



GRAAT On-Line issue #5.1 October 2009

**Le corps comme représentation de la construction identitaire féminine
chez Fay Weldon**

Églantine Coffin-Rigaud
Université Paris X

Depuis plus de quarante ans, Fay Weldon, auteure britannique, s'attache à décrire la vie et l'expérience des femmes dans la société contemporaine, que ce soit à travers des pièces de théâtre, des scripts de films, des nouvelles ou encore des romans. La plupart de ses ouvrages a pour personnages principaux des femmes en quête d'identité dans un univers instable où l'individu peine à se définir. Ainsi les nombreuses héroïnes weldonniennes apparaissent au fil des pages comme des êtres pluriels, aux identités multiples. La découverte de soi s'accompagne souvent d'une découverte de son corps, notamment en littérature où le lien entre identité et corps occupe une place prépondérante. L'œuvre de Fay Weldon ne fait pas ici figure d'exception, bien au contraire. Chez cette auteure il sera intéressant de voir, à travers quelques-uns de ses romans, comment le corps est utilisé pour représenter la pluralité identitaire féminine. Selon Pascal Duret et Peggy Roussel : « Le corps est le premier point d'ancrage où l'individu se construit »¹. L'idée est donc de déterminer comment la construction et/ou la déconstruction identitaire des personnages féminins se manifestent à travers l'espace corporel. Comme l'a dit Irma Garcia: « L'espace corporel zèbre toute l'écriture des femmes, nous le retrouvons sous toutes les formes possibles car le corps est partout dans l'écriture »². Nous nous attacherons donc ici à découvrir les formes de l'espace corporel chez Fay Weldon et la manière dont elles figurent l'identité des personnages.

Dans un premier temps il s'agira d'analyser la déconstruction identitaire chez Fay Weldon. L'identité des femmes chez cette auteure est souvent présentée comme fragmentée. Le corps des femmes est tour à tour catégorisé, bafoué, effacé, que ce soit par une vision sociale normative ou un regard masculin aliénant.

En dépit des difficultés qu'elles rencontrent, les héroïnes weldonniennes sont également des personnages en quête d'identité : malgré les obstacles, elles tentent de se construire d'un point de vue identitaire. Cette recherche va se matérialiser à travers différentes représentations corporelles que nous analyserons.

Enfin il conviendra de se demander si les femmes de ses ouvrages peuvent aspirer ou non à une stabilité identitaire. La femme peut-elle prendre possession de son corps pour mieux l'unir à l'identité, ou aux identités, qui la définissent ?

La vision sociale des femmes dans la société contemporaine, telle que Fay Weldon la décrit, a tendance à fragmenter l'identité féminine. Cette fragmentation se présente sous forme de catégorisation abusive, la femme étant par exemple cantonnée à des rôles sociaux précis. L'œuvre weldonnienne foisonne de ces différents personnages féminins qui correspondent chacun à une image spécifique, prédéfinie de la femme. Celle-ci va souvent se manifester à travers des représentations corporelles.

C'est à travers différentes divisions qu'il est le plus aisé de constater la catégorisation, la bipolarisation des corps féminins. Notamment la division entre érotique et maternel, l'idée étant que la femme ne peut pas être à la fois une mère et un être sexué. Dans *Puffball*, Richard est marié à Liffey et ils essaient d'avoir un enfant. Il a par ailleurs un certain nombre de maîtresses :

Richard wanted Liffey to be the mother of his children.
[...] He wanted her to be above sexual morass in which
he, as male, could find his proper place but she, as wife
and mother, could not. [...] And he wanted other women,
low women, whom he could despise and enjoy, to define
the limits of his depravity and his senses (95).

Ici les deux catégories, femme maternelle et femme érotique, sont très clairement présentes. La mère qui se doit d'avoir un corps pur, dépourvu de tout besoin sexuel, est opposée aux femmes de peu de morale « *low women* » capables de satisfaire les besoins sexuels de l'homme. Dans *Praxis*, l'héroïne se demande ce qui a pu

contribuer à l'internement de sa mère : « *Had it been a struggle between decency and indecency, the maternal nature and the erotic, that had in the end destroyed poor Lucy?* » (104), la réponse semble évidente : l'incapacité de cumuler ces deux identités mises en opposition par la société fait sombrer Lucy, femme passionnelle et mère de deux enfants, dans la folie.

Il existe également une catégorisation esthétique des femmes. Elle peut prendre la forme d'une opposition entre beauté et intellect. Dans *Praxis* la société se manifeste par la voix de la mère qui sépare nettement ses deux filles : « *Of course Hypatia is the artistic one, and very sensitive. Praxis is the pretty one* » (5). Une femme ne peut être à la fois douée et jolie.

La femme vieillissante se voit aussi dépourvue de ses attributs esthétiques. Dans *The Fat Woman's Joke*, Peter, jeune homme de vingt ans, ne comprend pas le besoin de sa mère de faire un régime : « *No one cares whether you are fat or thin. Let's face it, you are out of the age group where it matters. You just be a nice cosy comfy mum and leave it at that!* » (90). Passé un certain âge une femme ne doit plus vouloir être attirante. Par ailleurs avant cette « date limite » la société attend des femmes un certain standard de beauté. Dans *The Life and Loves of a She-Devil*, l'héroïne, Ruth, fait penser à un personnage rabelaisien, stigmatisée qu'elle est par son physique : « *I am six foot two inches tall, which is fine for a man but not for a woman* » (9). Plus tard elle rencontrera une autre femme très petite et plutôt ronde avec qui elle se lie d'amitié : « *Freaks ! That's what we two are* » (111). Une femme qui ne correspond pas aux critères de beauté conventionnels devient aux yeux des autres une aberration.

Là où la société décrite par Fay Weldon participe à donner à la femme des identités plurielles, à l'enfermer dans des catégories, le regard masculin contribue à cette restriction en créant un autre corps de femme, le corps objet. La réification corporelle peut s'opérer à travers une fragmentation du corps de la femme, ainsi que par une aliénation, une prise de possession de ce corps.

Chez Fay Weldon, nombreux sont les exemples de regards masculins qui fragmentent le corps féminin, confinant ainsi la femme au rôle d'objet sexuel.

L'utilisation de la synecdoque en est notamment l'exemple, comme l'écrit Helena Michie : « *Synecdoche is both a way of introducing sexuality by implication and a fragmentation and fetishization of culturally selected parts of the female body* »³. La scène d'ouverture de *Splitting* nous montre un avocat qui porte un regard semble-t-il peu professionnel sur sa secrétaire : « *Her throat was smooth and soft* » (3), « *Jelly White licked her pink perfect understated lips with a very red basic tongue* » (4), ou encore : « *What pretty white fingers you have* » (5). La gorge, les lèvres, la langue, les mains ne sont pas des parties du corps anodines. La suite prouvera en effet que l'avocat en question considère sa secrétaire comme un objet sexuel dont il peut faire usage à sa guise. Le corps fragmenté revêt donc ici une forme d'identité sexuelle.

Le corps féminin devient objet sexuel non seulement à travers le regard masculin, mais aussi par le biais de l'agissement des hommes qui vont utiliser le corps pour exercer leur pouvoir, se défouler en toute liberté. Comme l'explique Christine Detrez : « L'un des pouvoirs les plus universels exercés sur les corps des uns par les autres est bien celui qui soumet le corps des femmes à la domination masculine »⁴. Fay Weldon n'a de cesse de présenter des personnages masculins abusant des corps féminins. Alan dans *The Fat Woman's Joke*, alors qu'il fait un régime avec sa femme, prend une maîtresse qu'il utilise d'abord comme substitut pour la nourriture qu'il ne peut plus ingurgiter : en parlant de son corps il lui dit : « *I want to eat it* » (82). Plus le régime s'intensifie et plus la situation se détériore : Susan, la maîtresse en question, n'est plus qu'un corps : « *Come here. He said. Body [...] Penetrating every likely orifice that offered itself to his view. He slapped and bit her, pulled her breast and tore her hair* » (160). Susan plus loin analyse finement la situation : « *It wasn't anything to do with pleasure or with sex. It was just all his miserable rage and hatred coming out* » (162). La femme n'est guère plus qu'un corps, un simple défouloir. Comme l'expliquent Pascal Duret et Peggy Roussel, le corps est le lieu où la violence subie par les femmes s'exprime : « Le lieu de la dépossession des femmes comme sujets »⁵.

Que ce soit à travers le phénomène de catégorisation ou encore celui de réification, la femme weldonienne semble petit à petit perdre toute substance, être

dépossédée de son corps et donc de son identité. Tout d'abord c'est dans la la sphère domestique que la femme semble disparaître. La plupart des romans de Fay Weldon nous présente des héroïnes qui à un moment de leur vie, voire toute leur vie, sont des femmes au foyer, et généralement prennent conscience qu'elles sont en train de s'effacer sous le poids de leurs tâches ménagères. Dans *Puffball*, Liffey, qui a quitté la ville et son travail pour s'installer à la campagne, s'occupe de la maison toute la semaine en attendant la venue de son mari le week-end ; très vite, elle constate qu'elle n'a plus d'ancrage dans la réalité : « *She was someone shadowy inhabiting a world of shadows* » (98), elle se dématérialise.

C'est aussi à travers le mariage que la femme voit son corps et son identité s'altérer. L'idée que la femme naît en se mariant est récurrente chez cette auteure : « *My life began with my marriage* » (*The Cloning of Joanna May*, 102), ou encore: « *He wanted her life to have begun the day he met her, and his opinion to be hers* » (*Praxis*, 178). La femme ne devient qu'épouse, son passé s'efface, elle n'est plus qu'une pâle copie de son époux. Paradoxalement Fay Weldon décrit aussi une époque où, sans homme, la femme ne sait pas qui elle est, comme le dit Susan dans *The Fat Woman's Joke* : « *I need men to define me* » (85), ou encore Joanna dans *The Cloning of Joanna May* : « *She is married and I am not, and I am sufficiently a child of my generation to believe a woman who has neither husband nor children is scarcely a woman at all* »⁶ (65). La femme, avec ou sans homme, semble donc vouée à s'effacer tant d'un point de vue corporel que d'un point de vue identitaire.

La maternité chez Fay Weldon est elle aussi paradoxale. Une femme sans enfant ne semble pas pouvoir être définie comme telle, mais parallèlement le fait d'être mère semble consumer la femme. Liffey, dans *Puffball*, est un exemple de ce paradoxe, ayant décidé de faire un enfant pour devenir une femme : « *To be a woman like other women* » (156), elle émet tout d'abord des doutes : « *She was not ready to have a baby. She had not grown out of her own childhood: a baby was something which would grow at her expense: which would diminish her: which would bring her nearer to death* » (130). La maternité est donc en premier lieu perçue de manière négative comme dépossédant la femme d'une part d'elle-même.

Une fois de plus nous constatons que la femme est tiraillée entre différentes identités. Cependant Fay Weldon va au-delà de cet effacement en décrivant des personnages qui luttent contre la déconstruction de leur être et entament une quête identitaire représentée, une fois encore, par le biais du corps.

Malgré les tentatives masculines et sociales de désincarner la femme, le corps semble parfois pouvoir aider la femme à s'ancrer dans l'espace et à se définir. C'est notamment à travers une analogie entre la maison et le corps que l'auteure va représenter la construction identitaire féminine. Différents aspects sont à prendre en compte. Tout d'abord, comme le dit Gaston Bachelard : « L'image de la maison devient la topographie de notre être intime »⁷. La maison va devenir la représentation du corps et de l'identité des personnages. Ainsi dans *Puffball*, le voisin de Liffey, Tucker, envoyé par sa femme pour coucher avec elle et l'avoir à sa merci, commence d'abord par visiter sa maison. On perçoit là comme une première pénétration de son intimité, de son intériorité.

La maison peut aussi renvoyer la femme à son statut maternel, comme le montre Bachelard en parlant de la maternité de ce lieu, à son statut érotique, mais également à son statut pluriel, chaque pièce de la maison pouvant être vue comme une forme d'identité différente. L'ancrage spatial du corps définit alors une identité multiple. Dans *Splitting*, l'héroïne, en divorçant, revêt différentes identités ou personnalités. Le corps lui-même se pluralise et une fois encore Fay Weldon le compare à la maison. L'ouvrage est divisé en plusieurs parties qui marquent les étapes de la séparation identitaire de l'héroïne, et renvoient toutes à la maison : « *A house divided* »⁸, « *A Perforated House* », et la dernière partie « *Going home* », qui montre que l'héroïne va finalement parvenir à réconcilier ces identités. La maison devient alors le foyer, et le corps divisé retrouve son unité.

Dans *The Life and Loves of a She-Devil*, la maison-corps reflète l'identité du personnage principal. Ruth, l'héroïne aux proportions hors normes, va entreprendre grâce à la chirurgie esthétique un changement corporel complet, et cela commence par l'élimination de la maison qu'elle fait brûler. La maison qui disparaît en premier annonce l'effacement du corps « dérangent » de Ruth et la naissance d'une nouvelle

personne. L'utilisation de la maison comme représentation du corps vient renforcer les problématiques identitaires présentes chez Fay Weldon.

La construction identitaire dans la société contemporaine passe aussi par la projection corporelle. L'identité féminine dépend non seulement de la connaissance que la femme a de son corps, mais aussi de l'image corporelle qu'elle renvoie⁹.

Comme le montre Chantal Chawaf la connaissance de soi passe par l'expérience et la connaissance de son corps : « La connaissance passe par la chair, par le vécu incarné, sexué, symbolisé »¹⁰. Les héroïnes weldonniennes sont souvent dans l'ignorance la plus totale de leur corps, ce qui semble renforcer le flou identitaire ainsi que la difficulté de se définir. Dans *Praxis*, l'héroïne non seulement ne connaît pas son corps : « *Praxis' body seemed as much of a mystery to her as ever* » (88), mais elle se prive également de plaisir pendant longtemps ; elle montre comment ni elle ni son compagnon n'estiment nécessaire qu'elle ait du plaisir pendant les relations sexuelles : « *Neither he nor she herself, seemed to expect a female response in the least equivalent to the male. She never cried out, or thought she should, or knew that women did, or why they would* »(98). La femme qui ignore son corps refoule une partie de son être.

Il est intéressant de voir ici comment le miroir va contribuer à la reconnaissance du corps mais parallèlement renforcer la pluralité identitaire. Face au miroir, la femme est nécessairement double. Le miroir est notamment le reflet des marques du temps, et Fay Weldon met en évidence le décalage entre l'image de jeunesse que la femme a d'elle-même et celle du vieillissement inévitable de son corps. Dans *The Cloning of Joanna May*, Joanna, femme de soixante ans, ne reconnaît pas son visage dans le miroir et ce n'est qu'après de longs préparatifs qu'elle se sent elle-même :

And that evening when preparing for bed I looked into my mirror and saw the face of an old woman looking back at me, and that was very strange and terrible. I attended to this apparition at once with astringent masks, moisturizing creams and make-up, and by the time Oliver

padded into my bedroom on bare young feet with earthy nails, I, Joanna May, looked almost myself again (5,6).

Le miroir peut aussi permettre aux femmes de jouer sur les apparences, de maîtriser l'identité qu'elles veulent projeter. Il est le reflet du regard des autres comme l'expliquent Pascal Duret et Peggy Roussel : « Le miroir renvoie toujours à des modèles tiers, le reflet n'est pas là pour faire oublier les autres mais précisément pour rendre sensible à leur image »¹¹. Dans *Praxis* l'héroïne se fait « relooker » par son amie Irma pour mieux correspondre aux critères de beauté de la société contemporaine, et si sa nouvelle apparence lui permet d'obtenir un travail et un mari, en revanche elle ne se reconnaît plus et se sent dépossédée de son identité : « *She looked rather like a doll: blank and characterless, if pretty* » (171), et un peu plus loin : « *Staring at herself in the mirror, at the doll's face, stiff doll's body, curly blonde doll's hair* » (186). *Praxis* projette corporellement l'image d'une femme adaptée à l'univers mondain dans lequel elle tente d'évoluer, mais son identité primaire ne s'adapte pas à cette projection.¹²

La corrélation entre la représentation corporelle et l'identité de l'individu n'est donc pas toujours évidente, impliquant ainsi des dédoublements de la personnalité.

Il semble difficile d'aborder la question du corps en rapport avec la construction identitaire sans parler du lien entre corps et esprit. Chez Fay Weldon on constate une mise en opposition entre corps et esprit. Les personnages semblent divisés. Nous avons vu plus haut comment *Praxis* ne connaissait pas son corps, cette ignorance va aussi se refléter à travers un décalage entre son corps et son esprit : « *The body she believed was a piece of flesh within which she lived. She could make no connection between her body and her feelings* » (53). La chair et les sentiments sont désunis : là où le corps devrait ou pourrait matérialiser le ressenti du personnage, un décalage s'opère. Liffey, dans *Puffball*, ne parvient pas à unir l'image qu'elle a de son corps et celle qu'elle véhicule aux yeux des autres : « *It is hard to link up spirit to body, mind to matter* » (128). Le lien est d'autant plus difficile à créer que le corps semble

revêtir une identité individuelle : « *It was as if her body, no longer needing to insist on procreation, had at last found time for its own amusement* » (131).

Le cas de *Splitting* mérite ici une attention particulière. L'héroïne, comme nous l'avons vu, voit son identité se fragmenter au cours du roman. Un combat virulent va alors avoir lieu entre les différentes personnalités du personnage et son corps en apparence unique. L'ouvrage analyse la difficulté d'associer plusieurs personnalités à un seul corps. Si dans les premières pages les personnalités en question semblent prêtes à faire des compromis : « *We will just own the body in turns* » (7), ce n'est pas toujours le cas : « *Too many internal personae in search of a cohesive identity, and not enough body to go round* » (58). L'unicité du corps face à la pluralité des identités crée une situation conflictuelle. Fay Weldon va cependant plus loin en démultipliant le corps pour qu'il puisse s'adapter à cette fragmentation identitaire. Par le truchement notamment de la gestuelle, le corps de l'héroïne devient multiple, ce qui donne lieu à des scènes relativement comiques : « *Now her left foot aimed a deliberate kick at the right* » (78). A la fin de l'ouvrage le chauffeur de l'héroïne, qui a suivi son évolution, explique qu'il a, grâce aux changements d'attitudes, de voix, de vêtements réussi à identifier quatre personnes différentes tour à tour habitent ce/ces corps. Il n'y a donc pas que l'identité qui peut être plurielle mais également l'espace corporel.

L'identité féminine weldonnienne est donc tour à tour déconstruite et en quête de construction. Est-il alors malgré tout possible pour la femme de se forger une identité stable où elle serait en pleine possession de son corps ?

La question du corps féminin implique nécessairement celle de sa spécificité biologique, le corps féminin étant par nature cyclique. Il est intéressant d'étudier ici les figures de ce corps présentes chez Fay Weldon car elles semblent donner à la femme une autre identité ; une identité toute corporelle, où le corps prend le pouvoir. Le corps féminin a ainsi tendance à devenir un être à part entière. La femme ne peut plus choisir l'identité qu'elle va se construire, elle est son corps.

La femme est enfermée dans un corps biologique qui impose un certain nombre de restrictions, comme l'explique Nancy Huston:

Le temps est inscrit dans le corps d'une femme comme il ne l'est pas dans le corps d'un homme : par ses règles (vingt-huit jours), ses grossesses (neuf mois), l'étendue de sa fécondité (trente ans), la femme est l'horloge impitoyable de l'espèce, elle mesure : elle est, de l'homme, la mortalité vivante¹³.

Le corps féminin rappelle donc constamment à la femme son statut éphémère, en tant que procréatrice et en tant qu'être humain.

Le corps biologique est stigmatisé par la société. Les hommes, plus particulièrement, aliènent une fois encore la femme en la réduisant à ce seul corps. Les menstruations notamment deviennent une arme masculine pour limiter la femme à son statut corporel :

Liffey had lately been cross with Richard. Bad-tempered, so he'd ask if her period was due, thus making her more irritable still. Who wants to believe that their vision of the world is conditioned by their hormonal state: that no one else is truly at fault, except that believing it makes them so? (14).

Le sang menstruel est vu comme un danger, la femme chaque mois se voit mise à l'écart. Fay Weldon elle-même explique qu'elle a voulu décrire cela dans *Puffball* : « *And then I wrote a novel called Puffball, which was a kind of gynaecological textbook as well as a novel, in which I suggested women were at the mercy of their hormones, their instincts* »¹⁴. . La femme cyclique perd le contrôle de son corps, sa vie est rythmée par son fonctionnement biologique.

La stigmatisation du corps cyclique existe également dans *Praxis*, où l'héroïne est terrorisée lors de ses premières règles : « *It came from between her legs, where she never looked, or felt: from one dreadful, internal wound* » (39). Sa sœur, imprégnée des croyances qu'on lui enseigne à l'école, renforce la diabolisation de ce corps qui saigne : « *'Of course men can't know you when you're unclean,' said Hilda. 'It says so in the*

Bible. That's why it's called the curse. It's God's punishment.' 'For What?' 'Giving Adam the apple, I suppose' » (39). Les menstruations ne sont plus synonymes de féminité, ou de fécondité, mais elles représentent une punition divine : le corps est souillé.

L'identité féminine weldonnienne semble donc s'effacer au profit d'un corps imposant ses lois naturelles.

Le corps de la femme est indéniablement lié à la maternité, c'est-à-dire à la procréation. Il semblerait que les hommes chez Weldon cherchent sans cesse à dépourvoir la femme de ce pouvoir créateur et à se l'approprier. L'identité créatrice de la femme est donc remise en question, créant une nouvelle instabilité. Christine Detrez explique que la femme ne devient acceptable qu'en tant que créature/ création de l'homme : « Les mythes et légendes abondent qui transmutent le corps de la femme en œuvre de l'homme »¹⁵. La procréation est une identité corporelle de la femme que l'homme cherche à lui subtiliser.

Ainsi dans *The Life and Loves of a She-Devil*, si Ruth, comme nous le verrons plus tard, finit par acquérir sa complète indépendance, ce n'est pas le cas au début, où elle montre que c'est son mari qui est à l'origine de sa transformation: « *I the she-devil, the creation of her lover, my husband* » (107). L'homme est devenu à son tour créateur. Ruth, qui s'est transformée en diablesse, a l'intention de remodeler entièrement son corps pour devenir la parfaite copie de la maîtresse de son mari, elle offre alors une possibilité en or aux chirurgiens qui vont l'opérer : ils vont enfin pouvoir, à leur manière, enfanter le corps d'un autre être humain. Comme l'explique David Le Breton : « La naissance de tout homme dans le corps d'une femme est une insupportable faute des origines, heureusement bientôt gommée par les technologies »¹⁶. La chirurgie esthétique fait partie de ces technologies qui permettent aux hommes de réparer une erreur de la nature. A l'instar de Mr Ghengis, un des chirurgiens de Ruth, qui explique : « *To transform the human body, the shell of the soul, was, Mr Ghengis felt, the nearest a man could get to motherhood: moulding, shaping, bringing forth in pain and anguish* » (*The Life and Loves of a She-Devil*, 214).

Une autre de ces technologies est le clonage, thème principal de *The Cloning of Joanna May*, où Carl May, à l'insu de son épouse a réussi à créer quatre clones d'elle et les a fait implanter dans le corps de différentes femmes. Il n'a pas eu d'enfant avec Joanna ; le clonage de sa femme lui permet de devenir le seul et unique procréateur. Carl May possède donc le pouvoir d'un démiurge qu'il peut exercer sur ses créatures : « *No doubt he thinks he owns them, typical male, taking claim for their creation* » (184).

Le corps comme création est donc le lieu d'une lutte de pouvoir ; il représente une identité féminine que l'homme n'a de cesse de vouloir usurper, spoliant une fois de plus la femme.

En dépit des nombreuses divisions identitaires et corporelles que nous avons vues jusque-là, il semblerait que Fay Weldon cherche aussi à offrir à ses héroïnes la possibilité de construire leur identité corporellement sans nécessairement qu'elles se retrouvent dans des situations conflictuelles. Comme l'explique Jean-Claude Kaufmann : « La morphologie elle-même est de plus en plus considérée comme le résultat d'un travail, l'indicateur d'une compétence, signe de distinction »¹⁷.

Fay Weldon nous montre, souvent à travers des solutions extrêmes, que les femmes n'ont pas d'autre choix que l'excès pour se défaire des restrictions tant identitaires que corporelles imposées par la société. Dans *The Life and Loves of a She-Devil*, Ruth est sûrement l'héroïne qui va le plus loin pour reprendre le contrôle de son être. Elle aussi est condamnée à vivre une existence domestique dans un petit pavillon de banlieue semblable à tous ceux qui l'entourent. Son mari la quitte pour une femme plus jeune et plus jolie, lui laissant la garde de leurs deux enfants. Ruth, après avoir brûlé sa maison et rendu à son mari leurs enfants, entame un changement de vie radical. Sa mutation de femme au foyer en diablesse atteint son apogée quand elle décide d'avoir recours à la chirurgie esthétique. Elle utilise les chirurgiens comme outils de sa propre création: « *I will mould a new image for myself out of the earth of my creation. I will defy my Maker, and remake myself* » (159). David Le Breton parle du pouvoir de la chirurgie esthétique aujourd'hui :

Le corps n'est plus une incarnation irréductible mais une construction personnelle, un objet transitoire et manipulable, susceptible de maintes métamorphoses selon les désirs de l'individu [...] Le corps est aujourd'hui un alter ego, un double, un autre soi-même un peu décevant, mais disponible à toutes les modifications ¹⁸.

Le comportement de Ruth en est l'illustration. Elle prend possession de son corps, elle l'utilise pour représenter l'image qu'elle a d'elle-même pour enfin aspirer à une identité stable qu'elle aurait choisie.

C'est aussi par le biais de la sexualité que les femmes vont pouvoir reprendre le pouvoir sur leur corps et choisir qui elles sont. Une fois de plus les personnages weldonniens vont devoir dépasser certaines limites pour pouvoir maîtriser pleinement leur corps et leur identité. Dans *Praxis*, l'héroïne, interdite de travail par son mari et financièrement dépendante de lui, décide avec une amie, Elaine, de se prostituer, non seulement pour pouvoir s'échapper, à terme, de cette situation devenue invivable, mais aussi pour être sûres de vivre des moments où elles, et elles seules, contrôlent parfaitement leur être. Comme l'explique Elaine, grâce à leur activité, elles ne sont plus des objets sexuels mais elles dominent les hommes : « *I like to see men out of control, I really do. It's the peripheral bits of sex, not the sex itself, that women go for* » (136). Praxis cependant refuse de se laisser complètement aller, elle estime qu'elle ne doit pas avoir de plaisir pour être sûre de garder le contrôle :

She told Elaine that it interfered with business, but what she meant was that it drew more from herself than she was prepared to give. She could offer her body as an instrument of relief, her sympathy as salvation; [...] but she could not give her own abandonment. (137)

La construction identitaire féminine passe donc de toute évidence par un processus corporel. Le corps apparaît d'abord comme un obstacle, à l'origine d'une

déconstruction de l'être. La femme weldonienne est dépourvue de substance ; son identité comme son corps semblent s'estomper face au regard social et masculin aliénants et au fil d'un quotidien oppressant. En opposition à cette déconstruction identitaire et corporelle les personnages féminins chez Fay Weldon cherchent à se définir par divers moyens. L'ancrage spatial contribue à cette découverte de soi en représentant souvent une certaine pluralité identitaire. Cette pluralité se retrouve avec la figure du miroir, et la question de la projection corporelle. Fay Weldon décrit donc des êtres pluriels où le corps et l'esprit entre autres vont agir dans la construction identitaire, tantôt divisant, tantôt unifiant la femme. La femme peine toutefois à trouver son identité, enfermée dans un corps cyclique qu'elle ne contrôle pas, son pouvoir créateur sans cesse menacé par l'homme. L'auteure semble néanmoins chercher à définir des situations, certes extrêmes, où ses héroïnes peuvent se construire une identité corporelle stable, plurielle ou non, où la femme à travers une maîtrise de son corps pourrait maîtriser son être.

Le corps objet devient alors corps sujet, à l'origine de la création identitaire féminine. Aujourd'hui un certain nombre de théoriciens semble considérer que nous vivons dans une société qui veut transgresser les limites naturellement imposées par le corps, comme le montrent Pascal Duret et Peggy Roussel : « Le corps n'est plus le pilier de la construction de l'identité [...] La société actuelle favorise la construction d'identités multiples en l'absence du corps »¹⁹. Les ouvrages de Fay Weldon, qui s'échelonnent de 1967 à 2007, offrent, quant à eux, une position qui évolue nécessairement au fil des années mais dont les fondements restent immuables. Fay Weldon montre que la société progresse mais que les questions de la femme et de la construction identitaire féminine restent très problématiques. Quand elle aborde des thématiques féminines, la question du corps demeure centrale, il continue d'occuper une place prépondérante dans la vie des femmes.

NOTES

-
- ¹ Duret Pascal, Roussel Peggy. *Le corps et ses sociologies*. Paris : Armand Colin, 2005. (112)
- ² Garcia, Irma. 2. *Promenade femmilière, recherche sur l'écriture féminine*. Paris : Editions des Femmes, 1981. (194)
- ³ Michie, Helena. *The Flesh Made Word: Female Figures and Women's Bodies*. New York: Oxford University Press, 1987. (86)
- ⁴ Detrez, Christine. *La construction sociale du corps*. Paris : Le Seuil, 2002. (183)
- ⁵ *Ouvrage cité*. (82)
- ⁶ Bien sûr, une telle formulation contient sa propre critique.
- ⁷ Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1957. (18)
- ⁸ Ici comme ailleurs on trouve de nombreuses références aux Évangiles.
- ⁹ Cf. la théorie du « looking-glass self » de Charles Horton Cooley.
- ¹⁰ Chawaf, Chantal. *Le corps et le verbe. La langue en sens inverse*. Paris : Presses de la Renaissance, 1992. (18)
- ¹¹ *Ouvrage cité*. (54)
- ¹² Cf. la nouvelle d'Andre Dubus, "The Fat Girl".
- ¹³ *Ouvrage cité*. (16)
- ¹⁴ Barreca, Regina. *Fay Weldon's Wicked Fiction*. Hanover: University Press of New England, 1994. (196)
- ¹⁵ *Ouvrage cité*. (194)
- ¹⁶ *Ouvrage cité*. (272)
- ¹⁷ *Ouvrage cité*. (226)
- ¹⁸ *Ouvrage cité*. (266-267)
- ¹⁹ *Ouvrage cité*. (59)