

Lectures de Dorothy Allison

Monica Michlin

Abstract

This study examines the way in which class, race, sexual identity, but also, a history of abuse inform Dorothy Allison's work, be it her fiction or her essays, with a reflexive analysis of the strategies of domination, rejection or reification that may be at work in my own readings. The focus shifts from Allison's poor white consciousness, to her sexual identity as a transgressive lesbian, to a comparison of her fiction with Jim Grimsley's, along the lines of portraying the child who is poor white, abused, and queer.

Résumé

Cet article analyse les problématiques identitaires (classe, race, sexualité, enfance marquée par la maltraitance extrême) posées dans l'œuvre de Dorothy Allison, en essayant d'examiner les stratégies de projection, de domination ou de réification qui peuvent se jouer dans mes lectures. Après avoir mis en relief la voix de la blanche pauvre, et celle de lesbienne transgressive, cette étude propose un décentrement par une comparaison littéraire avec Jim Grimsley, qui, comme Allison, représente la perspective de l'enfant blanc pauvre, maltraité et queer.

Citer ce document / Cite this document :

Michlin Monica. Lectures de Dorothy Allison. In: Cahiers Charles V, n°40, juin 2006. L'objet identité. Épistémologie et transversalité. pp. 95-114;

doi : <https://doi.org/10.3406/cchav.2006.1461>

https://www.persee.fr/doc/cchav_0184-1025_2006_num_40_1_1461

Fichier pdf généré le 13/09/2019

LECTURES DE DOROTHY ALLISON

Monica MICHLIN*

La littérature américaine a longtemps exclusivement mis en scène le point de vue des hommes blancs plutôt aisés. Dès que l'*autre* (non-blanc(he), femme, gay ou lesbienne, pauvre...) prend la parole, pour des lecteurs également *autres*, est-ce que tout change¹? En tant que lecteurs *autres*, échappons-nous automatiquement aux stratégies de domination, ou les reproduisons-nous autrement, y compris lorsque nous intégrons la critique de ces rapports à notre discours? Ces préoccupations épistémologiques sont également celles de l'auteure américaine Dorothy Allison, issue d'un milieu *petit blanc*, battue et violée par son beau-père dès l'âge de cinq ans. Ainsi, lor-

* Université Paris IV – Sorbonne

¹ Lorsqu'elle est écrite par des écrivains glbt, la littérature à thème expressément glbt reste quasi exclusivement lue par des lecteurs glbt, sauf en cas de succès critique exceptionnel (prix littéraire, etc.). Au-delà de toute homophobie consciente chez les lecteurs hétérosexuels, ou de la peur d'une homosexualité latente, cela tient probablement au fait que ces questions ont longtemps été masquées dans l'œuvre des écrivains les plus célèbres, et qu'aujourd'hui encore, l'école passe sous silence l'homosexualité figurée dans ces textes, rendant ainsi invisible la littérature homosexuelle des siècles passés. Il n'y a guère qu'à l'université que les lecteurs hétérosexuels peuvent être invités à se projeter dans une histoire d'amour glbt, alors que notre société enjoint dès la maternelle aux glbt de transcender leurs particularismes et de se projeter dans le modèle hétérosexuel dominant. Du fait des rapports de force dans notre société, on ne parle de particularisme que pour les minorités : les hétérosexuels qui n'ont jamais lu un roman glbt ni vu un film glbt ne se pensent évidemment pas communautaristes et nieraient qu'ils vivent dans un « ghetto » hétéro.

squ'elle écrit : « I am the only one who can tell the story of my life and say what it means [...] I did not want [...] to be told what it meant, to let myself be made over into my rapist's creation. I will not wear that coat, not even if it is recut to a feminist pattern, a post-modern analysis » (Allison 1995, 71), le parallèle qu'elle établit entre le beau-père violeur et une lecture abusive m'interpelle réellement. Comment, en effet, s'assurer que les prismes de lecture pour lesquels on opte ne génèrent pas une réification identitaire, si ce n'est par l'introspection et l'examen critique, à même l'interprétation, de la part de projection ou d'impensé ? Pour essayer d'analyser l'identité complexe d'Allison et les rapports d'empathie, de sympathie ou de rejet dans lesquels je lis son œuvre, je prendrai pour point de départ la citation suivante de *Skin* : « Class, race, sexuality, gender — all the other categories by which we categorize and dismiss each other — need to be excavated from the inside » (35). J'examinerai d'abord le motif central de la maltraitance au sein de sa famille, blanche et pauvre, puis les problématiques d'identité sexuelle de ses essais. En conclusion, je me propose de rapprocher la lecture d'Allison de Jim Grimsley, décentrement qui permet de montrer que l'identité en littérature n'est pas posée *a priori* mais, surgissant des textes, renvoie à du proche pour peut-être dépasser les oppositions binaires (*même/autre ; homme/femme*).

Dans les nouvelles de *Trash* (1988) et les poèmes de *The Women Who Hate Me* (1991),² l'œuvre de Dorothy Allison s'est d'emblée faite revendication identitaire, témoignage et cri. En se nommant (*white*) trash, Allison se réapproprie la violence de l'insulte ; mais le titre désigne aussi la manière dont les hommes blancs et pauvres de sa famille détruisent femmes et enfants dans un continual déchaînement de vio-

² Les deux recueils sont regroupés sous le titre *Trash* dans l'édition citée ici. Par ailleurs, je désignerai *Two or Three Things I Know for Sure* par *Two*, et *Bastard Out of Carolina* par *Bastard*.

lence (*trashing*) : la nouvelle « River of Names » est l'inventaire épouvantable des cousins et cousines violé(e)s, brûlés vifs, battu(e)s à mort, suicidé(e)s. En tant que survivante « accro à la violence, au langage et à l'espoir » (« addicted to violence, language, and hope », 10) Allison revendique sa sexualité comme une revanche sur son enfance. Cette sexualité « déviant(e) » (« perversely lustful », Allison 1995, 45) constitue la troisième signification fondamentale de *trash*. Si Allison ne cesse de relier ces trois sens du terme (classe, violence, sexualité), je vais d'abord les délier.

Jeune, l'auteure ne se reconnaissait pas dans les romans sur les *petits blancs* : « Whether we were identified as rednecks, or poor white trash, we were always portrayed in the same terms — either with a cloying sensibility or with a brutal contempt » (Hollibaugh XVI). Elle anticipe donc le mépris : « Call us the lower orders, the great unwashed, the working class, the poor, the proletariat, trash, lowlife and scum » (Allison 1995, 1). Ce ton de défi succède à des années de complexes et de ressentiment vis-à-vis de ceux qui s'imaginent qu'elle descend de Scarlett O'Hara³. Dans *Bastard*, elle représente la même prise de conscience chez Bone : « I was part of the trash down in the mud-stained cabins [...] stupid, coarse, born to shame and death » (206). Lorsque Bone est confrontée au mépris (67, 98, 102), elle se défend parfois par l'affabulation et le bluff. Ayant reconnu la condescendance avec laquelle une énième institutrice l'accueille en cours d'année, l'instabilité de son beau-père obligeant sans cesse sa famille à déménager, elle s'invente instantanément une tout autre existence, d'enfant citadine et bourgeoise, et s'étonne elle-même que ce mensonge (ou cette fiction) prenne si facilement. Le plus souvent, cependant, elle réagit par la violence verbale et physique à toute insulte explicite. Ainsi, elle se lie d'amitié avec Shannon Pearl, une camarade de classe albinos et obèse dont les autres

³ Voir « Steal Away » et « I'm Working on My Charm » dans *Trash*.

enfants ont fait leur bouc émissaire, parce qu'elle ne supporte pas de la voir humiliée, mais aussi, parce qu'elle reconnaît la violence que l'humiliation déchaîne en Shannon : celle-ci, comme Bone, est une conteuse hors-pair d'histoires sanglantes (157). Mais lorsque cet alter ego monstrueux (154, 155, 166) retourne soudain sa colère envers Bone — « You nothing but trash », (171) — les deux filles deviennent immédiatement ennemis. Au déni familial (« Mama hated to be called trash », 3), Bone préfère la lucidité : « We knew what the neighbors called us, what Mama wanted to protect us from. We knew what we were » (82) ; si elle hait ceux qui la méprisent (« I hated people who looked at us like trash », 297), elle reconnaît qu'en photo, sa famille tout entière paraît tarée («we looked moon-eyed, rigid, openmouthed, and stupid », 293).

Or, lorsqu'Allison publie dans *Two* les clichés de sa famille réelle, le télescopage est total. De fait, elle ne les expose ainsi que parce qu'elle est en train de faire le deuil de cette famille qui ne l'a pas sauvée (« the family that I deeply loved and was not saved by », Allison 1994, 54), cette famille maternelle à laquelle elle s'est d'autant plus identifiée qu'elle était une enfant sans père. Désormais, Allison refuse clairement le déni et la résignation qui ont marqué les femmes de sa famille (Allison 1995, 32). D'où le double mouvement suivant. D'une part, face à une société qui rejette les pauvres, Allison revendique son identité de classe : « we are the ones in the background with our mouths open, in print dresses or drawstring pants and collarless smocks, ugly and old and exhausted » (Allison 1995, 33). D'autre part, elle révise brutalement les mythes familiaux, nourris d'aliénation politique et raciale :

We were taught to be proud we were not Black, and ashamed that we were poor, taught to reject everything people believed about us—drunken, no-count, lazy, whorish, stupid—and still some of it was just the way we were. The lies went to the bone, and digging them out has been the work of a lifetime (Allison 1994, 225).

L'expression « to the bone » me paraît d'autant plus essentielle qu'elle renvoie symboliquement *et* littéralement aux violences subies dans l'enfance des mains de son beau-père. C'est cette blessure qui, modifiant la charpente de son être, a tout à la fois détruit et construit Allison, ambivalence que la métaphore de l'os figure plus fortement que l'image de « résilience » rendue populaire par Boris Cyrulnik. On la retrouve dans le poème « To the Bone » — « That summer I did not go crazy/but I wore/very close/very close/to the bone » (Allison 1988, 242) — ainsi que dans le surnom de l'héroïne de *Bastard* qui ne doit sa survie qu'à la solidité de ses os et de son psychisme (« stubbornness and bone », 111), mis à mal par les sévices de son beau-père.

En dénonçant la maltraitance dans un milieu déjà stigmatisé, Allison sait qu'elle court le risque de renforcer les rapports de domination déjà existants : la littérature américaine sur le viol incestueux sur-représente les familles pauvres, blanches comme noires⁴, et les stéréotypes littéraires et cinématographiques associent systématiquement *white trash*, violence etinceste. Est-ce qu'en écrivant sur Allison, alors que je ne suis pas une blanche pauvre du Sud, et que je n'ai jamais vécu ces violences, je renforce ces structures d'oppression ? Est-ce que j'exploite sa souffrance ? Je suis sensible à l'accusation de voyeurisme et de condescendance portée par la critique Michelle Tea : « when poor and working-class people are written about — and usually we are written *about*, rarely telling our own stories — it's always the tragedy that is documented » (Tea 2003, xiii). Mais je travaille justement sur l'œuvre d'Allison pour l'entendre et la faire entendre, et non pour recouvrir sa voix, répondant ainsi à l'appel qu'elle lance dans *Two* : « Behind the story you hear is the one I wish I could make you hear » (39). C'est parce qu'elle suscite l'empathie, et non la

⁴ Cf. *The Bluest Eye* (1970) de Toni Morrison, *The Color Purple* d'Alice Walker (1982), *Push* (1996) de Sapphire.

domination, que la lecture de *Bastard* est si éprouvante⁵ ; Allison pourrait reprendre les paroles de Grimsley évoquant la résistance de ses lecteurs : « When I write about these very poor white families in the South, [...] [it] is not an easy journey for a reader, and I do think it leads to some resistance » (Interview, 1997).

Dans tout ce qu'elle écrit sur la maltraitance, je lis Allison avec empathie. Après Alice Walker, elle a été l'une des premières à donner la parole à l'enfant-victime, lui permettant ainsi de se réapproprier son histoire. C'est ainsi qu'elle brise le *double-bind* de malheur dans lequel s'est enfermée la narratrice de « River of Names » qui, alors même qu'elle s'est tue, reproche à son amante de ne rien comprendre à ce qu'elle a passé sous silence : « I cannot go on loving you and hating you for your fairy-tale life, for your not asking about what you have no reason to imagine » (Allison 1988, 20). Allison pose la question essentielle, la seule qui vaille d'être posée : « Having survived, am I supposed to say something, do something, be something? » (15). Elle y répond en identifiant littérature et survie, mais aussi, littérature et possibilité de *changer le monde* (Allison 1994, 219). Son arme, c'est sa voix : « I tell my stories louder all the time: mean and ugly stories; funny, almost bitter stories; passionate, desperate stories — all of them have to be told in order not to tell the one the world wants, the story of us broken, the story of us never laughing out loud, never learning to enjoy sex, never being able to love or trust love again, the story in which all that survives is the flesh. I tell all the other stories so as not to have to tell that one » (Allison 1995, 72).

⁵ Si l'empathie rend la lecture pénible, l'inverse, c'est-à-dire la focalisation sur le bourreau, est insupportable. C'est le cas du film de Gaspar Noé *Seul contre tous* (1999) où l'horreur vue à l'écran (coups, viol) est justifiée par le monologue rageur en voix off du protagoniste-narrateur.

Allison fait constamment référence à ce monde hostile : « I have never been able to make clear the degree of my fear, the extent to which I have felt myself denied: not only that I am queer in a world that hates queers, but that I was born poor into a world that despises the poor » (Allison 1994, 14). De fait, l'identité sexuelle *queer* d'Allison la marginalisait aussi au sein des communautés féministes et lesbiennes où elle militait. Voici comment elle se définit : « I use the word *queer* to mean more than lesbian. Since I first used it in 1980, I have always meant it to imply that I am not only a lesbian but a transgressive lesbian—femme, masochistic, as sexually aggressive as the women I seek out, and as pornographic in my imagination and sexual activities as the heterosexual hegemony has ever believed » (Allison 1994, 23).

Le choix du mot « pornographic » est délibéré : d'une part, il marque l'opposition d'Allison à tous ceux et celles qui dénient aux femmes un imaginaire aussi sexuel que celui des hommes, les enfermant dans un essentialisme féminin désexualisé. Mais d'autre part, il se réfère à l'industrie pornographique, Allison ayant toujours défendu pornographie et encadrement légal de la prostitution, sans comprendre qu'on l'accuse d'antiféminisme (Allison 1994, 71, 109). Le parallèle avec Amber Hollibaugh est frappant. Celle-ci ne s'est prostituée qu'en raison de son enfance blessée, si semblable à celle d'Allison : elle se définit, dans une terrible chaîne d'identités surdéterminées, comme « a lesbian sex radical ex-hooker incest survivor rural Gypsy working-class poor white trash high femme dyke » (Hollibaugh 2000, 7). Alors même qu'elle explique très lucidement que les femmes qui se prostituent ont subi pauvreté extrême et violences sexuelles dans l'enfance (182), elle conclut sur un déni en totale contradiction avec cette analyse, et sur un plaidoyer pour la syndicalisation plutôt que l'abolition de la prostitution : « if sex work is just work — and I maintain it is just that, wage labor, service for a fee — then the issue of working conditions is something that a mo-

vement dedicated to the liberation of all women cannot choose to ignore » (182).

Le dossier *Prostitution(s) et Féminisme(s)* du n° 20 de la revue *Prochoix* (printemps 2002) illustre cette opposition qui perdure en 2005 entre féministes, qui veulent l'abolition de toutes les violences sexuelles, et « post-féministes », qui défendent la redéfinition de la prostitution comme « travail sexuel ». À l'heure actuelle, la parole semble exclusivement aux « post-féministes » défendant des vues proches de celle d'Allison, telle Linda Williams, qui enseigne la théorie *queer* à Berkeley, et qui oppose son féminisme « pro sexe, pro pornographie, et anti-censure » à ce qu'elle taxe de féminisme puritain (*Libération*, 23 février 2005). Or, on ne saurait sans malhonnêteté identifier sexualité et sexualité tarifée, que ce soit au cinéma ou sur le trottoir — les féministes, elles, sont pour une sexualité libre, orientée vers le plaisir, ce que la sexualité payée n'est jamais. Il me semble que les universitaires devraient s'interroger sur le rôle politique qu'elles jouent lorsqu'elles légitiment la prostitution ou publient régulièrement sur le cinéma pornographique, alors qu'elles-mêmes ne sont pas contraintes de vendre leur corps : n'est-ce pas la mise en abyme de la double exploitation des femmes (exploitation de classe et exploitation sexuelle) ? Lorsque Linda Williams dit : « Je me considère comme trop foucaldienne pour ne pas remplacer la prolifération de l'image pornographique dans le contexte de l'explosion des discours sur la sexualité dans la culture contemporaine » (*Libération*, 23 février 2005), je suis quant à moi trop marxiste pour ne remplacer le mot *discours* par celui, bien moins abstrait, de *marché*. Je n'adresse pas ce reproche de mauvaise foi à Allison, qui me semble manifester la confusion, classique chez les survivantes d'abus, entre stratégies de survie, et répétition autodestructrice.

Si Allison nie tout masochisme politique en tant que femme, elle reconnaît et revendique son masochisme sexuel, dont elle sait qu'il est lié aux violences de son enfance :

Two or three things I know about, but this is the one I am not supposed to talk about, how it comes together—sex and violence, love and hatred. I'm not supposed to put together the two halves of my life—the man who walked across my childhood, and the life I have made for myself. I am not supposed to talk about hating that man when I grew up to be a lesbian, a dyke, stubborn, competitive, and perversely lustful (Allison 1995, 45).

La romancière décrit explicitement dans *Bastard* la manière dont la violence perverse du beau-père construit la sexualité de Bone (63, 113, 193, 253). Si celle-ci se masturbe constamment, sur fond de fantasmes SM, c'est parce que la stimulation de son corps immature par les violences du beau-père conduit à ces re-stimulations répétées pour se calmer⁶. Ne pouvant échapper aux sévices, elle fantasme sur un martyre public qui pourrait être reconnu, et ce d'autant plus qu'il se conforme au modèle culturel de souffrance que lui offre le protestantisme évangélique. Allison assume l'aspect autobiographique : « Writing *Bastard Out of Carolina* became, ultimately, the way to claim [...] the embattled sexuality I had fashioned on a base of violence and abuse » (Allison 1994, 34).

Le paradoxe lorsqu'on lit Allison aujourd'hui, c'est que le SM lesbien est très présent dans les recueils de nouvelles érotiques tels que *Hot and Bothered*, *Heat*, *On our Backs*, etc. Il peut même y être sur-représenté (atteignant jusqu'à un tiers des nouvelles environ), même si les pratiques décrites, comme le fisting ou les coups, restent minoritaires dans la réalité. On peut lire des théoriciennes lesbiennes SM, qui, loin de penser que le SM renforce les rapports de domination dans notre société (Bersani 109-120), le présentent comme libérateur : Marie-Hélène Bourcier, par exemple, récuse Bersani (Bourcier

⁶ Ce mécanisme et d'autres formes de stimulation/anesthésie, comme la boulimie ou le fait de se scarifier, sont parfaitement expliqués par Sandra Knauer.

86-88) et s'élève contre toute analyse psychologique du SM lesbien. Qu'elle y voie une réappropriation du pouvoir, codé comme masculin (101), et qu'elle semble souscrire aux arguments de Julia Creet faisant du SM lesbien une transgression de « la loi de la mère, la mère féministe (la femme en tant que moralement supérieure) » (101) replace cependant, à son corps défendant (?), le SM lesbien dans un double cadre psychologique et politique.

Le paradoxe, cependant, c'est que ces théoriciennes se retrouvent en porte-à-faux par rapport à Allison qui, elle, a tenu à expliquer le *pourquoi* de la jouissance dans la domination, la soumission ou la souffrance, et à en exposer la genèse⁷. Allison fait doublement preuve d'honnêteté lorsqu'elle exprime sa crainte de voir son identité sexuelle réduite à une pathologie — « people would think I was a lesbian because he raped me, a pervert because he beat me » (Allison 1994, 238) — tout en révélant en même temps que la répétition de la violence menace sans cesse⁸. Dans « River of Names », la sœur de la narratrice, sur le point de frapper son bébé, s'effondre en se rendant compte qu'elle est « comme » le beau-père : « we an't no

⁷ Elle n'est pas la seule : le roman autobiographique de J. T. Leroy *The Heart is Deceitful Above All Things* se lit comme l'initiation du petit Jeremiah à un masochisme extrême : livré tour à tour à une mère mortifère, aux amants sadiques de celle-ci et à son grand-père intégriste pervers, le dernier chapitre reste suspendu sur le moment où, au cours d'une séance SM, la castration et la mort peuvent survenir, Jeremiah ayant refusé tout *safe word* qui arrête la séance. Remarquons par ailleurs que J. T. Leroy cite nommément Allison dans les remerciements en fin de livre.

⁸ Wickie Stamps, entre autres, va plus loin dans la nouvelle « Fine Lines » (Johnstone 253). La narratrice sent brusquement la rage monter en elle lors d'un jeu où elle domine son amante, et elle sait qu'il s'agit du retour de son père violeur. D'où le titre : la frontière entre mise en scène contrôlée et répétition des abus n'est plus mince, mais abolie.

different » (Allison 1988, 20). Dans *Two*, la narratrice cache à sa sœur qu'elle choisit encore des partenaires dures et maltraitantes (54).

Lorsqu'Allison écrit « much of the hatred directed at my sexual preferences is class hatred » (Allison 1994, 23), elle fait allusion, plutôt qu'au masochisme, à son attirance pour les *butch* de la classe ouvrière, assimilant peut-être hâtivement mépris de classe et rejet du couple *butch/femme*, dans lequel le féminisme des années 1970 voyait une reproduction de la domination masculine dans le couple lesbien. Même si ses nouvelles sur les *butch* n'ont pas la force de celles écrites par Joan Nestle ou Jennifer Levin, il est évident qu'Allison souscrit à la définition de la dynamique *femme/butch* qu'en donne Amber Hollibaugh : « My feeling is, part of the reason I love to be with butches is because I feel I repair that damage. I make it right to want me that hard. Butches have not been allowed to feel their own desire because that part of butch can be perceived by the straight world as male. I feel I get back my femaleness and give a different definition of femaleness to a butch as a femme » (Hollibaugh 78). C'est une définition plus *intime*, quoique proche, de celle de Judith Butler pour qui le couple *butch/femme* « dénaturalise et remet en jeu » les catégories du genre (Butler 31-33).

Comme en témoigne cette mise en jeu du rapport masculin/féminin dans la sexualité lesbienne, les études *queer* sont au croisement de l'épistémologie et du politique. Elles requièrent à ce titre un examen critique de ces identités souvent dérangeant, voire politiquement incorrect pour la communauté glbt et auto-censurées dès que le lectorat est hétérosexuel. C'est donc pour des raisons politiques que j'adhère, comme Allison et Hollibaugh, à l'idée d'une identité *queer* qui ne singerait pas la culture *straight*⁹. Mais, dans le cas de ces auteures, ce

⁹ « The need to construct a radically queer politics that celebrates and encourages our wild, beautiful, not-like-straight-culture differen-

qui peut faire question n'est pas tant leur refus d'imiter la culture hétérosexuelle que de se construire à partir d'une blessure. Si je suis totalement d'accord avec Butler sur le fait que le genre est toujours « performance », y compris pour les hommes hétérosexuels, cette thèse n'explique pas les causes profondes qui, en amont, suscitent le rejet radical de cette performance du genre, tant attendue de nous. La théorie *queer* évacue trop vite la question suivante : ne pourrait-on pas envisager que, suite à des traumatismes extrêmes, l'on se construise une identité tout aussi extrême, telle que transsexuel(le) ou *stone butch*¹⁰? Ce qui expliquerait, bien mieux que la seule notion de performance ou de parodie, le refus d'être ce qu'on a été et le désir de renaître *autre*. Je pense que si Allison a immédiatement reconnu dans la narratrice de *Stone Butch Blues* (1993) les femmes qu'elle aimait dans la vie réelle (Allison 1994, 196), c'est parce que cette *butch* était bien le double — en miroir — de sa souffrance. Je souligne vivement que je pense, comme Allison, qu'une identité née dans la souffrance et remodelée dans la volonté de survie n'en est que plus fière : « If they would not say *Lesbian*/I could not say *pride*/If they would not say *Queer*/I could not say *courage*/If they would not name me/*Bastard, worthless, stupid, whore*/I could not grab onto my own spoken language, my love for my own kind, myself » (Allison 1988, 257).

Si les différentes identités d'Allison (blanche et pauvre du Sud, survivante d'abus, lesbienne) ne peuvent se comprendre en dehors d'oppositions telles que noire/blanche, pauvre/bourgeoise, lesbienne/hétérosexuelle, aucune d'entre elles ne saurait pour autant être définie dans la limite de ces binarismes parfois implicites. Ces identités incluent en effet à leur

ces; the campy, the butch/femme, the androgynous, the transgendered, the sexual, the wilfully queer » (Hollibaugh 179).

¹⁰ Une *stone butch* est une lesbienne qui refuse toute pénétration vaginale.

tour d'autres oppositions du type blanche et pauvre du Sud/blanche et pauvre d'ailleurs, lesbienne SM/lesbienne... Que signifient alors les paires ou oppositions binaires initiales ? Pour ce qui ressortit à l'interprétation littéraire, le danger serait d'être aveuglés par des étiquettes identitaires et de s'en retourner progressivement vers un essentialisme masqué, en oubliant de fait que le propre d'un auteur de fiction est de se projeter dans d'autres vies que la sienne, sans rapport avec son identité extra-textuelle. Je pense par exemple à Russell Banks dans *The Sweet Hereafter* (1991), ou Stewart O'Nan dans *Everyday People* (2001), qui démontre que tout auteur peut faire les voix de ce qu'il n'est pas. J'insiste d'autant plus fortement que, à l'origine, je n'ai fait d'Allison mon sujet d'étude que sur la seule base de *Bastard*, à l'exclusion de ses essais, et ce dans le cadre d'une recherche sur les œuvres contemporaines de fiction traitant des abus sur enfants. Il est dès lors évident que le type de rapprochement que je fais entre Allison et d'autres auteurs se fonde d'abord sur cette identité spécifique plus que sur l'identité sexuelle ou la couleur de peau.

Celle-ci joue néanmoins un rôle essentiel. Par exemple, *Push* (1996) de Sapphire relie maltraitance et marginalisation/oppression des noirs les plus pauvres. Sur un plan littéraire, le choix d'un récit entièrement oralisé, argotique et violent, et l'utilisation de termes pornographiques pour décrire les abus que Precious subit (parce que ce sont les mots que ses parents emploient et qu'elle n'en connaît pas d'autres), contrastent fortement avec la narration dans *Bastard*. Une autre différence majeure tient à l'inclusion d'autres voix que celle de Precious dans un chœur formé par d'autres survivantes d'abus sexuels, et qui sont toutes non-blanches (hispanique, jamaïcaine, afro-américaine...). C'est là un parti pris politique de la part de Sapphire qui, tout en s'élevant contre la société blanche comme source d'oppression, n'hésite pas aussi à friser le racisme inversé, dans sa charge systématique contre les *crackers*. Allison, quant à elle, a visiblement eu honte du racisme de son milieu d'origine, ce qui la pousse à censurer

cette question dans *Bastard*. Ainsi, que Bone se dispute violemment avec Shannon parce que celle-ci a traité de *niggers* des chanteurs de gospel noirs, et que cette dispute aboutisse à ce que Shannon insulte parallèlement Bone — « You nothing but trash » (Allison 1993, 171) — n'est pas réaliste. On sent le geste politique d'Allison, qui relie ces formes d'oppression que sont le mépris de classe et le racisme dans un *après coup*.

Pour mieux lire *Bastard* en dehors d'oppositions ou de binarismes trop attendus, je proposerais plutôt une mise en résonance avec celui qui pourrait être son frère en littérature, Jim Grimsley. Acclamant Grimsley d'emblée, Allison dit de *Winter Birds* (*WB*) « I have rarely read anything as powerful as *Winter Birds*. I wanted to steal it and pretend it was mine » (couverture de l'édition citée ici). Elle aurait presque pu s'en réclamer tant il est vrai que Grimsley puisse dans le même matériau : « the characters in my novels have come from poor, rural, North Carolina settings ». Et pour lui aussi, la dimension autobiographique est importante : « this is my own background » (Interview, 1997). Mais là où Allison change souvent de genre littéraire pour raconter son enfance¹¹, Grimsley joue plutôt sur des variations dans l'intrigue et la voix narrative pour présenter l'histoire d'un enfant au père quasi-psychopathe, trame narrative de ses différents romans. *WB* évoque l'enfer vécu par Danny, un petit hémophile de huit ans, qui comprend dans la dernière scène du roman que la mère qu'il adore ne peut le sauver. *My Drowning* est l'histoire de cette mère qui, au seuil de la vieillesse, se penche sur sa propre enfance dévastée par la misère et la violence familiale. Dans *Comfort and Joy*, on retrouve Danny adulte qui parvient à trouver l'amour, bien que hanté par le passé : c'est une romance gay avec *happy end*. La variation sombre advient avec

¹¹ « From poetry to short fiction to novel to personal essay to performance piece, and finally to memoir, Allison's output consistently [tells] the same story » (Adams 82).

Dream Boy (DB) : le jeune Nathan, violé par son père depuis des années, tombe amoureux de Roy et espère que cet amour le sauvera.

Quoique dans son interview avec Jim Schumock, Grimsley affirme « My dad was a bad person, but he never raped me » (Schumock 155), l'intensité de *DB* est aussi forte que celle de *Bastard*. Comme chez Allison, le récit évolue en crescendo vers une fin tragique, Bone comme Nathan vivant dans la hantise d'une violence inéluctable. Tous deux se sentent absolument transparents et déjà morts dans le regard de leur bourreau (Allison 1993, 209 ; Grimsley 1997, 167-172). L'originalité des techniques narratives de Grimsley — *WB* est raconté à la deuxième personne (« you »), Danny adulte s'adressant à l'enfant qu'il a été — ne gomme pas la ressemblance profonde des deux œuvres. Bone rêve de guerrières (207) et Danny d'un super-héros qui le sauverait. Ce héros musclé qu'il imagine vivant dans la rivière (« River Man ») est aussi le fantasme de l'amant à venir, la sensualité des images révélant sa sensibilité gay. Une ambiguïté similaire à celle d'Allison flotte par moments dans le texte, notamment quand River Man et le père se confondent (Grimsley 1997, 48, 64) ; mais, face au père démoniaque, l'objet d'adoration de Danny comme de Bone est la mère. Autre point de convergence, alors que Allison travaille les images du conte de fées virant au cauchemar sous l'influence du beau-père mortifère (206), Grimsley file dans *WB* l'image du *bogeyman* (48, 180) ; Bone aussi bien que Danny fantasment la purification par le feu (Allison 1993, 152, 166, 201) et l'Apocalypse vengeresse (Grimsley 1997, 148). En écho à Bone qui se sent aspirée dans la nuit et la mort lorsque sa mère l'abandonne (291), Danny désire mourir dans les bras de River Man (204) quand sa mère le sacrifie : tous deux ont le sentiment d'être morts au moment du traumatisme extrême.

Ce rapprochement entre voix d'auteurs qui ont survécu aux violences pour raconter l'histoire d'un enfant blanc et pauvre, violenté de surcroît, et qui grandira *queer*, permet-il le dépassement des oppositions ou paires identaires, ou au contraire,

les renforce-t-il ? En un sens, et à l'exception du sexe biologique, tout rapproche Grimsley et Allison, y compris leur manière de penser leur identité comme écrivains blancs et pauvres, sudistes, gay/queer. Grimsley dit par exemple :

Since it is impossible for me to separate myself from my gayness, it is very hard to understand how that part of me shapes the vision of the whole [...] being gay can give a person an opportunity to see a different kind of world, and in particular, to see a world in which gender values are neither fixed nor immutable. The gay label is limiting in the same way that the Southern label is limiting: it is an imperfect description. (Interview, 1997)

On peut généraliser cet argument à toutes les *étiquettes*. Qu'elles soient commodes par moments ne les empêche pas d'être toujours trop floues ou trop catégoriques pour définir l'identité. Car, chacun à sa manière, Grimsley et Allison réinventent ce que cela signifie d'être blanc, d'être gay, d'avoir survécu aux sévices. Cette réinvention de soi est d'autant plus vitale que le passé est dououreux : « Two or three things I know for sure, and one of them is what it means to have no loved version of your life but the one you make » (Allison 1995, 3).

J'espère avoir évité ici les interprétations réifiantes dénoncées par Allison elle-même : « I have had to fight broad generalizations from every theoretical viewpoint » (Allison 1994, 15). J'ai essayé de montrer que chacune de ses identités informe, enrichit et modifie les autres, mais aussi que ma propre lecture se complique de réactions de projection, d'empathie ou de rejet. Lorsqu'Allison écrit :

Everything I know, everything I put in my fiction, will hurt someone somewhere as surely as it will comfort and enlighten someone else. What then is my responsibility? What am I to restrain? (Allison 1994, 173)

ces questions se posent en miroir pour nous, en tant que critiques. En définissant des identités, on crée toujours des enjeux de pouvoir ; mais en ne posant pas ces questions, on passe

souvent à côté de l'essentiel. Plus nous serons attentifs à la part inévitable de projection dans nos lectures, plus nous éloignerons le risque d'une « colonisation » ou d'une « fossilisation » identitaire : à nous d'inventer des identités plus fortes ou plus fluides pour dépasser les binarismes. À nous surtout de lutter hors le texte et dans le monde réel, pour une égalité concrète entre tous, pour que l'altérité ne se vive plus dans la domination ou la discrimination — prélude mais aussi préalable à la disparition euphorique de ces champs identitaires.

BIBLIOGRAPHIE

ADAMS, Timothy Dow (2004), « Telling Stories in Dorothy Allison's *Two or Three Things I Know For Sure* », *Southern Literary Journal* (Department of English, University of North Carolina, Chapel Hill) (36:2) [Spring 2004] 82-99.

ALLISON, Dorothy [1988] (1995), *Trash*, London, Flamingo.

_____ [1992] (1993), *Bastard Out of Carolina*, London, Flamingo.

_____ (1994), *Skin: Talking About Sex, Class, and Literature*, Ithaca, New York, Firebrand Bks.

_____ [1995] (1996), *Two or Three Things I Know for Sure*, London, Plume.

BERSANI, Leo [1995] (1998), *Homos*, Paris, Odile Jacob.

BOURCIER, Marie-Hélène (2001), *Queer Zones : politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Paris, Balland.

BUTLER, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge.

FEINBERG, Leslie (1993), *Stone Butch Blues*, New York, Firebrand Bks.

GRIMSLY, Jim [1984] (1994), *Winter Birds*, New York, Scribner Paperback.

_____ [1995] (1997), *Dream Boy*, New York, Scribner Paperback.

_____ [1997] (1998), *My Drowning*, New York, Scribner Paperback.

_____ (1997) March 26, interview with *Bay Guardian*.
www.sfbg.com

_____ [1999] (2003), *Comfort and Joy*, Chapel Hill, North Carolina, Algonquin Books.

HOLLIBAUGH, Amber L. (2000), *My Dangerous Desires: A Queer Girl Dreaming Her Way Home*, Durham, Duke University Press.

JOHNSTONE, James C. and TULCHINSKY, Karen X. (eds.) [1995] (1996), *Queer View Mirror*, Vancouver, Arsenal Pulp Press.

Monica MICHLIN : Lectures de Dorothy Allison

KNAUER, Sandra (2002), *Recovering from Sexual Abuse, Addictions and Compulsive Behaviors*, NY, Haworth Press.

LEROY, J.T. (2001), *The Heart Is Deceitful Above All Things*, London, Bloomsbury Publishing.

QUEER PRESS COLLECTIVE [1991] (1992), *Loving In Fear: An Anthology of Lesbian and Gay Survivors of Childhood Sexual Abuse*, Toronto, Queer Non-Profit Community Publishing of Toronto.

SCHUMOCK, Jim (1999), *Story, Story, Story: Conversations with American Authors*, Seattle, Black Heron Press.

TEA, Michelle (ed.) (2003), *Without a Net: The Female Experience of Growing Up Working-Class*, Emeryville, CA, Seal Press.

Abstract

This study examines the way in which class, race, sexual identity, but also, a history of abuse inform Dorothy Allison's work, be it her fiction or her essays, with a reflexive analysis of the strategies of domination, rejection or reification that may be at work in my own readings. The focus shifts from Allison's poor white consciousness, to her sexual identity as a transgressive lesbian, to a comparison of her fiction with Jim Grimsley's, along the lines of portraying the child who is poor white, abused, and queer.

Résumé

Cet article analyse les problématiques identitaires (classe, race, sexualité, enfance marquée par la maltraitance extrême) posées dans l'œuvre de Dorothy Allison, en essayant d'examiner les stratégies de projection, de domination ou de réification qui peuvent se jouer dans mes lectures. Après avoir mis en relief la voix de la blanche pauvre, et celle de lesbienne transgressive, cette étude propose un décentrement par une comparaison littéraire avec Jim Grimsley, qui, comme Allison, représente la perspective de l'enfant blanc pauvre, maltraité et queer.