

# De la parodie au jeu de mots

## l'utilisation subversive des stéréotypes féminins chez Carol Ann Duffy et Grace Nichols

> **Emilie Piat**

Mes étudiants trouvent amusant que des Daruwalla et des de Souza écrivent de la poésie.

La poésie, c'est Keats et le pays perdu des fées.

Les femmes, Miss Austen.

Et seuls les étrangers se grattent l'entrejambe<sup>1</sup>.

À l'heure où les postes de *Poet Laureate* et de *Scots Makar* sont occupés par des femmes<sup>2</sup>, la poésie féminine continue d'occuper une position à part dans la tradition littéraire. Certes, les femmes poètes sont reconnues en tant qu'auteurs ou éditeurs d'anthologies<sup>3</sup>, et leurs œuvres ont intégré à la fois les programmes universitaires et les manuels scolaires<sup>4</sup>. Pourtant, en dépit de ce succès critique et populaire, l'étiquette de « femme poète » reste perçue comme un handicap. C'est ce plafond de verre que dénonce Eunice de Souza dans « My Students ». Mettant en regard les auteurs postcoloniaux et la tradition littéraire anglaise du XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, les vers de John Keats et la prose de « Miss » Austen, mais aussi l'idéal de bienséance hérité de l'époque victorienne et le manque de savoir-vivre des étrangers, le poème souligne un système d'oppositions binaires qui hiérarchise à la fois genres sexuels, genres littéraires et origines ethniques. En somme, la poésie serait au roman ce que les hommes seraient aux femmes et les anglais aux étrangers, à savoir un modèle de perfection inatteignable !

Ce parallèle entre littérature postcoloniale et poésie féminine n'est possible qu'en raison de représentations stéréotypées qui perpétuent, dans un cas comme dans l'autre, l'image d'une écriture limitée sur le plan quantitatif et qualitatif. En effet, la poésie féminine est traditionnellement incarnée à travers une série de figures que Jeni Couzyn, dans l'anthologie qu'elle consacre aux femmes poètes contemporaines, décline sur trois modèles : le modèle de vertu domestique inspiré par la figure d'Elizabeth Barrett Browning (« Mrs Dedication »), celui de la folle suicidaire (« The Mad Girl »), incarné par Sylvia Plath, et celui de la vieille fille excentrique (« Miss Excentric Spinster »), que l'on retrouve sous les traits de Stevie Smith<sup>5</sup>. Ce type de représentation repose en grande partie sur l'idée que, mises à part les rares exceptions qui parviennent à transcender la question du genre ou de leurs origines pour atteindre une portée universelle, les femmes poètes appartiennent, comme les auteurs postcoloniaux, à une sous-catégorie qui doit être évaluée sur des critères qui lui sont propres. Parce qu'ils sont écrits par des femmes, leurs poèmes se cantonneraient sur le plan thématique à évoquer des sujets de moindre importance, et l'insignifiance de ces préoccupations serait répliquée jusque dans la langue utilisée, prenant la forme de poèmes aussi frivoles que prolixes.

Cette surdétermination négative amène de nombreuses femmes à rejeter tout matrilignage littéraire,

voire à remettre en question l'idée d'une catégorie qui permettrait de regrouper sous une même appellation l'ensemble de la production poétique féminine contemporaine<sup>6</sup>. En effet, alors que la « seconde vague » féministe des années soixante-dix poursuit l'ambition de définir un langage propre à représenter des expériences distinctement féminines, les poètes de la « troisième vague » font de la déconstruction et de la problématisation de la notion de genre le point de départ de ce que Julia Kristeva décrit comme une « démassification de la problématique de différence<sup>7</sup> ». Elles ne prétendent pas parler d'un lieu idéal qui leur serait commun, mais défendent l'existence d'une tradition plurielle où la question du genre côtoie des enjeux ethniques, géographiques ou sociaux.

Reste qu'en dépit de la richesse de ces influences, nombreuses sont les femmes poètes qui choisissent d'ancrer leur écriture dans une expérience de la féminité d'emblée conçue comme problématique. Partant du principe que leurs œuvres sont lues en fonction de leur sexe, elles se délectent dans la création de personnages dont la féminité outrancière attire l'attention sur la dimension stéréotypée de la tradition dans laquelle elles s'inscrivent. Dans *The Fat Black Woman's Poems* (1984) et *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* (1989)<sup>8</sup>, Grace Nichols se livre ainsi à une exploration triomphante, et à la première personne, du corps de la femme noire. Dans *The World's Wife*

(1999)<sup>9</sup>, Carol Ann Duffy adopte quant à elle une perspective féminine pour revisiter sur le mode parodique des récits empruntés à l'histoire et la littérature. La mise en regard de ces recueils met en lumière une stratégie commune qui consiste à faire de la féminité et des stéréotypes qui lui sont associés le vecteur d'une différence revendiquée. Plutôt que de chercher à échapper aux constructions binaires qui opposent traditionnellement hommes et femmes, elles utilisent « cette réalité mystérieuse et menacée qu'est la féminité » comme un réservoir où elles puisent une galerie de personnages caricaturaux, à la fois étranges et familiers, qui manient l'art de la rime comme celui de la chute<sup>10</sup>. Le but est bien entendu de se moquer de ces stéréotypes, mais aussi de mettre à nu le fondement idéologique des clichés qui structurent l'imaginaire collectif tout en soulignant la dimension nécessairement partielle et partielle de la langue dont elles s'amuse à tester les limites.

## L'Autre

*The World's Wife* n'est pas le seul recueil de Carol Ann Duffy où la question du genre est abordée de front. De *Standing Female Nude* (1985) à *Rapture* (2005), les voix féminines sont omniprésentes<sup>11</sup>. C'est à travers ces voix, et souvent à la première personne, qu'elle explore le regard que la société porte sur les femmes, que ce soit, dans le poème qui donne son titre à son premier recueil, en imaginant la relation qu'un modèle entretient avec l'artiste qui la peint, ou en explorant, dans *Rapture*, la tradition pétrarquaisante de la poésie amoureuse<sup>12</sup>. Pourtant, *The World's Wife* est le premier ouvrage à se présenter de manière explicite comme une remise en question systématique des stéréotypes de genre. Dans des poèmes intitulés « Mrs Midas »,

« Queen Kong » ou encore « Mrs Beast », Carol Ann Duffy donne la parole aux femmes de personnages célèbres pour faire entendre une version concurrente et surtout féminine des récits qui sont au centre de notre culture. Théorisée par Alicia Ostriker sous le nom de « révisionnisme mythologique<sup>13</sup> », cette réappropriation du terrain mythique s'inscrit dans une veine initiée par la réinterprétation contemporaine des contes des frères Grimm par Anne Sexton dans ses *Transformations* (1971), et étroitement associée à la seconde vague féministe des années soixante-dix<sup>14</sup>. Privilégiant une approche partielle et partielle, cette « entreprise de démythologisation<sup>15</sup> » se traduit dans *The World's Wife* par une transposition à la fois contemporaine et domestique de métarécits universellement connus. Carol Ann Duffy y présente une version terre-à-terre d'aventures mythiques dont la dimension extraordinaire est totalement évacuée. Ce faisant, elle ôte toute forme de transcendance à leurs héros, qui d'exemplaires deviennent ridicules. Les hommes sont en effet les premières cibles de ces réécritures ponctuées d'anecdotes. Souvent désignés comme des imbéciles, des lâches ou des menteurs, ils sont caricaturés à la manière des victimes du jeu d'esprit freudien, et réduits à des êtres « petit[s], bas, méprisable[s], comique[s]<sup>16</sup> ». La femme de Midas se décrit ainsi comme « la femme de l'âne / qui rêvait d'or<sup>17</sup> ». Le commentaire de Mrs Icarus sur les exploits de son mari se termine, lui aussi, sur une insulte :

Je ne suis ni la première ni la dernière  
juchée sur un sommet,  
à regarder l'homme qu'elle a épousé  
prouver au monde  
qu'il est vraiment, absolument, incontestablement, totalement niais<sup>18</sup>.

L'effet de chute repose dans ce poème sur le fait que celui-ci soit composé d'une seule phrase : par un jeu d'enjambements qui en scinde l'unité syntaxique, l'insulte surgit en position finale, après une accumulation qui accentue, au-delà de l'effet d'attente, la redondance de cette suite de synonymes. L'efficacité de la formule, encore amplifiée par le retour de la rime, donne à ce dernier vers l'allure d'un projectile avec lequel la narratrice fait tomber son mari du piédestal sur lequel la tradition l'a placé.

Le but est, en se moquant des hommes, de tourner en dérision l'ordre patriarcal dont ils sont les garants. Mais pour ce faire, Carol Ann Duffy joue à plein sur le système de représentations qui oppose traditionnellement hommes et femmes. Si les personnages masculins sont réduits à des positions archétypales, les voix féminines prennent également les traits de caricatures grossières qui rejouent sur un mode inflationniste tous les stéréotypes associés à la féminité. Mêlant la parodie à l'autodérision, elles endossent des rôles stéréotypés et s'inscrivent délibérément dans une perspective qui définit l'évocation de l'intime, de l'immédiat et de l'insignifiant comme la sphère de prédilection des femmes. À mi-chemin entre la figure de « l'ange domestique<sup>19</sup> » décrite par Virginia Woolf et celle de la mégère apprivoisée, ces héroïnes s'attachent à décrire les aspects les plus triviaux de la vie quotidienne, reléguant à l'arrière-plan toute considération à portée universelle. Dans « Eurydice » par exemple, le personnage qui donne son titre au poème propose une interprétation contemporaine du mythe d'Orphée où les dieux de l'Olympe sont comparés à des éditeurs :

Mais les Dieux sont comme les éditeurs,  
des hommes, pour la plupart,

et ce que vous savez sans doute de mon histoire est standard<sup>20</sup>.

D'un côté, le poème dénonce la manière dont la poésie enferme les femmes dans des cadres figés, à l'image des figures énumérées dans la strophe précédente : « [...] la Très Chère, la Bien-aimée, la Dame sombre, la Déesse blanche, etc., etc.<sup>21</sup>. » De l'autre, il joue sur l'opposition qui distingue la sphère domestique (féminine) de l'univers (masculin) de la création littéraire. Dans cette version revisitée du mythe antique, Eurydice est une épouse avant d'être une muse ; contrairement à cette dernière, elle n'intervient que sur le plan matériel<sup>22</sup>. C'est d'ailleurs à elle que revient la tâche de coucher sur le papier les vers de son mari, qu'elle se réserve le droit d'égratigner au passage : « Des foutaises ! (J'ai tout tapé / je suis bien placée pour juger.)<sup>23</sup> » L'adoption d'une perspective féminine va en effet de pair avec une transposition burlesque des récits revisités. Cette logique burlesque consiste à conserver le sujet, les personnages et la trame d'origine, en leur imposant ce que Gérard Genette appelle « une tout autre élocution, c'est-à-dire un autre 'style' », le plus souvent en les transposant « en milieu bas<sup>24</sup> ». L'opération de « sub-version » consiste donc à transformer des récits héroïques et intemporels en histoires vulgaires, banales et anachroniques. Eurydice ne nous dit rien de la descente aux Enfers d'Orphée, sinon que ce jour-là, ce dernier avait oublié de se raser. En se concentrant sur ce qui relève du détail et de l'accessoire, le poème ridiculise non seulement le légendaire « Big O », mais aussi les représentations idéalisées de la poésie dont il est l'emblème. À l'image d'un art essentiellement masculin et quasi ésotérique, dont seuls quelques initiés, choisis par le sort ou les dieux, partageraient le secret, Carol Ann

Duffy oppose une figure d'épouse morte d'ennui dont elle grossit les traits jusqu'à la caricature. Il serait donc trompeur d'interpréter cette plongée dans le quotidien comme une forme de soumission aux conventions sociales et poétiques. Si Carol Ann Duffy choisit de placer le banal et l'intime au cœur de son écriture, elle utilise les attentes que crée ce réseau métaphorique pour en ridiculiser à la fois le contenu et la rhétorique. À travers cette galerie de personnages incarnant tour à tour, et parfois simultanément, l'ensemble des stéréotypes associées aux femmes, elle construit une version excessive, et donc parodique, de la féminité. Placée sous le signe de la différence, la femme est « l'Autre », un énigmatique « continent noir<sup>25</sup> » aux contours incertains.

Condamnée à se mesurer à des représentations négatives, ou du moins réductrices, de la féminité, Carol Ann Duffy choisit d'en revêtir les attributs pour en détourner la fonction définitionnelle. Cette stratégie de surdétermination parodique permet de mettre en parallèle le traitement du sujet féminin mis en place dans *The World's Wife* et celle du sujet postcolonial, tous deux représentés comme une forme d'altérité essentielle. C'est en effet ce que fait Grace Nichols dans *The Fat Black Woman's Poems* (1984) et *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* (1989), où elle met en scène une « grosse femme noire » qui prend à revers l'ensemble des mythes occidentaux. Version revisitée de la Vénus Hottentote, ce personnage cristallise la problématique de la différence : hors-norme de par sa taille, ses origines et ses (mauvaises) manières, elle concentre tous les stéréotypes du sexisme, du racisme et de l'impérialisme ; mais elle est aussi le symbole du « continent noir » de la féminité. Elle est d'ailleurs, comme les mégères de *The Word's Wife*, condi-

tionnée par des préoccupations matérielles et domestiques qui en font un parangon de féminité. Emblème d'opposition aux normes occidentales de beauté, elle est néanmoins obnubilée par sa silhouette callipyge, allant même jusqu'à afficher sur la porte de sa chambre la devise suivante :

MIEUX VAUT MOURIR  
DANS LA RONDEUR DE  
L'ESPÉRANCE

QUE DE VIVRE DANS LA  
MAIGREUR DU DÉSESPOIR<sup>26</sup>

Ce court poème, intitulé « La devise de la grosse femme noire sur sa porte de chambre<sup>27</sup> », résume en deux vers la posture idéologique du personnage, qui érige son corps voluptueux en bastion de résistance au colonialisme et au patriarcat. Mais parce qu'elle est placée dans le cadre aussi conventionnel que prosaïque de la chambre à coucher d'une femme bien en chair, cette déclaration de guerre prend l'allure d'un mantra qu'on croirait tout droit sorti d'un manuel de développement personnel. Le poème est bâti sur un jeu d'oppositions qui fait se répondre la question de la mort, de l'espoir et du poids. Mais il transpose ces notions abstraites dans une réalité concrète qui en subvertit la portée sémantique. Plutôt que de dénoncer explicitement le système d'oppositions qui met en concurrence hommes et femmes, minceur et embonpoint, blancs et noirs, britanniques et étrangers, Grace Nichols réduit cette hiérarchie à une série de jeux de mot, jouant volontiers sur le sens littéral et figuré des images qu'elle utilise. Dans « Wherever I hang » (1989), elle reprend par exemple le thème de l'exil à travers une référence à la question que pose Edward Brathwaite dans *The Arrivants* : « Où alors est le nègre / chez lui ». La référence devient, dans le dernier vers du poème de Nichols :

« Là où sont pendues mes culottes – c'est chez moi<sup>28</sup>. » L'irruption de ces culottes, qui en anglais (« knickers ») rime avec le terme « nigger » utilisé par Brathwaite, est à la fois typiquement anglais et complètement déplacé. Il crée un effet de chute brutal qui déplace la dimension polémique du propos sur le terrain de la parodie : la douleur du déracinement laisse place à des histoires de sous-vêtements humides qui sont en décalage avec le sujet choisi et avec les normes établies par d'autres poètes, mais aussi avec la cohérence stylistique et syntaxique du reste du poème. L'opération de subversion opère à tous les niveaux : elle contamine la perspective choisie et la langue utilisée, qui est teintée de formes dialectales. Si Grace Nichols prend la voix d'une figure à la féminité exacerbée, ce n'est donc pas pour faire de la « grosse femme noire » l'incarnation d'une forme d'anormalité radicale, mais pour en faire la parodie. Ce personnage lui permet de plonger au cœur des stéréotypes qui placent la femme noire à la marge des conventions sociales et de la tradition littéraire, dans des mises en scène qui en exagèrent à la fois le contenu et la rhétorique.

## Performances

Ces mises en scène ne sont pas seulement une manière de régler leur compte aux stéréotypes attachés à l'identité féminine. Ce sont de véritables « performances », au sens où Judith Butler utilise le terme, qui se servent du masque de la féminité pour démasquer les clichés et autres impostures qui façonnent notre rapport au monde. Comme l'a montré Judith Butler, le genre repose sur un ensemble d'actes corporels et discursifs qui, répétés, crée l'illusion d'une identité naturelle<sup>29</sup>. Mais en les réitérant de manière exagérée ou excen-

trique, les performances « genrées » offertes par Grace Nichols et Carol Ann Duffy parasitent le processus de répétition. En effet, en construisant un masque poétique qui singe les représentations conventionnelles de l'univers féminin, elles font du genre une forme de travestissement. Les personnages qu'elles mettent en scène jouent la féminité, ou plutôt la « surjouent » à la manière de travestis, en attirant l'attention sur leur caractère stéréotypé. Le but n'est pas de créer l'illusion de réalité mais au contraire de montrer ce masque comme un artifice qui ne prend corps qu'à travers une mise en scène, lorsqu'il est imité et répété. Dans « The Fat Black Woman Goes Shopping », le personnage de Grace Nichols est d'ailleurs implicitement présenté comme une *drag queen*. Le poème s'ouvre sur l'image d'une femme noire arpentant les rues de Londres à la recherche d'une tenue qui puisse loger son imposante corpulence : « S'habiller à Londres en hiver / relève de la performance pour la grosse femme noire<sup>30</sup>. » Par le biais d'un jeu de mots sur le terme « drag », qui renvoie en anglais à la fois à une corvée et au travestissement, le poème met en parallèle la difficulté de trouver des vêtements féminins de grande taille avec celle de rentrer dans le moule des canons occidentaux. Le poème se conclut sur un autre jeu de mots, qui souligne le contraste entre la taille du personnage et l'étendue de ses choix vestimentaires :

La grosse femme noire ne peut que constater

qu'en matière de mode

le choix est mince

Au-dessus du 42, ça coince<sup>31</sup>

L'impression qui se dégage de cette chute en forme de calembour est celle d'un personnage qui, s'il déambule dans Londres comme un éléphant

dans un magasin de porcelaine, n'en manie pas moins l'autodérision avec autant d'habileté que les subtilités de la langue anglaise. Grace Nichols reprend donc les normes du genre féminin à travers un personnage qui, parce qu'il est presque « trop féminin pour être vrai », en devient aussi ridicule que les codes sur lesquels il se fonde.

Cette dimension réflexive est indissociable du processus de reprise parodique. En effet, la parodie consiste par définition à utiliser un modèle mais sur le mode de l'écart, en signalant la distance qui sépare l'original de la reprise<sup>32</sup>. L'excentricité revendiquée de la grosse femme noire participe donc de l'« ex-centricité » post-moderne que Linda Hutcheon situe à la fois au centre et à la marge du discours dominant<sup>33</sup> : offrant une perspective à la fois familière et étrange sur les éléments qui sont mis en concurrence, elle permet au poète d'infiltrer les représentations qu'elle prétend subvertir de l'intérieur. Dans « My Black Triangle » (1989) Grace Nichols propose ainsi une exploration du corps féminin réduit à son entrejambe. Ce « triangle noir » en constitue, de manière littérale et métaphorique, le centre de gravité : « Mon triangle noir / pris en sandwich entre la géographie de mes cuisses / est un bermuda<sup>34</sup>. » Cette description s'articule autour de la répétition anaphorique de l'expression « triangle noir » dans l'ensemble du poème. Prise au premier degré, l'image donne naissance à un jeu de mots associant ce triangle à la forme d'un club-sandwich. Cette image est reprise à travers celle du bermuda qui enserme, à la manière d'un sandwich, l'entrejambe féminin. Mais le triangle évoque aussi celui des Bermudes, qui fait écho au terme « géographie », et renvoie par association au diplomate britannique qui donna son

nom au sandwich. Le poème combine donc un double mouvement. Il suppose tout d'abord une traduction littérale qui substitue à l'expression « femme noire » l'image d'un sexe (un triangle) noir. Mais ce phénomène de réduction métonymique est renversé pour laisser place à une prolifération d'images qui s'y substituent par association. Le sexe de la femme sert de point de départ à un enchevêtrement de métaphores qui ne sont interrompues par aucun signe de ponctuation, comme si les vers courts du poème peinaient à les contenir. Ce jeu sur le littéral et le figuré souligne le rapport métonymique conventionnellement instauré entre la femme et son corps tout en s'amusant à le déborder. D'un côté, le poème pousse à l'excès le principe de condensation : la femme noire est tout entière contenue dans la représentation de ses attributs sexuels. Construit à travers des bribes de discours figés empruntés à l'imaginaire colonial, son corps acquiert une dimension quasi monstrueuse. Mais le phénomène de réduction, précisément parce qu'il est poussé à l'extrême, produit par réaction un mouvement d'amplification hyperbolique. Exhibé à la manière d'un monstre de foire, le triangle noir est transformé en un trope riche, qui joue par association sur les images de fertilité et d'abondance associées au corps de la femme noire.

Les voix féminines mises en scène par Carol Ann Duffy jouent également sur la multiplication des opérations de substitution métonymique pour proposer des récits qui sont aussi stéréotypés sur le plan de la forme que du contenu. L'utilisation du monologue dramatique permet en effet à Carol Ann Duffy, en réduisant ces personnages à des positions archétypales, de leur donner une dimension théâtrale qui explique, en partie du moins, le succès que le recueil

a rencontré en librairie et sur les planches<sup>35</sup>. Entre expression lyrique et fiction narrative, l'artifice offre plus qu'un contrepoint parodique, déformé et donc risible, des identités qu'il prend en charge. Il se change en une véritable « mascarade », suggérant, à l'instar de Joan Riviere, que l'identité féminine se résume à un jeu de mise en scène<sup>36</sup>. En imitant la voix et l'idiome des personnages dont elle adopte la perspective, Carol Ann Duffy crée des personnages qui sont à la fois sujets et objets du discours : ils prennent la pose, comme pour attirer le regard du lecteur sur le fait qu'ils ne sont en fait que les reflets d'une multitude de structures sociales, idéologiques et linguistiques. Cette dimension métatextuelle est propre à la parodie, dont la portée est, comme l'explique Linda Hutcheon, autant polémique que textuelle<sup>37</sup>. Mais elle contamine à travers ces personnages composites jusqu'à la forme des poèmes, où se mélangent des formules idiomatiques empruntées à des époques et des registres distincts. Le poème intitulé « Mrs Faust » repose ainsi sur la juxtaposition d'éléments qui n'appartiennent ni au même univers référentiel ni à la même catégorie grammaticale, transformant le récit en un collage de phrases toutes faites qui s'additionnent sans autre logique que celle de la rime :

J'ai fait ma vie,  
visité l'Italie  
filé la paille en or,  
un lifting d'abord,  
puis un bonnet D  
et des implants fessiers ;  
J'ai fait la Chine, Taiwan et l'Afrique,  
suis revenue, détendue.  
40 ans, célibataire,  
sans alcool, sans viande, sans rien,  
bouddhiste à 41.  
J'ai été blonde  
rousse, brune,

j'ai pris le voile, des cachets,  
de la bouteille, des congés ;  
j'ai pris la fuite, seule ;  
suis rentrée<sup>38</sup>

Le poème est construit sur une multitude d'effets qui allient répétition et dissonance. Il progresse par à-coups, sous la forme d'associations sonores qui se substituent à l'éliision des liens logiques. Les structures anaphoriques sont relayées par une alternance irrégulière d'effets de rimes qui accentuent l'impression de prolifération discordante. À cela s'ajoute encore le fait que les formules convenues se succèdent de manière paratactique, mettant en évidence le caractère artificiel d'une accumulation absconse dont la seule logique semble tenir à la qualité sonore des termes choisis. Par le biais de jeux de mots, les clichés laissent place à une prolifération d'images qui permettent au poème de gagner en efficacité sur le plan de la parodie, tout en illustrant par l'exemple la manière dont les images stéréotypées imprègnent la langue et organisent notre perception du monde. La versification relaie la mise en scène d'un chaos soigneusement orchestré qui assemble pêle-mêle des clichés qui sont à la poésie ce que l'archétype est au mythe, à savoir un signe inerte qui ne devient opérationnel que lorsqu'il est mis en contexte, à travers la voix de celui qui l'emploie<sup>39</sup>.

## Prolifération parodique

Si le choix d'une posture féminine s'accompagne dans *The World's Wife* d'un ancrage domestique, c'est avant tout comme un moyen de favoriser l'exagération et la caricature. Prenant au pied de la lettre l'idée de substituer aux « métarécits » des « micro-récits », Carol Ann Duffy utilise l'artifice du monologue dramatique pour allier compression formelle et narrative<sup>40</sup>. Les versions proposées sont en effet

moins féminines que condensées, raccourcies et simplifiées, soulignant par la même occasion la dimension fictionnelle du processus de caractérisation. Mais ce phénomène de compression parodique souligne en même temps la dimension spectaculaire de ces assemblages de formules lapidaires, dont le but semble souvent être la recherche de la prouesse verbale. En témoigne la prime donnée au jeu, qui se traduit par la mise en place d'une rhétorique imaginative où foisonnent, grâce à des associations aussi fulgurantes qu'inattendues, les réparties drolatiques et les aphorismes imagés. Ce goût prononcé pour les facéties verbales se manifeste dans « Frau Freud » sous la forme d'une accumulation de structures paratactiques qui réduisent le système balisé de références de la psychanalyse à une liste tautologique de synonymes du mot « pénis » :

Mesdames, pour aller droit au but  
disons  
que j'ai vu mon lot de zizis, membres,  
biroutes,  
de béquilles, zobs, bites et queues, de  
braquemards,  
de kikis, de quéquettes et de zigou-  
nettes ; en fait,  
je suis aussi bien informé sur le  
zigouigoui  
que Monica Lewinsky<sup>41</sup>

En écho à l'allitération qui se manifeste dès son titre, ce poème de quatorze vers fonctionne tout entier sur un principe de répétition synonymique. Que ce soit par un effet de reprise, d'écho ou sur une rime, le but est de constamment renverser l'attente du lecteur en créant des juxtapositions délibérément anachroniques ou insolites. Mais si l'entreprise de démythification se transforme volontiers en performance stylistique, ce procédé permet également au poète de briser les liens conventionnellement établis par l'histoire, littérature ou la morale.

En mettant sur le même plan des expressions *a priori* sans rapport les unes aux autres, le poème instaure par le biais de la prosodie une distance avec les normes de l'habituel et du convenu. Au-delà de la portée caricaturale de ce portrait, la subversion vient donc aussi de l'aisance avec laquelle Carol Ann Duffy passe d'un stéréotype à un autre. En effet, le jeu métafictionnel semble se poursuivre à l'infini, à l'échelle du poème mais aussi à l'échelle du recueil, qui décline le concept de réécriture au féminin dans une suite de quarante poèmes fonctionnant peu ou prou sur le même principe. L'effet cumulatif est tel que chaque poème prend l'apparence d'un véritable « exercice de style » à la manière de Raymond Queneau.

D'un poème à l'autre, le procédé reste le même : il consiste à reprendre un modèle sur une série de « modes » distincts, dans un autre style ou d'un autre point de vue. Chaque poème devient dans cette perspective une sorte de *remake*, au sens où on parle d'un film dont l'histoire a déjà été portée à l'écran. Il s'inscrit comme l'explique Umberto Eco dans une logique sérielle, à la manière des séries télévisées qui déclinent la même trame narrative d'épisode en épisode<sup>42</sup>. Le procédé est encore amplifié lorsqu'il est utilisé dans plusieurs recueils, comme c'est le cas chez Grace Nichols. Les deux ouvrages qu'elle consacre à la « grosse femme noire » sont en effet organisés sur une logique sérielle qui reprend



© Gilles Klein - David Gouny

le même motif dans divers lieux de la vie quotidienne. Des toilettes à la salle de bain, nous suivons ce personnage haut en couleur (au sens propre comme au sens figuré) à travers une série de relectures du corps féminin. Dans « Ce à quoi la grosse femme noire pense lorsqu'elle prend un bain moussant<sup>43</sup> », elle explore par exemple les courbes voluptueuses de la « grosse femme noire » autour de la répétition anaphorique du terme « Stéatopyge » :

Stéatopyge, le ciel  
Stéatopyge, la mer  
Stéatopyges, les vagues  
Stéatopyge, moi

O comme j'aimerais coller mon pied  
sur la tête de l'anthropologie

agiter mes seins  
au visage de la mythologie

me frotter le dos  
avec le dogme de la théologie  
[...] <sup>44</sup>

Le poème s'ouvre et se ferme sur la reprise du concept de stéatopygie, qui n'est rien d'autre qu'un montage linguistique façonné par le discours colonial et anthropologique pour décrire une caractéristique génétique de certaines populations africaines. Connoté négativement, le terme désigne une anomalie physique. Pourtant, la répétition incantatoire qui ouvre et clôt le poème fonctionne comme un contrepoint à cette approche scientifique. Le terme sert en effet de point de départ à une métaphore filée dans les quatre strophes centrales. Passant du pied à la poitrine et au dos, pour revenir aux bulles de savon évoquées dans le titre, le poème suit les contours de ce corps stéatopyge. Ces images opèrent sur un double niveau. Elles

renvoient à la fois au contenu narratif du poème, qui décrit une femme dans son bain, et au positionnement politique du personnage qui dresse (littéralement) son corps massif contre les tentatives anthropologiques, historiques et théologiques qui cherchent à le contenir. Le processus de réduction définitoire est donc totalement subverti, générant un déploiement métaphorique qui, bien qu'ancré dans la matérialité du corps féminin, devient la matrice d'un processus de déclinaison qui semble pouvoir être déployé sans fin. Véritable antithèse à l'idéal de minceur célébré par les sociétés occidentales, le corps de la « grosse femme noire » devient, par ses dimensions monstrueuses, un signe universel, capable d'accueillir une infinité de signifiants.

À travers ce phénomène de « prolifération parodique », Grace Nichols démonte le processus de construction culturelle et linguistique à travers lequel les identités genrées et ethniques, mais aussi les discours qui aident à les construire, se perpétuent<sup>45</sup>. Prenant au pied de la lettre le principe de réduction définitoire propre à la construction de stéréotypes, les poèmes consacrés à la « grosse femme noire » dépassent le niveau de la simple parodie, c'est-à-dire de la transposition distancée et caricaturale, pour proposer une mise en abîme du processus parodique. Il ne s'agit pas de parodier un modèle établi, mais de rejouer sans cesse des parodies de parodies qui se répondent d'un poème ou d'un recueil à l'autre. En reprenant inlassablement les mêmes clichés, ces poèmes aboutissent à une impression de répétition tautologique. Masques et formules se superposent jusqu'à devenir interchangeables. En effet, on ne rit pas seulement de la manière inattendue dont surgissent ces images insolites ; on se laisse emporter par le rythme

d'une parole privée de toute substance, qui abolit, au travers de la répétition, les notions d'origine ou de but, d'œuvre originale ou de réalité première, pour ne laisser place qu'à une succession de simulacres se propageant de vers en vers à la manière d'un écho<sup>46</sup>. Paradoxalement, ces parodies à répétition parviennent donc à défaire le processus métaphorique sur lequel elles se fondent. Repris jusqu'à saturation, personnages caricaturaux et phrases toutes faites semblent ne plus renvoyer à quoi que ce soit. Le stéréotype est réduit à une coquille vide. Le signe est détaché de son sens, laissant place à un son qui ne gagne en épaisseur de sens qu'au grès des reprises et des associations. Mais c'est précisément en jouant sur la multiplication des opérations de substitution métonymique que Grace Nichols et Carol Ann Duffy relancent le processus métaphorique. Plutôt que de tenter de dé-catégoriser ou de réhabiliter « la femme », elles manipulent cette catégorie dans tous les sens possibles et imaginables. Pleinement conscientes de l'impossibilité de vivre en dehors de la machine sociale qu'est le stéréotype, elles font des représentations figées les composantes d'une langue qu'elles manient avec autant de dextérité que d'irrévérence. Recyclés de poèmes en poèmes<sup>47</sup>, les clichés et les lieux communs sont utilisés comme un matériau de construction malléable dont le son et le sens sont réfractés à de multiples niveaux d'interprétation, suggérant par là même une infinité de déclinaisons et de combinaisons possibles.

Si la poésie féminine est indissociable de la question du genre, elle est donc souvent une façon de négocier avec elle. Prenant à contre-pied l'idée selon laquelle il existerait des préoccupations ou des formes spécifiques aux femmes, ces poèmes « féminins » jouent sur des

stéréotypes conventionnels et conservateurs dans le seul but de « briser le cercle des automatismes que, mortellement maternelles, la vie en société et la vie tout court cristallisent autour de nous comme une protection et comme un linceul<sup>48</sup> ». Partie prenante d'une position polémique qui s'élève contre la reconduction des idées reçues et des représentations figées, la parodie occupe donc une fonction double. Elle permet d'une part de se débarrasser d'un référentiel trop encombrant en exorcisant les connotations et les stéréotypes attachés à un mot ou une image. Mais elle donne aussi vie à cette parole figée ; elle la transforme, à l'image des bavardes impénitentes que Carol Ann Duffy et Grace Nichols mettent en scène, et qui, par le pouvoir d'une répétition incantatoire, transmutent les clichés à la manière d'ingrédients qu'elles (re)modèlent et assaisonnent à leur goût. ■

## Notes

1. Notre traduction (« My students think it funny / that Daruwallas and de Souza / should write poetry. / Poetry is faery lands forlorn. / Women writers Miss Austen. / Only foreign men air their crotches », De Souza Eunice, « My Students », *Fix*, Mumbai, Newground, 1979, p. 17).
2. Carol Ann Duffy a été nommée au poste de *Poet Laureate*, c'est-à-dire poète officiel de la cour, en 2009, et Liz Lochhead à celui de *Scots Makar* en 2011.
3. Voir par exemple Adcock Fleur (éd.), *The Faber Book of 20th Century Women's Poetry*, Londres, Faber, 1987.
4. C'est le cas notamment de Carol Ann Duffy, dont plusieurs poèmes figurent aujourd'hui au programme du GCSE, aux côtés de ceux d'Emily Brontë, Christina Rossetti, Charlotte Mew, Stevie Smith, U. A. Fanthorpe et même Grace Nichols.
5. Couzyn Jeni (éd.), *The Bloodaxe Book of Contemporary Women Poets: Eleven British Writers*, Newcastle, Bloodaxe, 1985.
6. Adcock Fleur (éd.), *The Faber Book of 20th Century Women's Poetry*, op. cit., p. 1-2.
7. Kristeva Julia, « Women's Time », in *Moi Toril* (éd.), *The Kristeva Reader*, New York, Columbia UP, 1986, p. 187-213.
8. Nichols Grace, *The Fat Black Woman's Poems*, Londres, Virago, 1984. Nichols Grace, *Lazy Thoughts of a Lazy Woman*, Londres, Virago, 1989.
9. Duffy Carol Ann, *The World's Wife*, Londres, Picador, 1999.
10. De Beauvoir Simone, *Le Deuxième Sexe I. Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1949, p. 233.
11. Duffy Carol Ann, *Standing Female Nude*, Londres, Anvil Press Poetry, 1985 ; Duffy Carol Ann, *Rapture*, Londres, Picador, 2005.
12. Pour une analyse de ce recueil, voir Lanone Catherine, « Baring Skills, Not Soul: Carol Ann Duffy's Intertextual Games », *E-rea*. [En ligne]. 6.1, 2008 [consulté le 22 janvier 2017]. Disponibilité et accès : <http://ereva.revues.org/94>
13. Notre traduction (« revisionist mythmaking », Ostriker Alicia Suskin, *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*, Londres, Women's Press, 1986, p. 210-238).
14. En témoigne le nombre important de poèmes qui revisitent mythes et légendes dans des anthologies telles que *Beginning with O* (1977) et *On Foot on the Mountain* (1979). Suivent ensuite les recueils de Judith Kazantzis (*The Wicked Queen*, 1980), de Liz Lochhead (*The Grimm Sisters*, 1981) ou de Michelene Wandor (*Gardens of Eden*, 1984), qui transforment les motifs des légendes et contes de fées en métaphores de l'expérience féminine.
15. Notre traduction (« I'm in the demythologising business »). L'expression est utilisée par Angela Carter à propos de *The Bloody Chamber* (1979), son recueil de nouvelles largement inspiré des contes de Charles Perrault. Citée dans Uglow Jenny (éd.), *Shaking a Leg: Collected Writings*, Londres, Chatto & Windus, 1997, p. 38.
16. Freud Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. de l'allemand par Messier Denis, Paris, Gallimard, 1988, p. 198-202.
17. Notre traduction (« the woman who married the fool / who wished for gold. », Duffy Carol Ann, « Mrs Midas », *The World's Wife*, op. cit., p. 12).
18. Notre traduction (« I'm not the first or the last / to stand on a hillock, / watching the man she married / prove to the world / he's a total, utter, absolute, Grade A pillock. », Duffy Carol Ann, « Mrs Icarus », *The World's Wife*, op. cit., p. 54).
19. Notre traduction (« Angel in the House », Woolf Virginia, « Professions for Women », *Selected Essays*, Oxford, OUP, 2008, p. 140-145).
20. Notre traduction (« But the Gods are like publishers, / usually male, / and what you doubtless know of my tale / is the deal », Duffy Carol Ann, « Eurydice », *The World's Wife*, op. cit., p. 59).
21. Notre traduction (« Rest assured that I'd rather speak for myself / Than be the Dearest, Beloved, dark Lady, White Goddess, etc., etc. », *ibid.*, p. 59).
22. Il existe de nombreux poèmes dans lesquels le couple « muse-poète » est remplacé par celui que le poète forme avec son épouse. Voir par exemple Peters Lynn, « Why Dorothy Wordsworth was not as Famous as her Brother », in Dawson Jill (éd.), *The Virago Book of Wicked Verse*, Londres, Virago Press, 1992, p. 19-20; Kantaris Sylvia, « The Poet's Wife », *The Sea at the Door*, Londres, Secker & Warburg, 1985, p. 55-56; Fanthorpe U. A., « The Poet's Companion », *Neck-Verse*, Calstock, Peterloo Poets, 1992, p. 42-43.
23. Notre traduction (« Bollocks. (I'd done all the typing myself, / I should know.) », Duffy Carol Ann, « Eurydice », *The World's Wife*, op. cit., p. 59).
24. Genette Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 80-81.
25. Cette expression est utilisée par Sigmund Freud dans « La féminité », *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, trad. de l'allemand par Zeitlin Rose-Marie, Paris, Gallimard, 1984, p. 151.
26. Notre traduction (« IT'S BETTER TO DIE IN THE FLESH OF HOPE / THAN TO LIVE IN THE SLIMNESS OF DESPAIR », Nichols Grace, « The Fat Black Woman's Motto on Her Bedroom Door », *The Fat Black Woman's Poems*, op. cit., p. 18).
27. Notre traduction (« The Fat Black Woman's Motto on Her Bedroom Door », *ibid.*, p. 18).
28. Notre traduction (« Wherever I hang me knickers – that's my home. », Nichols Grace, « Wherever I hang », *Lazy Thoughts of a Lazy Woman*, op. cit., p. 10).
29. Butler Judith, « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », *Theatre Journal*, vol. 40, n°4 (décembre 1988), p. 519-531.
30. Notre traduction (« Shopping in London winter / is a real drag for the fat black woman », Nichols Grace, « The Fat Black Woman Goes Shopping », *The Fat Black Woman's Poems*, op. cit., p. 11).
31. Notre traduction (« The fat black woman could only conclude/ that when it comes to fashion / the choice is lean / Nothing much beyond size 14 », *ibid.* p. 11).
32. Cette dimension paradoxale est mise en évidence par Linda Hutcheon, qui s'appuie sur les



théories de Mikhaïl Bakhtine, et en particulier sur sa conception du carnivalesque, pour définir ce qu'elle appelle « le paradoxe de la parodie ». L'analogie entre le carnaval et la parodie lui permet de mettre en évidence le fait que la parodie, en même temps qu'elle déforme et subvertit sa cible, l'intègre de manière reconnaissable dans sa propre forme. Linda Hutcheon, « The Paradox of Parody », *A Theory of Parody*, Londres, Methuen, 1986, p. 69-83.

**33.** Linda Hutcheon, « Limiting the Postmodern: The Paradoxical Aftermath of Modernism », *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988, p. 35.

**34.** Notre traduction (« My black triangle / sandwiched between the geography of my thighs / is a Bermuda », Nichols Grace, « My black triangle », *Lazy Thoughts*, op. cit., p. 25).

**35.** Le recueil de Carol Ann Duffy fait l'objet, depuis sa publication en 1999, d'un grand nombre de lectures et d'adaptations théâtrales, notamment par Linda Marlowe. Voir [www.lindamarlowe.com](http://www.lindamarlowe.com)

**36.** Riviere Joan, « Womanliness as Masquerade », in Burgin Victor, Donald James et Kaplan Cora (éds), *Formations of Fantasy*, Londres, Methuen, 1986, p. 38.

**37.** Comme l'explique Linda Hutcheon, la parodie, elle est « textuelle » car elle prend pour cible un texte ou des conventions littéraires. À l'inverse la satire s'attaque à des comportements, et sa cible est « extratextuelle ». Hutcheon, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, n°46, 1981, p. 144.

**38.** Notre traduction (« I went my own sweet way, / saw Rome in a day, / spun gold from hay, / had a facelift, / had my breast enlarged, / my buttocks tightened; / went to China, Thailand, Africa, / returned, enlightened. / Turned 40, celibate, / teetotal, vegan, / Buddhist, 41. / Went blonde, / redhead, brunette, / went native, ape, / berserk, bananas; / went on the run, alone; / went home », Duffy Carol Ann, « Mrs Faust », *The World's Wife*, op. cit., p. 25-26).

**39.** Roland Barthes définit le stéréotype de la manière suivante : « les signes dont la langue est faite [...] n'existent que pour autant qu'ils sont reconnus, c'est-à-dire pour autant qu'ils se répètent ; le signe est suiviste, grégaire ; en chaque signe dort ce monstre : un stéréotype : je ne puis parler qu'en

ramassant ce qui traîne dans la langue. » Barthes Roland, *Leçon*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 15.

**40.** Lyotard Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

**41.** Notre traduction (« Ladies, for argument's sake let us say that / I've seen my fair share of ding-a-ling, member and jock, / of todger and nudger and Percy and cock, of tackle, / of three-for-a-bob, of willy and winky; in fact, / you could say, I'm as au fait with Hunt-the-Salami / as Ms M. Lewinsky », Duffy Carol Ann, « Frau Freud », *The World's Wife*, op. cit., p. 55).

**42.** Umberto Eco analyse le phénomène de répétition à travers les séries télévisées dans un article intitulé « Innovation and Repetition. Between Modern and Post-Modern Aesthetics », *Daedalus*, vol. 114, n° 4, « The Moving Image » automne 1985.

**43.** Notre traduction (« Thoughts drifting through the fat black woman's head while having a full bubble bath », *The Fat Black Woman's Poems*, op. cit., p. 15).

**44.** Notre traduction (« Steatopygous sky / Steatopygous sea / Steatopygous waves / Steatopygous me / O how I long to place my foot / on the head of anthropology / to swing my breasts / in the face of history / to scrub my back / with the dogma of theology », *ibid.*, p. 15).

**45.** La notion de « prolifération parodique » est introduite par Judith Butler pour souligner la nature imitative des identités sexuelles, définies comme genres, par opposition au sexe biologique : « parodic proliferation deprives hegemonic culture and its critics of the claim to naturalized or essentialist gender identities. » *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990, p. 175-176.

**46.** Le terme fait ici référence à l'analyse de Jean Baudrillard, qui soutient que les sociétés occidentales ont subi une « précession de simulacre ». La précession, selon Baudrillard, a pris la forme d'arrangement de simulacres, depuis l'ère de l'original, jusqu'à la contrefaçon et la copie produite mécaniquement, à travers « le troisième ordre de simulacre » où la copie remplace l'original. Baudrillard distingue néanmoins le simulacre de la copie, en ce que la copie se réfère à l'original, tandis que le simulacre ne fait que simuler d'autres simulacres. Voir Baudrillard Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

**47.** Cette notion de recyclage est empruntée à

l'utilisation que Jean Baudrillard fait du terme dans *La Société de consommation, ses mythes, ses structures*, Paris, Denoël, 1970.

**48.** Escarpit Robert, *L'Humour*, Paris, Presses Universitaires Françaises, 1960, p. 126-127.