impossible à négocier*, Arles, Actes Sud, Babel, 2016 [2003], p. 54. Les références subséquentes à cet ouvrage seront indiquées au moyen de l'abréviation FIN.

⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁸ *Ibid.*, p. 151.

⁹ Lafon Lola, *Nous sommes les oiseaux de la tempête qui s'annonce*, Arles, Actes Sud, Babel, 2014 [2011], p. 63. Les références subséquentes à cet ouvrage seront indiquées au moyen de l'abréviation NSOT.

¹⁰ *Ibid.*, p. 64.

¹¹ FIN, p. 184.

¹² NSOT, p. 66. 13 *Ibid.*, p. 74.

¹⁴ *Ibid.*, p. 72.

¹⁵ FIN, p. 128.

¹⁶ NSOT, p. 310.

¹⁷ *Ibid.*, p. 238.

¹⁸ FIN, p. 57.

¹⁹ *Ibid.*, p. 155.

²⁰ *Ibid.*, p. 307.

²¹ *Ibid.*, p. 106.

²² NSOT, p. 193.

²³ *Ibid.*, p. 197.

²⁴ Pavard Bibia, Rochefort Florence, Zancarini-Fournel Michelle, *Ne nous libérez pas, on s'en charge : une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Paris, Amsterdam, 2020, p. 463.

²⁵ NSOT, p. 202.

²⁶ *Ibid.*, p. 238.

²⁷ *Ibid.*, p. 337.

²⁸ FIN, p. 57.

²⁹ Genet Jean, *op. cit.*, p. 52.

³⁰ « Lola Lafon – “La prudence, c'est la mort” », *Article 11* [En ligne], 21 octobre 2013, [consulté le 12 octobre 2020], <http://www.article11.info/?Lola-Lafon-La-prudence-c-est-la>

³¹ FIN, p. 226.

³² *Ibid.*, p. 227.

³³ NSOT, p. 75.

³⁴ Motte Annette de la, *Au-delà du mot : une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*, Münster, Lit, Ars Rhetorica, p. 169.

³⁵ NSOT, p. 64.

³⁶ *Ibid.*, p. 76.

³⁷ Motte Annette de la, *op. cit.*, p. 12.

³⁸ NSOT, p. 63.

³⁹ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 78.

⁴¹ FIN, p. 184.

⁴² NSOT, p. 63.

⁴³ FIN, p. 31.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁵ Motte Annette de la, *op. cit.*, p. 175.

⁴⁶ FIN, p. 227.

⁴⁷ NSOT, pp. 71-72.

⁴⁸ FIN, pp. 225-228.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 295.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 299.

⁵¹ FIN, p. 263.

⁵² NSOT, p. 76.

⁵³ Brian Michel, « Le viol et le roman : domination et émancipation dans la fiction narrative ancienne et contemporaine », in Bodiou Lydie, Chauvaud Frédéric, Soria Myriam, Gausso Ludovic et Grihom Marie-José (dir.), *Le corps en lambeaux. Violences sexuelles et sexuées faites aux femmes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 249.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ NSOT, p. 329.

⁵⁶ FIN, p. 295.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 286.

⁵⁸ Sauzon Virginie, « Ni victime ni coupable : Virginie Despentes, de la pratique littéraire à la théorie », in Damlé Amaleena et Rye Gill (dir.), *Aventures et expériences littéraires : écriture des femmes en France au début du vingt-et-unième siècle*, Amsterdam, New York, Brill/Rodopi, Faux Titre, 2014, p. 158.

⁵⁹ Delaume Chloé, *La règle du Je. Autofiction : un essai*, Paris, Presses universitaires de France, Travaux pratiques, 2010, p. 58.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 77.

⁶¹ Baudelle Yves, « Autofiction et roman autobiographique : incidents de frontière », in Dion Robert, Fortier Frances, Havercroft Barbara, Lüsebrink Hans-Jürgen (dir.), *Vies en récit : formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Montréal, Nota bene, Convergences, 2007, p. 50.

⁶² *Ibid.*, p. 49.

⁶³ Delaume Chloé, *op. cit.*, p. 77.

⁶⁴ Jouve Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, 2^e éd., Paris, Presses universitaires de France, Écriture, 1998 [1992], p. 124.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 125.

⁶⁷ NSOT, p. 34.

⁶⁸ Genette Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

⁶⁹ Gefen Alexandre, *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Corti, 2017, p. 88.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 89.

⁷¹ *Ibid.*, p. 91.

⁷² Blanckeman Bruno, « De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de responsabilité littéraire au tournant du XXI^e siècle », in Brun Catherine et Schaffner Alain (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées : littérature française (XX^e-XXI^e siècles)*, Dijon, EUD, Ecritures, 2015, p. 1613.

⁷³ *Ibid.*, p. 164.

⁷⁴ Serisier Tanya, *Speaking Out: Feminism, Rape and Narrative Politics*, Suisse, Palgrave Macmillan, 2018, p. 56.