

Faculté de philosophie, arts et lettres

Du monstre à la femme, du livre à l'écran

La question féministe dans *Poor Things* d'Alasdair Gray et son adaptation cinématographique réalisée par Yórgos Lánthimos

Autrice : Dolores Wenkin

Promotrice : Marta Sábado Novau

Année académique : 2025-2026

Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale,
à finalité approfondie

**Déclaration sur l'honneur, mémoires/TFE de la Faculté de philosophie, arts et lettres,
UCLouvain**

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel, que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance, et que l'utilisation des outils d'intelligence artificielle est conforme aux consignes générales d'utilisation publiées par l'UCLouvain et disponible à cette adresse :

<https://cdn.uclouvain.be/groups/cms-editors-p1/portail/reglement/Consignes-ChatGPTversion-etudiante.pdf?itok=SebXXm87>

Je suis conscient·e que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement, de ne pas annoncer dans une partie spécifique en début du mémoire l'utilisation que j'ai faite des outils d'intelligence artificielle ou de les utiliser de manière contraire à ce qui est prévu dans la note institutionnelle constituent des irrégularités graves au regard du [Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain](#) (Chapitre 4, section 7, article 107 à 114) au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions académiques et disciplinaires encourues.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude et de n'avoir pas utilisé les outils d'intelligences artificielles en dehors de ce qui est accepté à l'UCLouvain.

Nom, Prénom : Wenkin Dolores

Date : 12/08/2026

Signature de l'étudiant·e :

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Wenkin', with a stylized flourish extending from the end.

Remerciements

Je tenais tout d'abord à remercier chaleureusement ma promotrice, Marta Sábado Novau, dont les conseils avisés et la sagacité m'ont encouragé et accompagné au cours de mes recherches. Je la remercie également pour la richesse de son enseignement qui a stimulé ma curiosité et nourri mes réflexions tout au long de ce travail.

Ensuite, je voudrais adresser mes remerciements aux professeurs qui ont marqué mon parcours en tant qu'étudiante. Merci à Monsieur Benjamin Visée pour avoir encouragé ma passion pour la littérature et les arts qui m'ont amenée à entreprendre ces études. Merci à Monsieur Alain Piret, pour m'avoir enseigné sa rigueur et sa précision qui m'ont permis de perfectionner mes compétences d'analyse.

J'aimerais également remercier mes amis et amies, à qui j'ai pu partager mes doutes, mes questionnements, mes idées mais aussi mes angoisses et qui m'ont en retour aidé à surmonter chacune de mes difficultés. Je suis fière du travail que nous avons accompli tous ensemble au cours de notre parcours. C'est une chance rare que d'être entourée de personnes aussi inspirantes.

Enfin, je remercie mes parents et ma famille, pour leur précieuse relecture, leur soutien sans faille et leur foi en mes capacités.

Sommaire

Introduction.....	p. 4.
Partie I : La construction plurielle du discours.....	p. 12.
1. L'emboîtement du récit.....	p. 12.
2. Dédoublément du discours.....	p. 15.
3. Effacement de Bella dans le discours.....	p. 20.
Partie II : Échapper au contrôle.....	p. 24.
1. Contrôle du corps et de la sexualité.....	p. 24.
2. Contrôle des savoirs.....	p. 42.
3. Contrôle de l'espace.....	p. 49.
Partie III : Une figure d'émancipation.....	p. 59.
1. Un produit du <i>male gaze</i>	p. 60.
2. Parcours initiatique et engagement.....	p. 89.
Conclusion.....	p. 106.
Bibliographie.....	p. 110.

Vraiment, si la femme n'avait d'existence que dans les œuvres littéraires masculines, on l'imaginerait comme une créature de la plus haute importance, diverse, héroïque et médiocre, magnifique et vile, infiniment belle et hideuse à l'extrême, avec autant de grandeur qu'un homme, davantage même, de l'avis de quelques-uns. Mais il s'agit là de la femme à travers la fiction. En réalité, comme l'a indiqué le Professeur Trevelyan, la femme était enfermée, battue et traînée dans sa chambre

Virginia Woolf, *Une chambre à soi*

Introduction

Lorsqu'il s'agit de représenter une femme sous les traits d'un monstre, la littérature et le cinéma peuvent se montrer particulièrement inventifs. Sorcières, vampires, gorgones, diablasses, sirènes, harpies ou mangeuses d'hommes, il semblerait que les femmes aient bien leur place parmi les monstres. Cette association des femmes à la monstruosité n'est pas si récente, puisque certaines de ces figures existaient déjà dans la mythologie antique. On peut notamment penser à Méduse, Scylla ou Charybde, trois femmes qui furent punies par les dieux et transformées en monstre. À travers les siècles, ces représentations monstrueuses des femmes furent reprises et exploitées dans les différents arts. Or, comme c'est toujours le cas lorsque l'on parle de représentation, il est pertinent de s'interroger sur les valeurs qu'elles transportent. Selon Adeline Gargam et Bertrand Lançon, « ces figures négatives de la féminité ont déterminé, aux racines mêmes des cultures méditerranéennes, une perception prédatrice du féminin, dans laquelle il est permis de voir les premiers ancrages d'une misogynie puissante et durable¹ ». Sous les traits du monstre, se cacherait en réalité un mépris, une angoisse masculine envers cet autre qui lui échappe.

Utiliser la monstruosité pour exprimer un mépris n'est pas anodin. Le monstre est un être reconnu comme hors-norme, c'est « une exception qui s'écarte *trop* de la forme de référence, de l'"idée normale" de l'homme² ». Désigner un monstre, c'est le rejeter du cadre établi qu'est la norme, c'est mettre à l'écart ce qui dérange. Or, l'établissement de la norme dépend avant tout des logiques de pouvoir : les pratiques des groupes dominants sont celles qui vont être considérées comme « normales ». Si l'on rapporte cette idée à l'ordre patriarcal, la norme s'établit selon le modèle masculin. Stigmatiser les femmes sous une apparence monstrueuse revient donc à exclure les femmes de l'ordre social afin de les maintenir sous la domination de l'ordre masculin. Cette pratique s'apparente à ce que Raewyn Connell désigne sous le terme de « masculinité hégémonique », entendu comme « ce qui garantit (ou ce qui est censé garantir) la position dominante des hommes et la subordination des femmes³ ». Ramener la femme à une forme de monstruosité, cela permet de maintenir une forme d'oppression de

¹ GARGAM Adeline et LANÇON Bertrand, *Histoire de la misogynie. Le mépris des femmes, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Arkhê, 2020, pp. 48-49.

² ANCET Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, Presses universitaires de France, 2006 (Science, histoire et société), p. 3.

³ CONNELL Raewyn, *Masculinités*, Paris, Editions Amsterdam, 2014, p. 74, citée par DEMETRIOU Demetris Z., « La masculinité hégémonique : lecture critique d'un concept de Raewyn Connell », in *Genre, sexualité et société*, n°13, 2015, en ligne : <https://journals.openedition.org/gss/3546>.

genre en discréditant son image. On peut prendre pour exemple celui donné par Caroline Fayolle⁴ au sujet de la considération des militantes révolutionnaires durant la Révolution française : celles-ci furent traitées de « viragos », terme insultant désignant une femme aux allures trop masculines. Aux yeux des hommes de l'époque, elles incarnaient « des "monstres" sur le plan physique et moral, des "êtres mi-hommes mi-femmes" ⁵ ». Ces femmes étaient ramenées à une forme d'hybridité dérangeante, qui constitue un des éléments souvent rattachés à la monstruosité⁶. Mais ce que montre avant tout Fayolle, en s'appuyant sur la théorie du stigmatisme d'Erving Goffman, c'est que cette étiquette, cette hybridité monstrueuse, va être revendiquée par certaines militantes, notamment Olympe de Gouges qui affirma : « Je suis un animal sans pareil, je ne suis ni homme, ni femme. J'ai tout le courage de l'un, et quelque fois les faiblesses de l'autre⁷ ». Le stigmatisme est ici renversé : la monstruosité est revendiquée et valorisée. L'étiquette négative devient porteuse de nouvelles intentions.

Ce phénomène d'antiparastase se retrouve plus largement dans nos œuvres contemporaines. Les femmes embrassent la figure du monstre pour dénoncer la domination et le mépris qu'elles subissent. De nos jours, les sorcières ne sont plus brûlées, mais admirées pour leurs connaissances et leur indépendance, comme en témoigne notamment l'engouement autour de l'essai de Mona Chollet⁸. Il en va de même pour les femmes de la mythologie grecque, comme Médée et Méduse, récupérées par les mouvements féministes et racontées sous le prisme de l'oppression de genre⁹. Tout est une question de regard, le lecteur ou le spectateur rentre dans la peau du monstre, voit à travers ses yeux la violence et l'exclusion qu'il subit. Et de là s'opère le changement. La popularisation du « femgore » en littérature et au cinéma constitue un autre exemple de réhabilitation des monstres féminins. Ce nouveau genre reprend « les codes du *body horror* pour mieux questionner ce que cela signifie aujourd'hui d'être une femme dans une société patriarcale¹⁰ ». Le corps féminin devient un moyen d'expression horrifique témoignant des pressions sociales subies au quotidien : l'injonction à la beauté, les menstruations, la maternité, la ménopause, la sexualisation ou encore la réification, sont au cœur de la narration. La monstruosité semble ainsi occuper une place centrale dans le combat

⁴ FAYOLLE Caroline, « Des corps "monstres". Historique du stigmatisme féministe », in *GLAD ! Revue sur le langage, le genre, les sexualités*, n°4, 2018, pp. 170-174.

⁵ *Ibid.*, p. 171.

⁶ ANCET Pierre, *op. cit.*, p. 32.

⁷ Citée par FAYOLLE C., *art. cit.*, p. 171.

⁸ CHOLLET Mona, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, Paris, Éditions Zones, 2018, 233p.

⁹ BEAULIEU Marie-Claire, « What Greek mythology teaches us about women's resistance and rebellion », in *The Conversation*, 2023, en ligne : <https://theconversation.com/what-greek-mythology-teaches-us-about-womens-resistance-and-rebellion-200519>.

¹⁰ HOPKINS-LOFÉRON Fleur, « Femgore », in *La Septième obsession*, n° 55, 2024, p. 67.

féministe et la lutte contre les oppressions de genre. Mais suffit-il de donner la voix à « une monstre » pour être féministe ?

Parmi les films récents reprenant la figure du monstre féminin, on peut notamment citer *Pauvres créatures*, réalisé par Yórgos Lánthimos et sorti en 2023. Multirécompensé aux Golden Globes, aux BAFTA et aux Oscars, il reçut néanmoins un accueil plutôt partagé dans la critique. Le film met en scène Bella, une « pauvre créature » ramenée à la vie par le médecin Godwin Baxter qui, à partir du cadavre d'une jeune femme s'étant suicidée, lui transplanta le cerveau de l'enfant qu'elle portait. Par cette expérience, fortement inspirée de celle du célèbre docteur Frankenstein, le récit réinvestit la figure du monstre de laboratoire. Or, en réalité, Bella n'a pas grand-chose de monstrueux en dehors de sa création hors du commun. L'histoire raconte comment Bella, en tant que femme-enfant, évolue et se construit socialement, spirituellement mais aussi sexuellement dans une société inspirée de l'époque victorienne et de ses valeurs puritaines. Ce récit initiatique, racontant l'émancipation d'une jeune femme mi-femme mi-enfant, fut promotionné comme un film féministe, avec une héroïne forte, qui s'affirme face aux différents personnages masculins en réclamant sa liberté. Pourtant, certains n'ont vu dans ce film qu'un féminisme de façade, un produit du *féminisme-washing*¹¹, qui cache en réalité un *male gaze* exacerbé, porté sur l'un des plus grands fantasmes masculins : une femme sexuellement mature avec l'esprit et l'innocence d'une enfant. Il est vrai que le film a fortement été critiqué pour ses nombreuses scènes à caractère sexuel : on y voit la protagoniste se masturber, avoir des rapports avec différents hommes, notamment en tant que prostituée dans une maison close. C'est pourquoi certaines critiques qualifient ce film comme « une arnaque au féminisme¹² », dont le succès ne serait qu'un « refus des institutions du cinéma légitimes à voir les femmes autrement que comme objet d'une caméra masculine¹³ ». De fait, Yórgos Lánthimos, le réalisateur du film, est accusé de présenter « le point de vue surplombant d'un narrateur tout-puissant, qui reproduit en quelque sorte l'emprise des personnages secondaires sur son personnage principal¹⁴ ». Il n'empêche que le film a également reçu beaucoup d'éloges

¹¹ Selon, Jennifer Padjemi, le terme « féminisme-washing » désigne une stratégie marketing qui « prétend défendre des valeurs féministes ou progressistes et prôner l'égalité entre les sexes à travers des messages d' *empowerment*, des campagnes publicitaires où les femmes ont l'air d'avoir le pouvoir, la suppression de stéréotypes sexistes et dégradants, tout cela dans le but de générer du clic et des revenus. ». Voir : PADJEMI Jennifer, *Féminismes et Pop culture*, Paris, Éditions Points, 2023, p. 128.

¹² COMMEAUX Lucile, « "Pauvres créatures", idées pauvres », dans le podcast *Le regard culturel*, France Culture, épisode du 19 janvier 2024, en ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-regard-culturel/le-regard-culturel-chronique-du-vendredi-19-janvier-2024-8613675>.

¹³ « "Pauvres créatures", un film résolument misogyne », dans *L'Avant Garde*, mars 2024, en ligne : <https://lavantgarde.fr/pauvres-creatures-un-film-resolument-misogyne>.

¹⁴ COMMEAUX Lucile, *art. cit.*, [en ligne].

et que là où certains critiquaient un féminisme dit commercial, d'autres ont effectivement reconnu la dimension féministe de l'œuvre. Emma Stone, qui interprète le rôle de Bella, explique notamment dans une interview à quel point son expérience a été libératrice car Bella est un personnage qui n'a pas honte, y compris de sa sexualité, et c'est pourquoi elle aussi devait se mettre dans cet état d'esprit¹⁵.

Mais s'il y a une chose que ces critiques semblent oublier, c'est que *Pauvres créatures* est en réalité une adaptation du roman du même nom (*Poor Things* dans la version originale), publié en 1992 par l'auteur écossais Alasdair Gray. Il est donc possible que le livre soit à l'origine des problèmes relevés dans les critiques du film. Ce cheminement de pensée m'a amenée à me pencher sur le roman d'Alasdair Gray, qui offre un traitement complètement différent du personnage de Bella ainsi que des autres personnages masculins. Comme dans le film, on y raconte l'émancipation de Bella à travers son parcours initiatique, mais son point de vue n'est plus aussi central que dans le film. Au contraire, elle est davantage présentée à travers les descriptions qu'en font les personnages masculins. La narration principale est en réalité construite depuis le point de vue d'Archibald McCandless, futur époux de Bella, qui nous raconte rétrospectivement la construction de Bella en tant qu'individu. Mais là où le livre se distingue particulièrement, c'est qu'il offre, à la fin du récit, une version alternative de l'histoire racontée depuis le point de vue de Bella, qui vient précisément déconstruire l'image que les personnages masculins avaient dépeinte. La posture de narrateur savant d'Archibald McCandless, établie au cours de la narration principale, est ridiculisée par la lettre de Bella, qui se désigne d'ailleurs sous le nom de Victoria McCandless. Cette lettre, placée à la fin du roman, vient remettre en question la vision que le lecteur s'était construit, amenant à relire le texte à travers ce nouveau regard. Et si l'œuvre offrait en réalité une véritable critique de la masculinité et de son hégémonie ?

À l'heure où le féminisme est adopté comme stratégie commerciale, il m'a semblé important d'étudier le roman *Poor Things*, ainsi que son adaptation, afin de juger la pertinence de son propos « féministe ». Loin de me limiter à une comparaison entre le roman et le film, ou à déterminer s'il s'agit d'une bonne ou mauvaise adaptation, mon objectif est d'avant tout mettre en lumière la complexité du personnage de Bella. À la fois figure d'émancipation

¹⁵ « Emma Stone on Those 'Poor Things' SPICY Scenes », vidéo diffusée sur la chaîne YouTube de *On demand Entertainment*, 14 janvier 2024, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=tFAjPYg6MpM>.

féminine mais toujours présentée à travers le regard masculin, Bella semble incarner parfaitement la figure d'un féminisme paradoxal.

Pour m'appuyer dans mes recherches, je me suis intéressée à de nombreux ouvrages théoriques traitant du féminisme et de ses implications. Parmi ceux-ci, se dégagent plusieurs travaux qui ont particulièrement influencé mon analyse, notamment ceux de Camille Froidevaux-Metterie, d'Azélie Fayolle ou encore de Manon Garcia. Le travail de Camille Froidevaux-Metterie dans *La révolution du féminin*¹⁶, ainsi que dans ses autres essais et articles, m'ont permis d'appréhender la question du féminisme phénoménologique, aussi appelé féminisme incarné, et de comment le corps féminin oriente les femmes dans leur rapport au monde. À partir des travaux de Merleau-Ponty sur la phénoménologie et l'œuvre de Beauvoir, Camille Froidevaux-Metterie défend l'idée que l'émancipation des femmes ne peut être accomplie sans prendre en compte la dimension corporelle de leur existence. Son propos est particulièrement pertinent pour aborder le personnage de Bella. En effet, Bella n'est au départ qu'une créature ramenée à la vie par Godwin Baxter, dont l'existence entière est conditionnée par son hybridité entre femme et enfant. Son statut de femme-enfant influence dès lors le regard qu'elle pose sur le monde, mais également la manière dont les autres la perçoivent.

L'œuvre de Manon Garcia, *On ne naît pas soumise, on le devient*, qui reprend elle aussi les travaux de Beauvoir comme base de son analyse, m'a également aidé à saisir l'ambiguïté du personnage de Bella¹⁷. Dans ce texte, Manon Garcia développe la question de la soumission des femmes aux hommes, afin de mieux comprendre pourquoi et comment les femmes se soumettent et si cette soumission est incompatible avec la pensée féministe. Or, dans le roman tout comme dans son adaptation, Bella semble se situer dans une dynamique paradoxale entre émancipation et soumission. S'intéresser à la soumission de la femme permet alors de questionner la portée libératrice de son émancipation.

Enfin, une grande partie de mon analyse s'appuie sur le travail d'Azélie Fayolle dans son ouvrage *Subvertir le male gaze*, afin de traiter précisément de la question du *male gaze* – entendu comme une manière de représenter le monde depuis un point de vue masculin dominant – présent à la fois dans le roman ainsi que dans l'adaptation cinématographique¹⁸. À partir de la première définition donnée par Laura Mulvey, qui portait initialement sur la manière dont

¹⁶ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 2020 (Folio Essais), 528 p.

¹⁷ GARCIA Manon, *On ne naît pas soumise, on le devient*, Paris, Flammarion, 2021 (Champs), 269 p.

¹⁸ FAYOLLE Azélie, *Subvertir le male gaze. Littératures pour les deux moitiés du monde*, Quimperlé, Divergences, 2025, 209 p.

était représentée les femmes au cinéma, Azélie Fayolle développe le concept de *male gaze* pour l'étendre à l'étude de la littérature¹⁹. Au vu des nombreuses critiques formulées à l'égard du film et de son traitement de la représentation de la femme, il était primordial d'étudier dans quelle mesure cette représentation pouvait être considérée comme la marque d'un *male gaze*, et si, le cas échéant, ce *male gaze* se retrouvait également dans le roman d'Alasdair Gray.

Les études prenant pour objet le roman *Poor Things* se sont principalement intéressées à la question de l'émancipation du personnage de Bella et des enjeux que celle-ci pouvait soulever. Certains chercheurs ont notamment procédé à une lecture allégorique de l'œuvre dans laquelle Bella incarnerait une Écosse fracturée. Cette lecture semble être voulue par l'auteur puisque la métaphore nationale imprègne l'ensemble du roman. Parmi les différents travaux suivant cet axe de recherche, on peut citer les travaux de Donald P. Kaczvinsky²⁰ ou ceux de Neil Rhind²¹ qui démontrent comment *Poor Things* met en scène la construction d'une identité nationale, mais aussi, soulignent les rapports ambigus que l'Écosse entretient avec l'Angleterre. Donald P. Kaczvinsky explique par exemple que le rapport d'oppression de genre, mis en scène dans le roman, symboliserait le rapport de domination de l'Angleterre sur l'Écosse. La question de l'émancipation permet alors de traiter des désirs d'indépendance d'une nation souhaitant s'affranchir d'une domination économique et culturelle.

Un autre pan de la recherche s'est plutôt intéressé à la dimension philosophique de l'œuvre et aux valeurs transmises par le personnage de Godwin Baxter, le créateur, dans l'éducation de Bella. John Glendening souligne ainsi que l'éducation qu'elle a reçue, à l'écart de la morale victorienne, est ce qui va précisément permettre son émancipation²². Bella est encouragée au savoir, à la connaissance et à la découverte du monde, mais aussi à se mettre au service du genre humain et à lutter contre les injustices. Plus qu'un récit d'émancipation, le roman incarne un véritable projet philosophique, inspiré de la philosophie des Lumières écossaises, comme en témoigne l'article de Katrin Berndt²³. Cette ambition philosophique explique que ce roman ait suscité l'intérêt de plusieurs philosophes, dont Dimitris

¹⁹ MULVEY Laura, « Visual pleasure and Narrative Cinema », in *Screen*, n°16, octobre 1975, pp. 6-18.

²⁰ KACZVINSKY Donald P., « Making up for Lost Time : Scotland, Stories, and the Self in Alasdair Gray's "Poor Things" », in *Contemporary Literature*, vol. 42, n°4, 2001, pp. 775-799.

²¹ RHIND Neil, « A portrait of Bella Caledonia: reading National Allegory in Alasdair Gray's *Poor Things* », in *International Journal of Scottish literature*, n°8, Automne/Hiver 2011, 15 p.

²² GLENDENING John, « Education, Science, and Secular Ethics in Alasdair Gray's *Poor Things* », in *Mosaic*, vol. 49, n°2, 2016, pp. 75-93.

²³ BERNDT Katrin, « "The Things We Are": Alasdair Gray's *Poor Things* and the Science of Man », in *Anglica: An International Journal of English Studies*, n°25/1, 2016, pp. 125-140.

Vardoulakis²⁴, qui s'est intéressé à comment *Poor Things* permet de reconsidérer la théorie kantienne du cosmopolitisme et de l'autonomisation de l'individu. Néanmoins, jusqu'à présent, ces recherches ne semblent pas s'être intéressées, ou du moins pas en profondeur, au lien que l'on peut établir avec les études de genre.

Enfin, le roman a également été beaucoup étudié pour ses nombreux niveaux d'intertextualité. Entre la référence explicite, l'allusion et la contamination textuelle, les références abondent et noient le lecteur dans un mélange de discours dont il peine à retrouver l'origine. Alberta Boschi²⁵ démontre que cet effet est recherché afin de positionner le lecteur dans la même situation que la protagoniste. Tout comme Bella, le lecteur est soumis à différents points de vue et idéologies, incarnés par les personnages rencontrés au cours de la narration. Cette démarche invite le lecteur à réfléchir à sa propre conception du monde, à se positionner par rapport aux discours qu'il reçoit. Mais en plus d'intégrer de nombreuses références textuelles, le roman incorpore également des gravures, certaines réalisées par Alasdair Gray lui-même, et autres reproductions iconographiques, ajoutant un niveau de signification supplémentaire. Les différentes utilisations du rapport entre texte et image au sein du roman ont notamment été travaillées par Michel Morel²⁶. On retrouve par exemple de nombreuses illustrations scientifiques, issues de l'*Anatomie* de Henry Gray, des portraits des personnages, des fac-similés de lettres, mais aussi des plans et estampes, insérés dans les notes historiques. Bien que cet axe de recherche n'étudie pas directement l'émancipation de Bella, la démarche réflexive induite chez le lecteur par la pluralité des discours représentés rejoint l'ambition philosophique de l'œuvre, mais aussi plus largement son ambition politique.

Si le roman a donc été relativement bien étudié, il me semble néanmoins qu'une dimension importante de l'œuvre, la place que Bella occupe en tant que femme, n'a pas encore été suffisamment abordée. En effet, toutes les études mentionnées jusqu'ici, bien que soulevant la question du genre, n'ont étudié Bella que comme l'incarnation d'une figure allégorique ou comme un exemple général de l'émancipation de l'Homme. Qu'en est-il des rapports de genre et de domination ? Peut-on qualifier cette œuvre de féministe ? Comment expliquer une telle divergence dans la réception de l'adaptation cinématographique ? L'objectif de ma recherche sera donc, en m'appuyant sur les théories du genre, de répondre à ces interrogations mais aussi

²⁴ VARDOLAKIS Dimitris, « The “Poor Thing”. The Cosmopolitan in Alasdair Gray’s “Poor Things” », in *SubStance*, vol. 37, n°3/117, 2008, pp. 137-151.

²⁵ BOSCHI Alberta, « Contact and Contamination Modes: An Analysis of Intertextual and Paratextual Elements in Alasdair Gray’s *Poor Things* (1992) », in *Testo e Senso*, n°25, 2022, pp. 191-202.

²⁶ MOREL Michel, « Texte-image, image-texte : la “circum-ambu-lation” du sens dans *Poor Things* d’Alasdair Gray », in *Interfarces*, n°15, 1999, pp. 203-215.

de montrer en quoi la position paradoxale de Bella, prise entre des processus d'émancipation et domination, nous permet dès lors de nous interroger sur la portée féministe des deux œuvres.

La première partie de ce mémoire est consacrée à l'analyse de la structure narrative du roman d'Alasdair Gray, qui s'inspire notamment de l'œuvre de Mary Shelley et de son célèbre roman *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, dont *Poor Things* pourrait être considéré comme une réécriture. Je démontrerai comment l'entremêlement des différents niveaux de narration, ainsi que l'insertion de références et d'images, contribue à une démultiplication du discours visant à perdre le lecteur. J'interrogerai également quelle place occupe le personnage de Bella au sein du discours et comment la construction plurielle du roman pourrait mener à un effacement de la parole du personnage. Enfin, je détaillerai en quoi l'adaptation cinématographique s'écarte de la construction du roman et ce que l'on peut interpréter de ce changement.

Dans la deuxième partie, j'aborderai comment Bella se voit soumise au contrôle par les personnages qui l'entourent, à la fois dans sa dimension corporelle, intellectuelle et spatiale. En raison de son statut particulier, Bella subit une forme de double privation d'autonomie, à la fois en tant qu'enfant nécessitant la tutelle d'un adulte, mais également en tant que femme au sein d'un système hétéropatriarcal, contrainte de se plier à l'autorité d'un homme. Cette partie me permettra d'analyser les mécanismes de domination mis en œuvre pour soumettre Bella, mais également dans quelle mesure Bella parvient à échapper à ces tentatives de contrôle.

Enfin, la dernière partie sera principalement centrée autour de la question du *male gaze*, de comment son influence se manifeste dans l'adaptation cinématographique, notamment dans la manière dont est représentée la sexualité de Bella ou encore son expérience de la prostitution, influençant dès lors la portée féministe de l'œuvre. Je démontrerai également en quoi cette représentation participe à dénaturer la perspective donnée par le roman d'Alasdair Gray et comment le roman parvient à échapper au *male gaze*. En dernier lieu, j'étudierai le parcours d'émancipation de Bella, ainsi que son engagement en tant que médecin, afin de déterminer dans quelle mesure son personnage pourrait être considéré comme l'incarnation d'une figure de l'émancipation féminine.

I. La construction plurielle du discours

1. L'emboîtement du récit

À première vue, l'histoire de Bella Baxter, cette jeune femme ressuscitée par un chirurgien talentueux et confrontée à la violence d'une société dont elle parvient difficilement à assimiler les codes, pourrait être lue comme une sorte de réécriture au féminin du célèbre *Frankenstein ou le Prométhée Moderne* de Mary Shelley. De fait, ce parallèle semble être revendiqué par Alasdair Gray lui-même, puisque l'œuvre de Shelley se retrouve explicitement mentionnée dans les remerciements. Cependant, la ressemblance ne s'arrête pas au traitement thématique, puisque ces deux récits partagent également une structure narrative similaire. D'une part, tous deux s'inscrivent, du moins en partie, dans la tradition littéraire du roman de formation. Dès lors, la construction des deux romans repose sur des codes communs, issus de cette tradition littéraire. Bien que leurs parcours soient assez différents, Bella, tout comme la créature du Dr. Frankenstein, se retrouve confrontée à différentes situations et expériences qui lui permettront d'acquérir une connaissance approfondie du fonctionnement de la société. D'autre part, les deux romans partagent également une architecture commune, puisque leur construction repose sur le principe du récit enchâssé.

Dans le cas de *Frankenstein*, la structure du roman apparaît au lecteur sous la forme d'un corps rapiécé, à l'image de sa créature : différents morceaux d'histoires, différents points de vue se rattachent afin de donner vie au corps de l'œuvre. La création du récit devient un miroir de la créature de Victor Frankenstein. Alain Morvan, qui a étudié en détail l'œuvre de Mary Shelley, découpe la structure du récit en trois cercles concentriques qui s'emboîtent et se répondent ²⁷. Le premier cercle correspond à un ensemble de lettres de Robert Walton qu'il adresse à sa sœur pour lui faire le récit de son voyage en direction du pôle Nord. C'est dans l'une de ces lettres qu'il introduit le personnage de Victor Frankenstein, rencontré au cours de son expédition. Victor Frankenstein ouvre, quant à lui, le deuxième cercle de la narration en racontant l'histoire de sa vie à Robert Walton. Il lui explique comment il s'est consacré à la science, quelle était la soif de connaissance qui l'animait, et comment celle-ci le mena à donner naissance à la créature. Enfin, le récit de Frankenstein enchâsse lui-même un autre récit, celui de la créature, jamais nommée mais pourtant au cœur de la narration. Le récit de son expérience et de son parcours d'apprentissage constitue le cercle central du roman. Le point de vue de la

²⁷ MORVAN Alain, « Penser la création », in *Mary Shelley et Frankenstein : Itinéraires romanesques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, pp. 151-201.

créature permet également de répondre à celui de son créateur : par son récit, la créature quitte le statut de monstre et s'humanise. Aux yeux du lecteur, la créature est désormais dotée d'une voix, de sentiments, et offre ainsi une nouvelle perspective sur l'histoire racontée.

Cet effet d'emboîtement narratif se retrouve également dans la structure de *Poor Things*. Le roman se présente comme un entremêlement de récits, de lettres, mais aussi d'images, puisqu'il inclut notamment des reproductions de gravures réalisées par l'auteur lui-même (bien qu'il prétende que ces gravures sont l'œuvre du peintre William Strang), ainsi que des planches anatomiques issues du *Gray's Anatomy*, écrit en 1858 par le chirurgien Henry Gray. Cette référence à Henry Gray fait écho au nom de famille de notre auteur, Alasdair Gray, ce qui pourrait créer une confusion chez le lecteur. Déjà ici, on peut constater que l'auteur s'amuse à brouiller les pistes, en mélangeant les noms et les références. À cela s'ajoute le découpage du récit en différents niveaux narratifs, tout comme le faisait Mary Shelley dans *Frankenstein*. Le premier apparaît dès l'introduction du roman, rédigée par Alasdair Gray. Dans cette introduction, le récit qui va suivre est présenté comme un manuscrit trouvé dans des archives destinées à être jetées. Alasdair Gray raconte comment Michael Donnelly, un historien écossais travaillant au musée d'histoire locale de Glasgow, trouva le manuscrit et lui proposa de l'éditer. Le manuscrit en question est un journal intitulé « Episodes From The Early Life Of A Scottish Public Health Officer », rédigé par le docteur Archibald McCandless, et dont Alasdair Gray ne serait que le simple éditeur. L'introduction explique d'ailleurs en détails le travail opéré par l'éditeur afin de publier le texte : recherches, notes critiques ajoutées à la fin du manuscrit, remaniement de certains titres de chapitres, publication en facsimilé, etc. Ce récit du manuscrit trouvé, en s'inscrivant dans une large tradition littéraire²⁸, crée un premier récit cadre au sein duquel vont venir s'imbriquer les autres niveaux de narration.

Le récit d'Archibald McCandless fait donc suite à l'introduction d'Alasdair Gray et est présenté au lecteur sous la forme d'un facsimilé, reproduisant la couverture originale du manuscrit, la page de garde, la table des matières, ainsi qu'une dédicace manuscrite que le prétendu auteur aurait adressé à sa femme : « to she who makes my life worth a living²⁹ » (p. 5³⁰). Dans ce deuxième niveau narratif, Archibald McCandless, qui, au départ, se présentait comme le personnage principal (comme l'indiquait d'ailleurs le titre de son manuscrit), va peu

²⁸ ANGELET Christian, « Le topique du manuscrit trouvé », in *Les Cahiers de l'AIEF*, n°42, 1990, pp. 165-176.

²⁹ « À celle qui a rendu ma vie digne d'être vécue ». Toutes les traductions du livre sont issues de GRAY Alasdair, *Pauvres Créatures*, traduit par Jean Pavans, Paris, Métailié, 2004, 320 p.

³⁰ Par soucis de lisibilité au sein des notes en bas de page, les citations issues de nos œuvres de corpus seront référencées entre parenthèses dans le corps du texte, mentionnant la page précise de la citation pour le roman et le minutage auquel commence la réplique dans le cas du film.

à peu s'effacer en tant que personnage pour adopter majoritairement le rôle de narrateur. C'est en effet dans cette partie du roman qu'est racontée l'expérience chirurgicale qui donna naissance à Bella Baxter, une jeune femme ramenée à la vie par Godwin Baxter après qu'il eut échangé son cerveau avec celui de l'enfant qu'elle portait au moment de sa mort. Archibald McCandless se présente comme l'ami de Godwin Baxter et le futur époux de Bella. En tant que narrateur, il fait état de la naissance, de l'évolution et de l'émancipation progressive de Bella, la véritable protagoniste. Bien que Godwin Baxter soit le créateur de Bella d'un point de vue diégétique, Archibald McCandless pourrait être considéré comme le créateur narratif de Bella, puisque c'est dans cette partie du récit que se construit l'identité de son personnage.

Un troisième récit emboîté apparaît au cours de la narration d'Archibald McCandless. Bella, peu après s'être fiancée à McCandless, s'enfuit en compagnie d'un nouvel amant, Duncan Wedderburn. Ils entreprennent à deux un long voyage à travers l'Europe. La narration s'interrompt à deux reprises, alors que Godwin Baxter fait la lecture à Archibald de deux lettres, l'une envoyée par Duncan Wedderburn, l'autre envoyée par Bella. La lecture qu'en fait Godwin est alors retranscrite par Archibald. À plusieurs reprises, Godwin interrompt sa lecture des lettres, afin de commenter le contenu qui vient d'être lu. Une fois la lecture des lettres terminée, la narration d'Archibald reprend.

À la fin du récit de McCandless, alors que l'histoire semble terminée, un autre narrateur prend le relai et présente son propre récit. En effet, dans l'introduction, Alasdair Gray explique avoir inséré une lettre écrite par Victoria McCandless³¹, autre nom de Bella Baxter, qui revient sur les faits décrits dans le manuscrit de son mari. Dans cette lettre, elle contredit une bonne partie du récit d'Archibald, à commencer par sa prétendue naissance chirurgicale. Ce récit se retrouve mis en parallèle avec celui d'Archibald, puisque les deux se situent sur le même niveau narratif. Ce second point de vue sur l'histoire vient opérer un renversement de la perspective, tout comme le récit de la créature face au récit de Victor Frankenstein chez Mary Shelley.

Enfin, le roman se termine avec les notes critiques et les commentaires d'Alasdair Gray, qui vient expliciter certains points historiques. Il résume notamment la fin de vie de Victoria McCandless et celles de ses enfants. Ces notes s'inscrivent dans la continuité du récit initié dans l'introduction, où il se présentait comme simple éditeur du texte.

³¹ Par facilité et afin d'éviter la confusion entre les deux identités du personnage, j'utiliserai le nom de Bella pour faire référence au personnage raconté depuis le point de vue d'Archibald McCandless et celui de Victoria pour faire référence à la lettre faisant suite au récit de McCandless.

Si *Poor Things* adopte une construction narrative similaire à celle de *Frankenstein*, le roman d'Alasdair Gray semble toutefois complexifier l'enchâssement du récit par la confrontation de différents points de vue énonciatifs. L'idée de confronter des points de vue opposés se retrouvait déjà dans le roman de Marie Shelley entre la perspective du Dr. Frankenstein et celle de sa créature. Alasdair Gray reprend cette idée pour construire son roman comme espace de débats entre une multitude de discours.

2. Dédoublement du discours

L'une des premières questions qui surgit une fois la lecture du roman terminée concerne la véracité des différents récits : « quelle histoire est la vraie ? ». Il s'agit d'une conséquence inévitable issue de la confrontation entre le récit d'Archibald McCandless et la lettre de Victoria, puisque les deux défendent leur propre version de l'histoire. Un lecteur pragmatique se contenterait d'affirmer « peu importe, puisque les deux sont fictionnelles », et ne s'éterniserait pas sur le sujet. Pourtant, la question de la véracité a une importance fondamentale pour aborder l'œuvre d'Alasdair Gray et celle-ci transparait déjà dès les premiers mots de l'introduction :

The doctor who wrote this account of his early experiences died in 1911, and readers who know nothing about the daringly experimental history of Scottish medicine will perhaps mistake it for a grotesque fiction. Those who examine the proofs given at the end of this introduction will not doubt that in the final week of February 1881, at 18 Park Circus, Glasgow, a surgical genius used human remains to create a twenty-five-year-old woman.³² (p. IX)

En plus d'évoquer une expérience chirurgicale réalisée à partir de cadavres humains rappelant celle du célèbre Dr. Frankenstein, cet extrait met aussi en lumière une tension quant à la véracité du récit. D'une part, Alasdair Gray s'adresse au lecteur pour défendre que le récit qui va suivre est véridique et authentique, et qu'il est prêt à fournir des preuves pour en attester. D'autre part, dans sa mise en garde, il évoque le fait qu'un lecteur peu renseigné sur la médecine écossaise pourrait confondre le récit avec une « grotesque fiction ». L'appartenance du récit au domaine de la fiction est évidemment renforcée par l'évocation du roman de Mary Shelley. Par cet avertissement, le texte est situé d'emblée à la frontière floue séparant la fiction et le réel. Cette ambiguïté autour de la véracité du récit, tout comme le topos du manuscrit trouvé (renforçant ici encore l'effet de réel) participe à attiser la curiosité du lecteur et à l'investir dans l'intrigue.

³² « Le médecin qui a écrit ce récit de ses expériences de jeunesse est mort en 1911, et les lecteurs qui ne savent rien de l'audacieuse histoire expérimentale de la médecine écossaise le prendront peut-être pour une fiction grotesque. Ceux qui examineront les preuves données à la fin de cette introduction ne douteront pas que durant la dernière semaine du mois de février 1881, au 18 Park Circus, à Glasgow, un génie de la chirurgie a utilisé des restes humains pour créer une femme de vingt-cinq ans ».

L'introduction du roman remplit ici pleinement une de ses fonctions, puisqu'elle instaure un cadre de lecture qui va permettre de « guider le lecteur dans sa relation au texte³³ ». En effet, dans la suite de l'introduction, ainsi qu'à chaque niveau de la narration, s'établit une dialectique systématique du discours : chaque énonciateur se retrouve confronté à un autre énonciateur défendant un discours contraire. Dès lors, l'ensemble du roman s'inscrit sous le prisme du doute, du questionnement. Le point de vue d'Alasdair Gray, présenté dans l'introduction se retrouve lui aussi confronté à un avis opposé : celui de Michael Donnelly, historien à qui l'on doit la découverte du manuscrit. En effet, Michael Donnelly décrit le manuscrit d'Archibald McCandless comme suit : « a blackly humorous fiction into which some real experiences and historical facts have been cunningly woven³⁴ » (p. XIII). Le lecteur est donc confronté à un double discours contradictoire, décrivant deux points de vue possibles sur l'œuvre : celui de l'éditeur, plutôt naïf, qui croit parfaitement à la véracité des faits racontés, et celui de l'historien qui voit dans ce livre une fiction inspirée de faits historiques. À ce stade de la lecture, il est encore trop tôt pour que le lecteur puisse déterminer un point de vue auquel se raccrocher, ou encore pour qu'il puisse construire son propre point de vue. Le lecteur est donc contraint d'accepter, au moins provisoirement, la coexistence des deux points de vue.

La mise en doute provoquée par l'avis de Michael Donnelly va néanmoins permettre à Alasdair Gray de justifier sa position en fournissant au lecteur des preuves attestant l'authenticité du manuscrit. Le récit du manuscrit trouvé, en plus d'encourager la curiosité du lecteur, participe notamment à renforcer l'effet de réel. Or, c'est surtout la présentation du texte sous la forme d'un facsimilé qui contribue le plus à renforcer l'authenticité du manuscrit. La couverture d'origine, la page de garde, la table des matières, et même une dédicace écrite d'Archibald McCandless à son épouse, tous les détails sont présents pour donner l'impression, ou au mieux faire croire au lecteur, qu'il s'agit bien de la reproduction d'un livre préexistant. En plus de ces premiers éléments, Alasdair Gray fournit à ses lecteurs une liste de faits historiques permettant d'attester de la véracité des faits racontés par Archibald McCandless : « Readers who want nothing but a good story plainly told should go at once to the main part of the book. Professional doubters may enjoy it more after first scanning this table of events³⁵ » (p. XIV). La possibilité est donc laissée au lecteur de ne pas se préoccuper de la véracité du récit et de simplement profiter de l'histoire qui lui est proposée. Si la liste de faits a priori peut

³³ JOUVE Vincent, *Poétique du roman*, 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2010, p. 16.

³⁴ « une fiction d'humour noir et que des faits historiques y ont été habilement mêlés ».

³⁵ « Les lecteurs qui ne désirent rien d'autre qu'une bonne histoire peuvent passer immédiatement au corps du récit. Mais les sceptiques professionnels l'apprécieront davantage après avoir parcouru cette liste d'événements ».

sembler convaincante, le point de vue d'Alasdair Gray reste contrebalancé par les remarques de Michael Donnelly. Celui-ci fait notamment remarquer qu'il aurait été pertinent de fournir des documents officiels qui attesteraient de la liste de faits présentés afin qu'ils ne puissent pas être contestés. Face à cette contradiction, Alasdair Gray répond : « if my readers trust me I do not care what an “expert” thinks³⁶ » (p. XVI). Alors qu'il prétendait avoir des preuves défendant son point de vue, sa réponse laisse entendre qu'il renonce à prouver la véracité de son propos puisqu'il sait que ses lecteurs lui accorderont sa confiance. Le lecteur, devant cette réponse contradictoire, ne sait alors s'il doit effectivement accorder sa confiance à l'éditeur ou au contraire douter de sa sincérité. L'équilibre se maintient entre les deux points de vue : lorsque l'un semble l'emporter sur l'autre, un nouvel élément replace les deux énonciateurs au même niveau. Le lecteur ne peut se fier à aucun des avis qui lui sont présentés.

Ce dédoublement du discours se poursuit au sein des autres niveaux de narration. La confrontation du récit d'Archibald avec la lettre de Victoria en est un autre exemple. Pourtant, ici encore, il semble difficile de déterminer quel point de vue l'emporte sur l'autre. Le récit d'Archibald occupe la majeure partie du roman, tandis que la lettre de Victoria est bien plus restreinte. Si Victoria dément ouvertement le fait qu'elle serait le fruit d'une expérience chirurgicale, elle refuse cependant de procéder à un exercice détaillé afin de relever chaque point de contradiction : « *I have no time to go through every page separating fact from fiction*³⁷ » (p. 274). Néanmoins, bien que le point de vue de Victoria soit plus partiel, la lettre contient également la description de certains événements qui ne sont pas racontés par Archibald : des souvenirs de son enfance et de sa relation avec son père, sa rencontre avec Godwin Baxter (qui n'est dans cette version qu'un simple protecteur, et non son créateur), sa vie de couple avec Archibald et l'éducation de leurs enfants. Le point de vue de Victoria opère une complète déconstruction de l'image qu'Archibald avait peint de lui-même dans son livre :

*He spent more and more time in his study, scribbling books printed at his own expense since no publisher would pay for them. Every second year I would come down to breakfast and find another blue-black volume beside my plate, with a marker in the dedication page which always bore the message TO SHE WHO MAKES MY LIFE WORTH LIVING. As I leafed through it, trying to show interest I could not possibly feel, he would watch my face with a maddening expression of timid hope and humorous resignation: an expression which made the soul of me want to grip him and shake him into useful activity. [...] Having fulfilled his mother's ambition by joining the middle class he had no wish to reform it from inside, no wish to help the labouring class reform us (and themselves) from outside.*³⁸ (pp. 253-254)

³⁶ « mais je me moque de l'opinion d'un « expert » si mes lecteurs me font confiance ».

³⁷ « Mais je n'ai pas le temps de détailler chaque page pour distinguer les faits de la fiction ».

³⁸ « Il passait de plus en plus de temps dans son bureau, à rédiger des livres qu'il faisait publier à compte d'auteur, car aucun éditeur ne se serait chargé des frais d'impression. Tous les deux ans, je trouvais près de mon couvert

Aux yeux de Victoria, Archibald est un homme sans ambition, passant son temps à écrire des livres sans intérêt. Ce qu'elle lui reproche en réalité est son manque d'implication politique. Victoria souhaite faire advenir une société plus égalitaire, c'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle s'est engagée à devenir médecin afin d'offrir des soins adaptés aux classes de la population les plus démunies, comme les femmes et les enfants. L'activité d'écriture d'Archibald lui est insupportable, car complètement en désaccord avec son engagement d'action directe. Pourtant, la littérature demeure un espace d'engagement politique, un espace de transmission de messages et d'idées. C'est d'ailleurs ce qu'Alasdair Gray propose avec un roman tel que *Poor Things*. Si l'avis de Victoria semble rétablir une forme de vérité sur l'histoire racontée, son point de vue est lui aussi situé.

Au cœur du récit d'Archibald se retrouve une nouvelle forme de dédoublement du discours. L'insertion des lettres de Duncan Wedderburn et de Bella laisse entendre une fois encore, deux versions d'une même histoire, à savoir leur voyage à travers l'Europe après la fugue de Bella. Selon Wedderburn, au cours du voyage, il fut maintenu par Bella dans un état d'épuisement constant. Il était à peine conscient de ce qu'elle lui faisait subir, se sentant comme une marionnette à sa merci : « *From then on until the day I escaped I was a man of straw and her helpless plaything*³⁹ » (p. 87). Il l'accuse également de s'être jouée de lui et d'avoir dilapidé toute sa fortune. Toutefois, selon la lettre de Bella, faisant suite à celle de Wedderburn, c'est plutôt lui qui ne lui laissait aucun moment de repos. Contrainte de le suivre partout, elle a fini par apprendre à dormir debout, les yeux ouverts et en marchant, répondant parfois même dans son sommeil : « *I think I answered questions in my sleep—the only answer he required was, “Yes dear.”*⁴⁰ » (p. 109). Son voyage avec Wedderburn l'aurait pratiquement transformée en automate, agissant et répondant mécaniquement. Quant à la richesse disparue de Wedderburn, elle serait due à l'addiction de ce dernier pour les jeux d'argent. Bien que leurs perspectives semblent s'opposer, ces deux récits s'avèrent en réalité complémentaires. La confrontation de leurs points de vue révèle un sentiment d'aliénation partagé. Duncan Wedderburn, qui traite habituellement ses conquêtes amoureuses comme des objets, considère Bella comme sa propriété. En retour, Bella le réduit lui aussi à un simple objet de plaisir : elle n'a jamais

de petit déjeuner un nouveau volume relié de bleu noir, avec un signet glissé dans la page de garde où était toujours inscrite la même dédicace : À CELLE QUI A RENDU MA VIE DIGNE D'ÊTRE VÉCUE. Je le feuilletais en essayant de manifester un intérêt que je ne pouvais vraiment pas éprouver, et il scrutait mon visage avec une mine exaspérante d'espoir timide et de résignation ironique : mine qui me donnait envie jusqu'au fond de l'âme de le secouer par les épaules et de le pousser à une activité utile ».

³⁹ « *Dès lors, jusqu'au jour de ma fuite, j'ai été son pantin, son jouet impuissant* ».

⁴⁰ « *Et même enfin j'ai pu / Répondre à ses questions sans rompre mon sommeil. / « Oui, chéri », en ce cas est ma seule réponse* ».

considéré lui appartenir et il n'est à ses yeux qu'un divertissement sexuel. Leur équilibre se construit donc autour de la question de l'aliénation. Toutefois, les deux récits ne sont pas égaux du point de vue de la véracité. La lettre de Duncan Wedderburn laisse entendre que sa relation avec Bella l'a tellement affecté qu'il s'est réfugié dans la religion et le satanisme. Il considère désormais Godwin Baxter comme l'incarnation de l'Antéchrist, et Bella comme la créature que ce dernier aurait créé pour punir les hommes. Le délire psychologique de Wedderburn embrume les propos tenus dans sa lettre, ce qui finit par complètement le décrédibiliser. Bella, quant à elle, demeure un point de vue stable et, en apparence, fiable, auquel le lecteur peut alors se raccrocher. La lettre de Bella permet donc d'offrir une relecture à posteriori du récit de Duncan Wedderburn, qui est désormais caractérisé comme un homme possessif et jaloux, devenu fou à cause de son obsession pour Bella.

Enfin, ce dédoublement du discours s'accompagne d'une très forte intertextualité. De nombreuses œuvres sont évoquées, ou implicitement suggérées, et augmentent le roman d'une multitude de discours. Cette forte intertextualité permet également d'ancrer le récit dans le réel, puisqu'il fait référence à des œuvres existantes. *Poor Things* devient dès lors un espace d'entrecroisement et de multiplication des discours, parmi lesquels aucun ne fait véritablement autorité en s'imposant sur les autres. Michel Morel, qui s'est fortement intéressé aux réseaux d'intertextualité et aux liens entre texte et image présents dans le roman, en vient d'ailleurs à la conclusion suivante :

L'un ou l'autre, c'est comme on veut, ou comme on peut, car arrivé à ce niveau d'imbrication, le lecteur ne sait plus quoi penser. Pour qu'il puisse s'y retrouver, il lui faudrait vérifier lui-même l'exacte nature de ces documents-sources. Il ne lui reste donc qu'à se soumettre au dispositif textuel ainsi agencé.⁴¹

Le lecteur face au texte se retrouve noyé dans un mélange de discours et d'opinions, où démêler le vrai du faux, la fiction du réel, ne fait plus sens. Le roman soumet le lecteur à l'acceptation de ces discours, tout en l'incitant à construire, au fil de sa lecture, son propre discours sur l'œuvre qui lui est proposée. En ce sens, le projet d'Alasdair Gray pourrait pratiquement se rapprocher d'une fable politique et philosophique, ouvrant son lecteur à une réflexion complexe et multiple sur la réalité qui lui est dépeinte.

⁴¹ MOREL Michel, *art. cit.*, p. 205.

3. Effacement de Bella dans le discours

Au milieu d'un tel entrecroisement de discours, le point de vue de Bella semble perdu comme une voix parmi tant d'autres. Tout comme le lecteur, Bella est soumise aux discours des personnages qui l'entourent. De plus, en raison des différents niveaux d'emboîtement de la narration, le point de vue de Bella n'est jamais donné de première main. Sa parole est systématiquement médiée par une instance masculine. Durant la majeure partie du roman, elle est l'objet du récit d'Archibald McCandless. La caractérisation s'établit depuis un regard exclusivement masculin. De même, la lettre de Bella insérée au sein du récit d'Archibald n'est pas donnée à lire directement. Cette lettre est retranscrite par Archibald à partir de la lecture qu'en fait Godwin Baxter. Le lecteur devient, dès lors, un témoin indirect du document. Cette médiation n'est d'ailleurs pas anodine, puisque la lecture est à plusieurs reprises interrompue, en omettant ou résumant certains passages :

“At this point I will omit two pages,” said Baxter. [...] In chaste and accurate language Bell tells how, for a few hours, she wooed Wedderburn away from his infantile obsession with gold and restored him to a deep and natural slumber on a bearskin hearth-rug.⁴² (p. 121)

Dans ce cas-ci, bien qu'aucun terme explicite ne soit mentionné, l'allusion sexuelle est assez évidente. Le fait de résumer brièvement les détails de la vie sexuelle de Bella pourrait s'apparenter à une forme de censure ou de contrôle de l'image qui est transmise de Bella. Dans les faits, ce passage souligne l'une des tensions fondamentales du personnage : un cerveau d'enfant dans un corps de femme adulte. Alors que la lettre de Bella témoigne d'une vie sexuelle active, la lecture de la lettre ramène Bella dans une condition d'enfant, en la caractérisant comme un être chaste, innocent et asexué. De plus, la médiation du discours contribue à installer un rapport de pouvoir entre les personnages. Baxter et McCandless peuvent décider de silencer Bella, de remodeler son image dans le discours ou encore de l'infantiliser.

En revanche, une autre lettre, signée cette fois sous le nom de Victoria McCandless, fait entendre le point de vue de la protagoniste et est présentée au lecteur dans son intégralité. Pourtant, cette lettre subit elle aussi une forme de médiation de la part de « l'éditeur ». En effet, dans son introduction, Alasdair Gray explique le travail éditorial qu'il a opéré dans le livre avant de le faire publier et dit ceci :

I print the letter by the lady who calls herself “Victoria” McCandless as an epilogue to the book. Michael would prefer it as an introduction, but if read before the main text it will prejudice readers

⁴² « Ici, je vais omettre deux pages, dit Baxter. [...] Dans un langage chaste et précis, Bell raconte comment, durant quelques heures, elle a, par des caresses, détourné Wedderburn de son obsession infantile de l'or et l'a mené à un sommeil profond et naturel sur un tapis en peau d'ours ».

against that. If read afterward we easily see it is the letter of a disturbed woman who wants to hide the truth about her start in life.⁴³ (p. XIII)

Dans cet extrait, Alasdair Gray justifie son choix d'avoir placé la lettre de Victoria à la fin du récit. Il explique notamment que Michael Donnelly lui a conseillé de placer cette lettre en guise d'introduction au récit de McCandless. De cette manière, le lecteur aurait d'abord pu lire le point de vue de Victoria qui, de plus, est le personnage principal du manuscrit de McCandless. Alasdair Gray refuse ce choix, puisqu'il aurait influencé le lecteur dans sa perception du récit d'Archibald, qui aurait alors perdu toute crédibilité. Pourtant, cet extrait révèle également une attitude dévalorisante envers la lettre de Victoria. Lorsqu'il la désigne comme « the lady who calls herself "Victoria" », il sous-entend qu'il ne la reconnaît pas sous ce nom, autrement dit, il s'agirait du « faux nom » de Bella. Son identité est discréditée au profit de celle construite par le regard masculin. De même, lorsqu'il décrit la lettre (« it is a letter of a disturbed woman who wants to hide the truth about her start in life »), il discrédite une fois de plus Victoria ainsi que son discours, alors qu'elle essaye de rétablir la vérité sur sa vie. Le point de vue féminin est non seulement relégué à la fin du roman, mais aussi mis en doute et discrédité pour le contenu qu'il contient. Une fois encore, le discours de la protagoniste est rabaissé par une figure masculine bénéficiant d'une plus grande autorité narrative, dans ce cas-ci l'éditeur du texte. Toutefois, il semblerait qu'une certaine ironie transparaisse dans les propos d'Alasdair Gray. De fait, le reproche qu'il fait à Victoria, en disant qu'elle est une femme perturbée cachant la vérité sur son début dans la vie, est précisément le même que celui que Victoria fait à Archibald dans sa lettre. En effet, elle explique que son mari, déçu de sa situation peu remarquable et de sa famille peu aimante, entreprit la rédaction de ce livre pour donner une meilleure image de lui-même. En la décrivant elle ainsi que Godwin Baxter comme de pauvres créatures privées d'une enfance heureuse, Archibald McCandless bénéficiait en comparaison d'une situation plus favorable. On comprend alors que celui qui refuse d'accepter la vérité à propos de son départ dans la vie, c'est Archibald McCandless et non Bella. La note de l'éditeur témoigne donc d'une certaine ironie, révélatrice de sa propre naïveté.

Dans l'adaptation cinématographique, Yórgos Lánthimos, réalisateur du film, propose sa propre lecture du roman et du personnage de Bella. Contrairement au roman, le film ne tient pas compte des différents niveaux de narration, seule la partie correspondant au récit

⁴³ « Je place en épilogue la lettre de la dame qui s'appelle elle-même « Victoria » McCandless. Michael aurait préféré qu'elle serve d'introduction, mais elle risquerait alors d'induire les lecteurs à se méfier du texte principal. Lue après coup, elle apparaîtra aisément comme la lettre d'une femme perturbée qui veut cacher la vérité au sujet de ses débuts dans la vie ».

d'Archibald McCandless a été adaptée. Dès lors, le dédoublement systématique du discours n'a pas lieu : une seule version des faits nous est proposée. Néanmoins, au cours du film, une transition s'opère dans l'image. La première partie du film, racontant la présentation de Bella, la rencontre entre McCandless et Baxter ainsi que les débuts d'apprentissage de Bella, est filmée en noir et blanc. La première scène en couleur n'apparaît qu'après la fuite de Bella en compagnie de Duncan Wedderburn : elle montre Bella en plein rapport sexuel avec ce dernier. Cette transition du noir et blanc à la couleur pourrait s'apparenter à une transition de point de vue. La partie en noir et blanc correspondrait au point de vue de McCandless, et à la situation de dépendance de Bella, tandis que la partie en couleur (qui constitue d'ailleurs la majeure partie du film) serait le point de vue de Bella qui après son premier acte d'indépendance, découvre le monde de ses propres yeux. Le film aurait donc comme ambition de mettre en avant la perspective de Bella et propose ainsi au spectateur de voir le monde à travers ses yeux. C'est ce que confie Yórgos Lánthimos, le réalisateur, dans une interview alors qu'il explique le regard qu'il a souhaité retransmettre dans le film :

Since I wanted to concentrate on the character of Bella Baxter and kind of make this film through her point of view, I decided early on that we should build this world for her. That should be familiar but also something really unique.⁴⁴

De fait, les décors et l'ambiance du film s'inscrivent dans une esthétique surréaliste, représentant l'émerveillement de Bella et du spectateur à mesure qu'elle découvre le monde. Pourtant, bien que Bella soit le point central du film, celui-ci n'adapte qu'un seul des points de vue du roman, qui est celui d'Archibald McCandless. En ne prenant en compte que la perspective d'Archibald, on en oublie la lettre de Victoria qui se réappropriait l'image que McCandless avait construit d'elle, mais aussi de lui. Alors que Lanthimos prétend vouloir raconter l'histoire depuis son point de vue, il a pourtant fait le choix de ne pas adapter sa version des faits, mais plutôt celle transmise par McCandless. Bella, ou Victoria sous son autre nom, semble être une fois de plus effacée du discours. Cet élément pourrait être l'une des raisons pour lesquelles le film a été fortement critiqué dans son rapport au féminisme. Sans le renversement opéré à la fin du roman, Bella reste décrite sous le prisme d'un narrateur masculin, qui tend à l'infantiliser en raison de sa condition de femme-enfant.

⁴⁴ « Poor Things Director Yórgos Lánthimos on His Blodest Vision Yet | NYFF6 », video diffuse sur la chaîne YouTube de *Film at Lincoln Center*, 8 décembre 2023, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=8TJXpkDcBIQ>.

« Puisque je voulais me concentrer sur le personnage de Bella Baxter et représenter son point de vue, j'ai décidé que nous devions construire ce monde pour elle. Cela devait être familier mais aussi quelque chose de vraiment unique ». Traduction personnelle.

Toutefois, bien que le regard masculin soit important à prendre en compte dans la réception du personnage de Bella, cela n'implique pas nécessairement une aliénation du personnage féminin à un ordre patriarcal. En effet, si la place de Bella dans le discours peut être problématisée, la représentation et l'agentivité du personnage sont également des atouts majeurs pour analyser la portée féministe de l'œuvre.

II. Échapper au contrôle

La caractérisation du personnage de Bella, comme évoqué précédemment, se construit principalement depuis la perspective d'Archibald McCandless, autrement dit depuis une perspective masculine. Lorsqu'elle est décrite pour la première fois, c'est en tant que créature hybride, à la fois femme et enfant. Son statut de femme-enfant la situe d'emblée dans une position particulière menant à la perte de son autonomie. En tant que femme, qui plus est dans le contexte de l'époque victorienne, elle est légalement soumise à l'autorité d'un homme. Sa condition féminine l'exclut également de toute vie politique : la femme est confinée dans l'espace domestique, réduite à son rôle d'épouse et de procréatrice⁴⁵. Dans le cas de Bella, sa privation d'autonomie en tant que femme est doublée par son statut d'enfant, qui la soumet à l'autorité d'un adulte responsable, dans ce cas-ci, celle de son créateur, Godwin Baxter. C'est en raison de ce statut particulier de femme-enfant et de la privation d'autonomie qui en découle, que Bella se retrouve placée sous le contrôle d'instances masculines. Ce contrôle se manifeste particulièrement dans trois dimensions fondamentales formant l'identité de Bella : son corps, son accès à la connaissance et sa liberté de mouvement.

1. Contrôle du corps et de la sexualité

1.1. Un esprit neuf dans un corps mort

Si l'on en croit la chronologie des faits établie par « l'éditeur » du roman, tout commence le 18 février 1881, lorsque le corps d'une femme enceinte est repêché dans le Clyde. La police chargea le chirurgien Godwin Baxter de l'autopsie. Ce dernier confirma que la jeune femme s'était suicidée en sautant depuis un pont, avant de se noyer dans les eaux du fleuve. La découverte fut annoncée, mais aucune famille ne réclama le corps. Le cadavre fut donc ensuite transféré dans le laboratoire de dissection de Godwin Baxter.

Quand Baxter détailla ces événements à Archibald McCandless, il expliqua les raisons qui poussaient à croire au suicide de la jeune femme et à sa volonté de se faire oublier : les étiquettes de ses vêtements, où son nom était indiqué, avaient été arrachées, son réticule rempli de pierres et ses poumons vidés de leur air au moment de sauter. La raison de son suicide leur apparut évidente lorsqu'ils constatèrent que la jeune femme était enceinte : soit elle portait

⁴⁵ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Le corps des femmes. La bataille de l'intime*, Paris, Éditions Points, 2021, p. 20-21.

l'enfant d'un mari qu'elle détestait, soit celui d'un amant qui l'aurait abandonnée. Il est intéressant de constater que, selon eux, le mal-être de cette femme se rapporte à deux dimensions traditionnellement associées aux femmes : la maternité et le mariage.

Lorsque le corps fut retrouvé, peu de temps après sa mort, il était encore possible de procéder à une réanimation afin de sauver la jeune femme et son enfant. Pourtant, Baxter ne la réanima pas, préférant un choix plus éthique :

I knew nothing about the life she had abandoned, except that she hated it so much that she had chosen not to be, and forever! What would she feel on being dragged from her carefully chosen blank eternity and forced to be in one of our thick-walled, understaffed, poorly equipped madhouses, reformatories or jails? For in this Christian nation suicide is treated as lunacy or crime.⁴⁶ (p. 33)

Refuser de sauver la jeune femme revient ici à la protéger. Non seulement, il ne la force pas à récupérer la vie qu'elle a souhaité abandonner, mais il évite également qu'elle finisse ses jours dans un asile psychiatrique ou en prison. Baxter préfère donc respecter sa décision de mourir. Contre le droit à la vie, il réclame ici ce qui s'apparenterait au droit à la mort. Par cette décision, il s'oppose non seulement à la déontologie médicale, qui suppose de porter secours à toute personne en danger, à la morale religieuse, selon laquelle le suicide est un grave péché, mais aussi à la loi, puisqu'à cette époque, le suicide est criminalisé au Royaume-Uni⁴⁷.

Pourtant, ce droit à la mort ne semble concerner qu'une partie de son être, à savoir, sa conscience. De fait, si Baxter se refuse à trahir la décision de la jeune femme, il considère néanmoins que son corps peut être utilisé à d'autres fins. Autrement dit, si l'esprit mérite le repos éternel, le corps lui pourrait être doté d'une seconde vie. Dans l'adaptation cinématographique, qui traite le sujet pratiquement à l'identique du roman, Baxter dit avoir pu réaliser l'expérience dont il rêvait depuis toujours : « All my research had come to this moment. Fate had brought me a dead body, and a live infant. It was obvious. [...] Take the infant's brain out and put it in the full-grown woman, reanimate her, and watch⁴⁸ » (22:54). Son geste éthique, respectant le droit de mort de la jeune femme, devient alors problématique : derrière sa bienveillance, se cache en réalité la possibilité d'un accomplissement personnel. Le corps apparaît ici comme complètement détaché de la volonté du sujet mourant. Par la mort, la jeune

⁴⁶ « Je ne savais rien de la vie qu'elle avait quittée, sauf qu'elle l'avait détestée au point de choisir de ne plus être, à jamais ! Qu'aurait-elle ressenti en étant arrachée à cette éternité muette délibérément choisie, en étant forcée d'être entre les murs épais d'un de nos asiles de fous, d'une de nos maisons de correction ou de nos prisons mal gérés et mal équipés ? Car, dans notre nation chrétienne, le suicide est traité comme une démence ou comme un crime. »

⁴⁷ Wikipédia, « Suicide Act 1961 », en ligne : https://en.wikipedia.org/wiki/Suicide_Act_1961.

⁴⁸ « Toutes mes recherches m'avaient mené à ce moment. Le destin m'avait apporté une morte et un enfant à naître. Ce fut une évidence. [...] Retirer le cerveau de cet enfant pour le remettre dans le corps de cette femme adulte, la réanimer et observer ». Toutes les traductions des dialogues du film sont issues de la version française.

femme est dépossédée de son corps, qui peut dès lors devenir la possession d'un autre. Son corps ne lui appartient plus, le sujet est dématérialisé. Cet événement témoigne d'une forme de dissociation entre le corps et l'esprit. Le corps est pratiquement considéré comme une machine, dont la collaboration avec l'esprit ne serait que temporaire. Cette approche, comme l'explique Jean-François Perrier, est fréquente dans le domaine médical :

L'approche naturaliste en médecine s'inscrit dans le paradigme cartésien selon lequel le corps est extrinsèque au Je (ou au soi) [...] Le corps est compris comme une machine susceptible d'interventions que nous pouvons cartographier en ses différentes parties, que nous pouvons réparer et supprimer au besoin.⁴⁹

En ce sens, il n'est pas étonnant que Godwin Baxter, en tant que médecin et scientifique, se rallie à cette vision. Si pour Baxter le corps de Bella se conçoit comme une machine, il peut alors modifier sa configuration, changer certaines pièces pour créer une nouvelle association, en l'occurrence, échanger son cerveau contre celui de l'enfant à naître. Après la dissociation entre le corps et l'esprit, naît alors une nouvelle association entre l'ancien corps mort et un esprit tout juste né. Si l'on s'en tient à l'approche naturaliste telle que définie par Jean-François Perrier, le corps est désormais habité par un nouveau sujet extrinsèque. Or, cette association fait coexister deux temporalités différentes, l'enfance et l'âge adulte, au sein d'un même être, donnant lieu à une créature hybride, un mélange qui n'est pas supposé pouvoir exister.

Toutefois, cette expérience de Godwin Baxter permet également de reconsidérer la division stricte entre corps et esprit. De fait, lorsqu'il affirme vouloir respecter le droit de mort de la jeune femme, il refuse de réanimer son corps, autrement dit de maintenir le lien entre son corps et son esprit. Cela suppose également que l'esprit ne peut « vivre » qu'en étant incarné. L'existence du sujet repose donc sur l'association entre un corps et un esprit, la rupture de l'association provoquant alors la mort du sujet. Dès lors, l'existence de Bella pourrait se retrouver affectée par la configuration particulière de son corps et de son esprit, orientant son rapport au monde, ainsi que son rapport aux autres. Bien que son existence soit la preuve d'une forme de dépassement de la dissociation entre corps et esprit, l'expérience du sujet demeure marquée par un décalage entre son esprit d'enfant et son corps d'adulte. Selon l'approche phénoménologique, « toute connaissance s'enracine dans [...] une expérience qui est à la fois *située* et *incarnée*⁵⁰ ». Or, dans le cas de Bella, la relation au corps *vécu* est complexifiée par le fait que le corps a *déjà* vécu. Son accès à la connaissance est médié par un corps qui a déjà connu une première expérience du monde. Ceci pourrait contribuer à expliquer la rapidité

⁴⁹ PERRIER Jean-François, « L'approche phénoménologique en médecine », in *Phares*, vol. 16, n°1, 2016, p. 168.

⁵⁰ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La révolution du féminin*, op. cit., p. 343.

exceptionnelle du développement cérébral de Bella : « Her mental powers are growing at enormous speed. Six months ago she had the brain of a baby⁵¹ » (p. 30). On pourrait en effet supposer que la discordance entre son corps d'adulte et son cerveau d'enfant entraînerait une accélération de sa croissance cérébrale. Cet exemple témoigne du fait que l'association particulière entre le corps et l'esprit de Bella oriente son rapport au monde et à la connaissance.

Par ailleurs, l'expérience corporelle de Bella est également influencée par le fait qu'elle possède un corps sexué féminin. Sa condition de femme impacte, une fois encore, son rapport au monde, ou plus particulièrement son rapport aux autres. Selon Simone de Beauvoir, la femme « se découvre et se choisit dans un monde où les hommes lui imposent de s'assumer comme l'Autre : on prétend la figer en objet, et la vouer à l'immanence⁵² ». Ce que décrit la philosophe s'apparente à la situation de Bella telle que présentée dans le récit de McCandless : les personnages entourant Bella la figent dans la position d'objet. Aux yeux des personnages masculins, elle est à la fois une expérience, une curiosité, une possession et un objet de plaisir. Cependant, à travers son parcours d'émancipation, Bella cherche à récupérer sa liberté et son agentivité, entendue ici comme « la capacité de l'être humain à agir de façon intentionnelle sur lui-même, sur les autres et sur son environnement⁵³ ». En ce sens, sa démarche se rapproche des revendications du féminisme phénoménologique. De fait, en partant du postulat décrit par Beauvoir, Camille Froidevaux-Metterie, philosophe défendant une position féministe incarnée ou phénoménologique, pose cette interrogation : « si le corps est le sujet et si le corps féminin est objet pour l'homme, comment faire pour que les femmes s'affirment comme des sujets à la fois sexués et libres ?⁵⁴ ». Cette question est précisément celle qui va animer Bella dans son parcours d'apprentissage. Néanmoins, avant d'aborder comment Bella tente d'échapper aux contraintes qu'on lui impose, il est nécessaire de s'interroger sur la manière dont sa condition de femme-enfant impacte son rapport au monde ainsi que son rapport aux autres.

1.2. Réification et possession de Bella

Lorsque Baxter confie à McCandless comment fut créée Bella, McCandless s'indigne et dénonce l'ascendance malsaine que Baxter exerce sur sa créature :

When we last met, Baxter, you boasted in the heat of a quarrel that you were devising a secret method of getting a woman all to yourself, and now I know what your secret is—abduction! You think you

⁵¹ « Ses capacités mentales croissent à une énorme vitesse. Il y a six mois, elle avait le cerveau d'un nourrisson ».

⁵² BEAUVOIR Simone (de), *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 2003 [1949] (Folio Essais), t. I, p. 34, citée par FROIDEVAUX-METTERIE C., *Le corps des femmes*, op.cit., p. 152.

⁵³ JÉZÉGOU Annie, « Agentivité », in JORRO Anne (dir.), *Dictionnaire des concepts de la professionnalisation*, 2^e édition, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2022 (Hors collection Psychologie/Pédagogie), p. 41.

⁵⁴ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Le corps des femmes*, op. cit. p. 152.

are about to possess what men have hopelessly yearned for throughout the ages: the soul of an innocent, trusting, dependent child inside the opulent body of a radiantly lovely woman.⁵⁵ (p. 36)

L'existence de Bella pourrait ainsi se résumer à l'incarnation d'un fantasme masculin : un esprit innocent et manipulable dans le corps d'une femme sexuellement mature et attirante. En créant Bella, Baxter aurait avant tout cherché à créer une femme parfaitement soumise et dévouée à l'accomplissement du désir masculin. Cette représentation de la femme repose sur une forme de réification et de domination du corps féminin : la femme est un objet de désir. Dès lors, comme tout objet, elle est destinée à être possédée. Or, puisqu'un objet n'est pas doté d'une volonté propre, afin de posséder pleinement la femme, il faut la dépouiller de sa liberté d'agir. Pourtant, bien qu'aux yeux des hommes Bella représente l'incarnation d'un fantasme, elle reste dotée d'une conscience propre. Loin de se soumettre à la volonté des personnages masculins cherchant à la posséder, Bella s'affirme en tant que sujet à la quête de sa liberté d'agir.

Le premier homme à s'approprier le corps de Bella n'est nul autre que son créateur, Godwin Baxter. Le corps utilisé pour donner vie à Bella est au départ acheté par Baxter, et il en devient dès lors sa possession. De plus, c'est à lui que Bella doit son existence : elle est sa créature, il est son créateur. Tout au long du récit, Bella le surnomme « God », diminutif pour Godwin, mais qui fait également référence à Dieu, le créateur de l'homme. Cette appellation implique non seulement une forme de vénération de Bella pour celui qui lui a donné la vie, mais également une forme de dépendance. En tant que créateur, Godwin Baxter joue le rôle d'une figure paternelle pour Bella, qui est alors considérée comme une enfant.

Pourtant, d'une certaine manière Baxter est lui aussi dépendant de Bella. La relation qu'il entretient avec elle lui permet de combler un manque affectif datant de son enfance. D'abord arraché à sa mère, puis soumis aux expériences cruelles d'un père dépourvu de tout sentiment, la vie de Baxter fut marquée par le rejet. Défiguré par les expériences de son père, il apparaît aux yeux des autres comme un monstre, c'est d'ailleurs ainsi qu'Archibald McCandless le désigne lorsqu'il le rencontre. Dès lors, la création de Bella lui permet de créer un être dépourvu de tout jugement : elle ne le voit pas comme monstre, mais comme un simple être humain. Son désir d'être aimé de Bella l'empêche de s'opposer à sa volonté, de crainte qu'elle l'abandonne.

⁵⁵ « Lors de notre dernière rencontre, Baxter, vous vous êtes vanté, dans le feu de notre dispute, de mettre au point une méthode secrète pour avoir une femme pour vous seul, et maintenant je sais ce qu'est votre secret... un détournement de mineure ! Vous pensez être sur le point de posséder ce que les hommes ont désespérément désiré à travers les siècles : l'âme d'un enfant innocent, confiant, dépendant, dans le corps épanoui d'une femme à la beauté radieuse ».

Dans l'adaptation cinématographique de Yórgos Lánthimos, un nouveau personnage ajouté à l'intrigue dépeint toutefois une autre facette de Godwin Baxter. De fait, lorsque Bella rentre de son voyage en compagnie de Duncan Wedderburn, elle fait la rencontre de Felicity, une autre jeune femme sur qui Baxter tenta de reproduire son expérience après le départ de Bella. La découverte de Felicity, dont le développement cognitif est bien plus lent que celui de Bella, fait prendre conscience à Bella qu'elle a été réduite à un objet d'expérience. Car si Felicity a été créée, c'est bien dans le but de remplacer Bella, de combler son absence. Sa création témoigne d'une réification de la femme : Bella est présentée comme une possession, un objet remplaçable. Bella réagit avec dégoût : « [Bella] – Another one? / [McCandless] – We missed you. / [Bella] – Monsters⁵⁶ » (01:54:02). La création du personnage de Felicity dépeint Baxter comme un créateur monstrueux, qui n'éprouve que peu de considération envers sa créature. Toutefois, cet élément ne contredit pas pour autant l'image donnée de Baxter dans le roman. Sa dépendance envers Bella pourrait expliquer cette tentative de récupérer ce qu'il a perdu, de retrouver une forme d'affection dans une autre compagnie.

La dépendance que Baxter entretient envers Bella explique notamment pourquoi la relation d'Archibald McCandless avec Bella est perçue comme une menace. Car même si McCandless dénonce l'expérience de Baxter comme la fabrication d'un fantasme masculin, lui aussi cherche à s'approprier Bella. Alors qu'il la connaît à peine, il lui demande de l'épouser, de devenir *sa* femme. Le mariage est ici envisagé comme une forme de possession. L'annonce de leur fiançailles provoque d'ailleurs une rupture violente chez Baxter. De fait, cette nouvelle signifie pour Baxter que Bella va désormais entretenir une relation privilégiée avec un autre, à qui elle donnera son affection. Cet événement est donc pour lui le synonyme d'un abandon, qui va provoquer chez lui une profonde vague de culpabilité :

By recasting its brain in the mother's body I shortened her life as deliberately as if I stabbed her to death at the age of forty or fifty, but I took the years off the start, not the ending of her life—a much more vicious thing to do. [...] Without Sir Colin's techniques Bell would now be a normal two-and-a-half-year-old infant. I could enjoy her society for another sixteen or eighteen years before she grew independent of me.⁵⁷ (pp. 67-68)

⁵⁶ « – Il y'en a une autre ? / – Tu nous manquais tant. / – Monstres. ».

⁵⁷ « En transplantant son cerveau, j'ai abrégé la vie de sa mère aussi délibérément que si je lui avais donné un coup de poignard à l'âge de quarante ou cinquante ans, avec cette seule différence que je lui ai ôté non la fin de sa vie, mais son début... ce qui est un crime bien plus vicieux. [...] Sans les techniques de sir Colin, Bell serait maintenant un petit enfant normal de deux ans et demi. Je pourrais jouir de sa compagnie durant seize ou dix-huit ans, avant qu'elle ne devienne indépendante ».

Toutefois, on constate rapidement que la culpabilité qu'il ressent envers Bella pour avoir égoïstement raccourci sa durée de vie est en réalité lié à un autre désir égoïste : s'il n'avait pas procédé à cette expérience, Bella serait restée à ses côtés pendant encore plusieurs années.

Dans l'adaptation cinématographique, ce n'est plus McCandless qui fait sa demande, mais au contraire Baxter qui propose à McCandless d'épouser Bella. McCandless, d'abord surpris, accepte la proposition. Bella, quant à elle, n'est même pas conviée à la discussion. Toutefois, Baxter pose une condition à leur union :

[Baxter] – One condition.

[McCandless] – She must desire it also, I understand.

[Baxter] – Two conditions, then. That one you said and you must live here with me, always.⁵⁸ (31:12)

En imposant au couple de vivre avec lui pour toujours, il empêche Bella de partir loin de lui. Cette proposition de mariage lui permet de maintenir un contrôle sur Bella. De plus, le consentement de Bella à cette union n'est au départ même pas pris en compte par Baxter. Ce qui importe, c'est que Bella reste auprès de lui. Cette décision, qui concerne pourtant sa personne ainsi que son avenir, est prise sans la concerter. Elle est échangée comme un simple objet, dépourvu de toute agentivité.

Pourtant, dans le film comme dans le roman, si aux yeux des personnages masculins, l'engagement matrimonial serait signe d'une certaine forme de possession, pour Bella, le mariage est envisagé selon une tout autre conception. De fait, dans le roman, lorsqu'elle explique la raison de son mariage avec McCandless à Baxter, elle dit : « I am marrying Candle because I can treat him how I like⁵⁹ » (p. 53). Si l'on avait pu croire que McCandless exercerait une forme de contrôle sur Bella, en raison notamment de sa condition de femme-enfant, Bella affirme pourtant être en pleine position de contrôle. Elle n'est pas dominée par McCandless, elle semble, au contraire, exercer une forme de pouvoir sur lui, bien que celui-ci continue de la considérer comme une enfant. De plus, son engagement envers McCandless ne l'empêche pas de choisir de vivre une aventure avec son nouvel amant, Duncan Wedderburn. Lorsque McCandless tente d'empêcher Bella de partir et d'épouser Wedderburn, Bella rappelle son engagement auprès de lui :

“Bell!” I pled, “you will NOT go off and marry this man! You will NOT carry his bairns!”

“I know!” said Bella, looking at me in a startled way. “I am engaged to you.”⁶⁰ (p. 61)

⁵⁸ « – À une seule condition. / – Elle doit le vouloir aussi, oui je comprends tout à fait. / – À deux conditions dans ce cas, celle que vous venez d'énoncer et vous aurez l'obligation de vivre ici, avec moi, pour toujours et à jamais ».

⁵⁹ « J'épouse Chandelle parce que je peux le traiter comme je veux ».

⁶⁰ « – Bell, plaidai-je, vous ne partirez PAS pour épouser cet homme ! Vous ne porterez PAS ses enfants ! / – Je sais, répondit-elle en me regardant avec saisissement. Je suis fiancée avec vous ».

Bien que son futur époux s'y oppose, Bella agit selon son propre entendement. Elle est certes promise en mariage à McCandless, mais pour elle, cette promesse d'engagement concerne un futur prochain. Elle est donc libre d'ici là de vivre des aventures avec d'autres hommes. En outre, il ne fait pas sens dans le cas de Bella de préserver sa virginité en vue du mariage, puisque son corps n'était déjà plus vierge lors de sa création.

1.3. Contrôle de la sexualité

Sexe et domination

Dans sa relation avec Duncan Wedderburn, Bella est soumise à une nouvelle forme de possessivité, liée cette fois à l'expression de sa sexualité. Dans sa lettre, Duncan Wedderburn se décrit comme un grand séducteur, habitué à multiplier les conquêtes amoureuses chez des femmes de condition inférieure. Cette préférence pour les femmes issues de la classe populaire pourrait être interprété comme un désir d'instaurer un rapport hiérarchique dans la relation qu'il entretient avec ces femmes : il leur est supérieur à la fois par son genre mais aussi par sa classe sociale. Cette position de force lui permet dès lors d'établir sa domination. Il explique même, que puisque ces femmes, qui travaillent pour la plupart comme domestiques, ont peu de temps libre, il a pris l'habitude d'en courtiser plusieurs en même temps. On retrouve ici encore une forme de réification du corps féminin : les femmes qu'il fréquente sont dépourvues d'identité et réduites à des objets sexuels interchangeables. Cette idée rejoint les propos défendus par Manon Garcia :

La centralité de la domination dans la sexualité des hommes a pour conséquence que les femmes ne sont conçues que comme des objets pour la satisfaction sexuelle des hommes, des objets qu'il s'agit de dominer dans l'acte sexuel⁶¹

Autrement dit, ce qui est excitant pour l'homme, c'est bien l'assouvissement de sa domination sur les femmes qu'il fréquente, comme en témoigne l'exemple de Duncan Wedderburn. Dès lors, sa relation avec Bella est elle aussi marquée par le prisme de la domination. Lorsqu'il la décrit, il dit retrouver en elle ce qu'il voyait chez les domestiques qu'il séduisait : « *Though beautifully dressed in the height of fashion she looked at me as gladly and frankly as a housemaid who has been tipped half a crown and chucked under the chin behind her mistress's back*⁶² » (pp. 80-81). En d'autres termes, ce qui l'attire chez Bella, c'est avant tout l'effet de fascination et d'émerveillement qu'il produit chez elle, accompagné d'une sorte d'innocence, de naïveté qui la rend complètement dévouée à lui. Wedderburn aime se savoir indispensable

⁶¹ GARCIA Manon, *op. cit.*, p. 54.

⁶² « Quoique magnifiquement vêtue à la dernière mode, elle me regardait avec autant de bonheur et de franchise qu'une bonne à qui on a donné une demi-couronne de pourboire et dont on a caressé le menton derrière le dos de sa maîtresse ».

dans la vie des femmes qu'il courtise, bien que lui les considère individuellement comme des objets de désir facilement remplaçables.

Lorsqu'il prend conscience que Bella le considère uniquement en raison de ses qualités d'amant, Duncan Wedderburn développe une jalousie malade à l'idée que Bella puisse fréquenter un autre homme. En effet, si Duncan courtise ouvertement plusieurs femmes en même temps, l'idée que l'une de ses conquêtes puisse entretenir une relation avec un autre lui est insupportable :

*"I'm not the only man you ever loved—
admit you have had hundreds before me!"*
[...]
*"If that is so Dear Wedder, rest assured
you are the only man I ever loved."*
*"Liar cheat whore!" he screamed. "I am no fool!
You are no virgin! Who deflowered you first?"*
It took a while to find out what he meant.
*It seems that women who have not been wed
by wedders like my Wedder all possess
a slip of skin across the loving groove
where Wedderburns poke their peninsula.*
*This slip of skin he never found on me.*⁶³ (pp. 106-107)

Dans la logique de Wedderburn, la possession d'une femme s'accomplit par la pénétration sexuelle. Or, si Bella n'est plus vierge, son hymen ayant déjà été rompu, cela signifie qu'il n'est pas son unique « possesseur », qu'elle ne lui appartient pas complètement. Même si Bella affirme qu'elle n'a jamais eu de rapport avec un autre homme que lui, seule la présence de l'hymen constitue aux yeux de Duncan la preuve de sa virginité. L'absence de preuve devient alors un signe de sa culpabilité, ce qui lui vaut d'être insultée de « pute » (« *whore* »). Le nombre de partenaire avec qui Duncan Wedderburn a entretenu des rapports importe peu. Dans cet échange, la volonté de posséder Bella conduit à une nouvelle forme de contrôle de son corps centrée sur sa sexualité, dans le but de récupérer l'ascendance qu'il exerçait sur elle à leur rencontre.

Toutefois, si l'on ne peut nier que Wedderburn utilise Bella comme un objet, l'inverse est également vrai. Pour Bella, Duncan Wedderburn ne représente rien de plus qu'une aventure passagère qui lui permet d'assouvir ses besoins sexuels. Autrement dit, à ses yeux, elle se sert

⁶³ « [Je ne suis pas le seul homme que tu aies aimé – admetts que tu en as connu des centaines avant moi !] [...] Si c'est cela mon cher, soyez bien assuré / D'être vraiment le seul que j'ai jamais aimé. / – menteuse ! cria-t-il. Je ne suis pas idiot. / Vierge tu n'étais pas. Qui t'a donc déflorée ? » / Pour comprendre cela il m'a fallu du temps. / Les femmes, semble-t-il, qui n'ont jamais eu d'homme / Comme mon Wedderburn ont un morceau de peau / Tout au fond tout au fond de leur fente d'amour / Où tous les Wedderburn plantent leur péninsule. / Or ce morceau de peau n'était pas dedans moi ».

de Duncan Wedderburn comme d'un objet sexuel : « *You are only good for one thing, Wedder [...] but you are very good at it indeed* ⁶⁴ » (p.87). On pourrait dès lors interpréter l'attitude de Bella comme un renversement de l'objectification des hommes envers les femmes. Bien qu'elle n'échappe pas à l'objectification, Bella rétablit une forme d'égalité dans les rapports qu'elle entretient avec Wedderburn. Ce renversement de l'objectification contribue à la ridiculisation du personnage de Duncan Wedderburn, qui semble vivre assez mal ce statut d'objet sexuel. Ce renversement se trouve à la fois thématisé dans le roman, mais également dans le film, où le ridicule du personnage de Wedderburn est d'autant plus visible.

Le fantasme de la femme-enfant

En raison de sa condition de femme-enfant, Bella entretient dès sa « création » un rapport ambigu à la sexualité. De fait, son existence est partagée entre l'esprit innocent d'une enfant, et le corps déjà sexuellement mature d'une femme adulte :

Bella has all the resilience of infancy with all the stature and strength of fine womanhood. Her menstrual cycle was in full flood from the day she opened her eyes, so she has never been taught to feel her body is disgusting or to dread what she desires. ⁶⁵ (p. 69)

L'éducation particulière de Bella lui a permis de s'émanciper des contraintes sociales pesant sur sa sexualité. Son corps et ses désirs ne sont pas honteux, ne doivent pas être cachés. Ce n'est pas pour autant que Bella est libérée de toute contrainte dans l'épanouissement de sa sexualité. En effet, comme évoqué précédemment, elle incarne, aux yeux de certains hommes, un véritable fantasme. Malgré sa condition d'enfant, qui tendrait à l'écarter de la sexualité avant sa pleine maturation sexuelle, le regard posé sur son corps la fait apparaître comme un objet sexuellement désirable.

La question de la sexualité est abordée très tôt, aussi bien dans le cas du livre que dans le film. Dès sa création, Bella ne peut échapper à sa condition d'objet désirable. Dans l'adaptation cinématographique, McCandless en vient même à se demander, si ce ne serait pas là la condition même de l'existence de Bella :

[McCandless] – I was wondering if perhaps you were raising her to be your mistress. A dark thought unworthy of me, I know. So, you are not laying with her?

[Baxter] – Spermatic ejaculation can only induce homeostasis in me I accompanied by prolonged stimulation of higher nerve centers whose pressure on the ductless glands changes the chemistry of my blood not for a few spasmodic minutes, bur for many days.

[McCandless] – What?

⁶⁴ « Tu n'es bon qu'à une seule chose [...] Mais tu y es vraiment très bon ».

⁶⁵ « Bella a toute la résistance des petits enfants avec toute la stature et la force d'une belle femme formée. Son cycle menstruel a pleinement repris dès qu'elle a ouvert les yeux, donc on ne lui a pas enseigné de considérer son corps comme répugnant ni de redouter ce qu'elle désire ».

[Baxter] – I am a eunuch and can't fuck her. To get a sexual response from my body would take the same amount of electricity as runs North London. Besides, my paternal feelings seem to outweigh my sexual thoughts.⁶⁶ (29:44)

Reconnaissant en elle, le potentiel du fantasme sexuel qu'elle incarne, le fait qu'elle aurait été créée dans ce but semble être la première hypothèse traversant l'esprit de McCandless. De plus, si la pensée lui semble « impure », elle n'est pas pour autant complètement condamnée. Alors que dans le livre, McCandless dénonçait une forme d'ascendance de Baxter sur Bella et critiquait le fantasme qu'elle semble incarner, ici, l'idée d'élever une créature dans le but d'en faire un objet sexuel est énoncée sans indignation de la part de McCandless. De plus, la réponse de Baxter est assez troublante, car, avant d'évoquer les sentiments paternels qui l'empêcheraient moralement d'avoir des rapports sexuels avec elle, il évoque dans un premier temps son incapacité physique. Cette réponse laisse supposer que c'est avant tout pour cette raison qu'il ne peut envisager de relation sexuelle avec Bella. Autrement dit, Baxter n'aurait pas été contre l'idée d'entretenir des rapports sexuels avec sa créature, malgré le fait que Bella semble le considérer comme un père et qu'elle possède le cerveau d'une enfant. Ce sous-entendu incestueux, ajouté par l'adaptation cinématographique, est totalement absent du roman d'Alasdair Gray. En effet, dans le roman, lorsque Baxter décrit ce qui l'a poussé à créer Bella, il explique avoir toujours ressenti un besoin affectif jusqu'alors jamais comblé :

I dreamed of a fascinating stranger—a woman I had not yet met so could only imagine—a friend who would need and admire me as much as I needed and admired her. No doubt a mother supplies this want in most young creatures, though rich families often employ a servant to take the mother's place. (p. 38)

Cet extrait du roman suggère que Bella remplit pour Baxter le rôle de la mère qu'il n'a jamais eue. Et à l'inverse, Baxter incarne pour Bella le rôle d'un père. Leur relation est donc envisagée comme une sorte de dépendance mutuelle où chacun bénéficie de l'affection de l'autre. Il ajoute également qu'il ne recherchait pas une compagnie sexuelle, puisqu'il aurait pu alors se contenter d'une prostituée. Ce passage entre en totale contradiction avec le message que transmet le discours de Baxter dans le film. Ce choix d'adaptation pousse à croire que le film a préféré insister sur le potentiel sexuel de Bella plutôt que sur l'affection qui unit les deux personnages.

⁶⁶ « – Je me demandais si vous l'éleviez dans l'idée d'en faire votre maitresse. Une pensée impure, indigne de moi, j'en suis conscient. Donc, vous ne couchez pas avec elle ? / – C'est bien simple, l'éjaculation spermatique ne peut générer l'homéostasie chez moi que si elle s'accompagne d'une stimulation assez prolongée de mes centres nerveux supérieurs, dont la pression sur les glandes endocrines change la chimie de mon sang, non pas pour quelques minutes spasmodiques, mais pendant plusieurs jours. / Plait-il ? / Je suis un eunuque, je ne peux pas la baiser. Pour réussir à stimuler mon corps sexuellement il faudrait générer la même quantité d'électricité que pour alimenter le nord de Londres. En outre, mon amour paternel paraît l'emporter sur mes pensées à connotations sexuelles ».

Toutefois, ce n'est pas pour autant que la sexualité de Bella est complètement absente du roman. Dans le livre, la sexualité de Bella est envisagée comme une réponse innée, induite par la connaissance préalable que possède déjà son corps :

You did not notice it, McCandless, but you attracted Bella. You are the first adult male she has met apart from me, and I saw her sense it through the finger tips. Her response showed that her body was recalling carnal sensations from its earlier life, and the sensations excited her brain into new thoughts and word forms. She asked you to be her candle and candle maker. A bawdy construction could be put on that.⁶⁷ (p. 36)

Dans cet extrait, Bella n'est pas ici d'emblée présentée comme un objet de désir, mais au contraire, comme un sujet désirant. L'origine de ce désir naissant est alors rattachée à sa mémoire corporelle : bien que, dans son esprit, elle n'ait jamais connu de relations sexuelles, son corps, lui, en réclame. De ce paradoxe naît aussi un certain malaise : cette proposition de Bella adressée à McCandless était-elle véritablement une allusion sexuelle ? Ou, en réalité, s'agirait-il d'une projection de Baxter qui aurait mal interprété une réflexion innocente, entraînant involontairement une sexualisation de Bella ? De fait, le corps sexué de Bella pourrait devenir un prétexte pour justifier la sexualisation d'une enfant.

Que ce soit en raison d'un désir inné, ou par le fait qu'elle incarne un fantasme masculin, Bella se retrouve précocement confrontée à ses premières expériences sexuelles. Dans le roman, alors que son âge mental est estimé entre 12 et 13 ans, Bella entraîne McCandless dans un buisson, où s'ensuit une scène d'étouffement (Bella place sa main sur la bouche et le nez d'Archibald pour l'empêcher de respirer) semblant évoquer métaphoriquement une masturbation au vu du sentiment procuré chez Archibald : « From feeling as helpless as a doll I suddenly wished to be nothing else, her pressure on my mouth and neck became terribly sweet, I began struggling not against suffocation but against a delight too great to be borne⁶⁸ » (p. 48). Une fois les deux protagonistes sortis du buisson, McCandless demande à Bella :

“Miss Baxter—Bella—oh dear Bell have you done that with many men?

“Yes, all over the world, but mostly in the Pacific. On the boat out of Nagasaki I met two petty officers—they were devoted to each other—and I sometimes did it six times a day with each of them.”⁶⁹ (p. 49)

⁶⁷ « Vous ne l'avez peut-être pas remarqué, McCandless, mais vous avez attiré Bella. Vous êtes le premier homme adulte qu'elle ait vu à part moi, et je me suis aperçu qu'elle l'avait ressenti au bout des doigts. Sa réaction a montré que son corps se souvenait des sensations charnelles de sa vie précédente, et ces sensations ont provoqué de nouvelles pensées et de nouvelles formules dans son cerveau. Elle vous a demandé d'être sa chandelle et son faiseur de chandelle. On pourrait y voir toutes sortes de significations paillardes ».

⁶⁸ « Je me sentais aussi impuissant qu'un poupon, mais je me pris soudain à désirer n'être rien d'autre ; sa pression sur ma bouche et sur mon cou devenait d'une douceur terrible ; je me mis à lutter non contre l'étouffement mais contre un délice trop puissant pour être contenu ».

⁶⁹ « Miss Baxter, fis-je enfin, Bella... oh, chère Bell, avez-vous fait cela avec beaucoup d'hommes ? / — Oui, dans le monde entier, mais surtout dans le Pacifique. Sur le bateau pour Nagasaki, j'ai rencontré deux sous-officiers... très dévoués l'un à l'autre... et il m'est arrivé de faire ça six fois par jour avec chacun d'eux ».

Bella fait ici référence au tour du monde qu'elle a entrepris avec Baxter afin de parfaire son éducation. L'allusion sexuelle laisse sous-entendre que ce voyage fut aussi pour elle l'occasion de découvrir sa sexualité. Dans l'adaptation cinématographique, l'éducation sexuelle de Bella débute également avec la découverte de la masturbation. Plusieurs scènes montrent la protagoniste en pleine exploration de son corps, allant même jusqu'à glisser des fruits entre ses jambes. Lorsqu'elle partage cette découverte à sa gouvernante, elle décrit son expérience avec l'innocence de l'enfance : « Bella discover happy when she want⁷⁰ » (26:54). Pour Bella, la sexualité n'est pas envisagée comme un sujet tabou. La sensation qu'elle ressent alors est simplement associé au sentiment d'être heureuse. Pourtant, l'annonce de sa découverte provoque l'indignation de sa gouvernante, et McCandless est contraint d'intervenir pour empêcher Bella de se masturber en public : « Cease working yourself immediately [...] In polite society, that is not done⁷¹ » (27:26). Pour la première fois, Bella est confrontée à une forme de contrôle de sa sexualité. La masturbation est en réalité assez commune chez les enfants en pleine découverte de leur corps, bien qu'à cette époque (fin du XIX^e siècle) les signes de sexualité chez l'enfant soient encore souvent perçus comme des indices de maladies mentales, et sont dès lors fortement réprimés⁷². Dans le cas de Bella, l'acte de se masturber n'est pas condamné, mais elle découvre que la sexualité est un tabou, ou du moins, que l'expression de la sexualité est réservée à une forme d'intimité, à l'espace privé. On retrouve tout de même l'idée d'une forme de jugement moral : *cela ne se fait pas*.

La femme impure

Au cours du récit, alors qu'elle tente de développer et d'expérimenter sa sexualité, Bella se voit confrontée à de multiples tentatives de contrôle. Ces différentes tentatives s'appuient sur une idée commune : il est immoral de voir une femme s'épanouir dans sa sexualité. Derrière ce jugement moral, se cache l'un des fondements de l'idéologie patriarcale. Cela suppose notamment que les femmes ne sont pas libres de disposer de leur corps comme elles l'entendent. Ainsi, selon cette même idéologie, les femmes n'ont accès à la sexualité que dans un cadre convenu : celui de la procréation, celui de l'entretien du couple. C'est ce qu'affirme notamment le docteur Prickett, qui accompagne le général Blessington :

“No normal healthy woman—no good or sane woman wants or expects to enjoy sexual contact, except as a duty. Even pagan philosophers knew that men are energetic planters and good women are peaceful fields [...]

⁷⁰ « Bella trouvé pour être heureuse quand elle veut ».

⁷¹ « Arrêtez, s'il vous plaît, de vous toucher immédiatement [...] La bienséance veut qu'en société on ne fasse pas ce genre de chose ».

⁷² KARMANIOLA A., KNECHT C., PARRAT-DAYAN S., « Le discours sur la sexualité infantile. Évolution du XIX^e siècle à nos jours », in *Bulletin de psychologie*, tome XLVI, n°409, 1992, p. 126.

“That creed is both false to nature and false to most human experience,” said Baxter.
“To most human experience? Why certainly!” cried Prickett. “I speak of refined women—respectable women—not those of the vulgar mass.”⁷³ (p. 218).

Dans cette image de la femme comme champ fertile se retrouve l’association de la femme à une forme de passivité. Le corps de la femme est passif : il reçoit, mais ne peut donner, au risque d’être associée à la plus grande forme de déchéance morale. La femme devrait donc être en pleine maîtrise de ses désirs. C’est d’ailleurs cette maîtrise qui assure la distinction entre la femme respectable et la femme « vulgaire ». Ce propos s’inscrit dans le contexte historique de l’époque victorienne, où le contrôle de la sexualité féminine était considéré comme essentiel au maintien de la respectabilité familiale⁷⁴. À cette époque, la sexualité est profondément rattachée à la moralité et au désir de purifier les mœurs sexuelles. La chasteté devient un modèle de conduite pour l’élite sociale de l’époque et la sexualité est mesurée afin d’éviter tout excès : « La bonne quantité de sexe nécessaire aux hommes mariés notamment, était l’objet de minutieuses estimations. Pour certains spécialistes, un rapport sexuel par mois constituait une dose maximale⁷⁵ ». De nos jours, la chasteté victorienne est bien souvent décriée pour son apparente hypocrisie, où le désir de contrôler les mœurs se transforme en véritable obsession pour la sexualité.

Or, bien que le contrôle de la sexualité soit à l’époque imposé aux hommes comme aux femmes, on constate dans le discours du docteur Prickett que le comportement sexuel des femmes est sévèrement jugé tandis que les hommes, eux, semblent être épargnés de tout jugement moral. En tant que « planteurs énergiques », ils ont accès à une sexualité active : ils *donnent*, sans limite ni préjudice. Cette opposition dans le jugement des sexualités masculines et féminines pourrait faire écho à l’hypocrisie sociale qui imprègne la société victorienne et qui se voit ici dénoncée dans le discours contradictoire du docteur Prickett.

Cette ambivalence dans le traitement des sexualités, se retrouve également au cœur de la relation entre Wedderburn et Bella. De fait, alors qu’il est un débauché assumé multipliant les conquêtes, lorsqu’il découvre qu’il n’est possiblement pas le premier homme avec qui Bella entretient une relation sexuelle, il en vient à l’insulter : « *“Liar cheat whore!”*⁷⁶ » (p. 106).

⁷³ « “Aucune femme saine et normale... aucune femme sensée et honorable ne considère les relations sexuelles autrement que comme un devoir. Même les philosophes païens savaient que les hommes sont des planteurs énergiques et les femmes honorables des champs paisibles. / — Ce credo est faux à la fois envers la nature et l’expérience la plus humaine, répliqua Baxter. / — L’expérience la plus humaine ? Oh, certainement ! s’écria Prickett. Je parle des femmes raffinées... des femmes respectables... non de celles du bas peuple.” ».

⁷⁴ GLEADLE Kathryn, *British Women in the nineteenth century*, Basingstoke, Palgrave, 2001, p. 86.

⁷⁵ BARRET-DUCROCQ Françoise, « Mesure et démesure dans le code de morale sexuelle victorien », in *Cahiers Charles V*, n°8, 1986, p. 58.

⁷⁶ Traduction personnelle : « Menteuse, infidèle, salope ! »

L'attitude que Duncan Wedderburn entretient envers Bella pourrait s'apparenter à ce que l'on appelle aujourd'hui du *slut-shaming*. Rokhaya Diallo, dans son *Dictionnaire amoureux du féminisme* définit le terme comme suit :

En anglais, *slut* signifie « salope » et *shaming* « faire honte ». Le *slut-shaming* est donc un acte de stigmatisation contre les femmes dont les agissements, l'attitude ou encore l'apparence sont identifiés comme indignes du fait de leur portée perçue comme sexuelle.

L'expression, qui a prospéré dans les années 2010, désigne le procédé visant à blâmer l'attitude des femmes dont on estime qu'elles contreviennent aux attentes sociales relatives à la sexualité féminine.⁷⁷

De fait, en insultant Bella de prostituée (« *whore* »), Duncan cherche précisément à l'humilier moralement. Il s'agit, ajoute Rokhaya Diallo, d'un « procédé de contrôle social : la frontière est délibérément floue afin de maintenir dans une insécurité permanente les femmes habitées par la crainte de franchir la frontière de la respectabilité et d'être estampillées « salopes »⁷⁸ ». Dans le cas de Bella, bien qu'elle affirme n'avoir jamais eu de rapport sexuel avec un autre homme, le fait que son hymen ne puisse pas attester de sa virginité devient un prétexte pour la stigmatiser, la désignant alors comme une « salope ».

Cette obsession patriarcale du contrôle des femmes et de leur sexualité se retrouve d'ailleurs dans la conception même de la virginité. En effet, l'OMS rappelle que le mot virginité « n'est un terme ni médical, ni scientifique⁷⁹ » mais serait en réalité « une construction sociale, culturelle et religieuse – une notion qui reflète la discrimination dont les femmes et les filles font l'objet⁸⁰ ». On peut donc en déduire que l'état de l'hymen de Bella ne constitue en aucun cas une preuve de sa virginité. Ce reproche posé sur Bella témoigne en réalité d'une perte de contrôle de Duncan Wedderburn, qui réalise alors que Bella ne lui appartient pas.

Violence et mutilation

Si le jugement moralisateur posé sur les femmes et leur sexualité cherche à les empêcher de rechercher le plaisir et l'épanouissement sexuel, il ne peut cependant pas les empêcher d'effectivement éprouver du plaisir. C'est pourquoi, le général Blessington, souhaitant « soigner » sa femme de ses pulsions sexuelles jugées « malades », opte alors pour une option plus radicale : la clitoridectomie. Cette opération chirurgicale, consistant en l'ablation du capuchon et/ou du gland du clitoris, incluant parfois d'autres parties des organes génitaux

⁷⁷ DIALLO Rokhaya, *Dictionnaire amoureux du féminisme*, Paris, Plon, 2025, p. 457.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Organisation Mondiale de la Santé, « Plusieurs organismes des Nations Unies appellent à l'interdiction des tests de virginité », Communiqué de presse, Genève, 17 octobre 2018, en ligne : <https://www.who.int/fr/news/item/17-10-2018-united-nations-agencies-call-for-ban-on-virginity-testing>.

⁸⁰ *Ibid.*

féminins, était l'une des méthodes utilisées par les médecins de l'époque victorienne pour traiter les cas d'hystérie, de nymphomanie et autres maux associés à la faiblesse psychologique des femmes⁸¹. Cette opération est de nos jours considérée par l'OMS comme une mutilation génitale et « une violation des droits humains des filles et des femmes⁸² ». Cette forme de mutilation témoigne, avec violence et cruauté, de la volonté de contrôler la sexualité des femmes, le but de l'opération visant à les empêcher de ressentir du plaisir sexuel. Pour le général Blessington, cette méthode permettrait de rendre les femmes plus « dociles » : « “the Mahometans do it to their women soon after birth. It makes em [sic] the most docile wives in the world.”⁸³ » (pp. 216-217). Si cette opération semble être voulue avant tout par le général lui-même, le docteur Prickett, chargé de l'opération, dit dans le roman que cette opération était également fortement souhaitée par Victoria Blessington avant son suicide, bien que cette information ne puisse pas être confirmée par la patiente elle-même.

L'adaptation cinématographique présente également la volonté du général Blessington de faire opérer sa femme. Or, cette fois, ce n'est plus Victoria qu'il s'agit d'opérer mais Bella, après qu'elle a accepté de rentrer avec son ancien mari pour découvrir son identité passée. Ce choix d'adaptation permet d'insister sur l'absence du consentement de Bella. En effet, si dans le livre le général Blessington affirme que Victoria réclamait elle-même de procéder à l'opération, le film laisse clairement entendre que Bella, elle, ne le désire absolument pas. Elle n'est d'ailleurs même pas informée de la décision du général de la faire opérer, puisque ce n'est qu'en passant dans un couloir qu'elle surprend une conversation entre le général et son médecin personnel :

[General Blessington] – It comes off easy?
 [Doctor] – Like a button on a suit. I saw them do it in Africa with sharpened rocks, but had my own more precise device made. Do you want just clitoral hood or glans as well?
 [General] – The whole infernal packet.
 [Doctor] – It will calm her no end.
 [General] – This time we will get it done. I shall get her sedated and bring her to your surgery this evening.⁸⁴ (02:08:14)

⁸¹ SCULL Andrew, FAVREAU Diane, « Médecine de folie ou folie de médecins. Controverse à propos de la chirurgie sexuelle au 19^e siècle », traduction de Marie Helsmoortel adaptée par Pascale Pargamin, in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 68, 1987, pp. 31-44.

⁸² Organisation Mondiale de la Santé, « Mutilations génitales féminines », 31 janvier 2025, en ligne : <https://www.who.int/fr/news-room/fact-sheets/detail/female-genital-mutilation>.

⁸³ « Les musulmans le font à leurs femmes peu après leur naissance. Cela fait d'elles les épouses les plus dociles du monde ».

⁸⁴ « – Cela se retire facilement ? / – Comme le bouton d'une veste. Je l'ai vu faire en Afrique avec des pierres aiguisées, mais j'ai fait fabriquer mon propre instrument, plus précis. Est-ce que je retire seulement le capuchon, ou aussi le gland du clitoris ? / – Retirez tout le bazar. / – Voilà qui la calmera considérablement. / – Cette fois nous irons au bout. Je l'endormirai et je l'amènerai à votre cabinet ce soir. ».

Le général Blessington et le docteur s'entretiennent des détails de l'opération alors que Bella n'est même pas conviée à la discussion. Les derniers mots prononcés par le général laissent entendre qu'il compte droguer Bella afin de procéder à l'opération sans son consentement. Ce bref passage confirme qu'il ne s'agit non pas d'un traitement médical, mais bien d'une mutilation, réalisée dans l'ignorance de la patiente afin de rendre la femme plus docile, autrement dit, pleinement soumise à l'autorité de son mari. Le film semble donc vouloir particulièrement insister sur l'absence du consentement de Bella, qui au contraire du livre, est ici bien plus explicite. Ce choix d'adaptation pourrait s'expliquer par le fait que le film de Yórgos Lánthimos s'inscrit à la suite du tournant majeur de l'affaire Weinstein et du mouvement #MeToo, qui a notamment permis une profonde remise en question de la question du consentement.

Inversion des rôles sexuels

Cependant, si ces tentatives de contrôle restent bien des tentatives, c'est notamment dû au fait que Bella ne se laisse pas soumettre à la volonté des personnages masculins qui l'entourent. Au contraire, Bella continue de rechercher l'épanouissement sexuel et la liberté de gérer son corps et sa sexualité comme elle l'entend. Cette revendication est énoncée par Bella à plusieurs reprises dans le roman. Par exemple, après la scène de masturbation dans le buisson avec McCandless, Bella se confie à propos de son expérience : « “Of course I never do more than we've just done with MEN. More with men makes babies. I want fun, not babies. I only do more with women, if I like the look of them, but a lot of women are shy⁸⁵ » (p. 49). Dans ce passage, en plus d'évoquer son attirance bisexuelle – qui selon Freud, serait le cas de tout être humain dès la naissance, et demeure ensuite latente à l'âge adulte⁸⁶ –, Bella revendique clairement son désir d'épanouissement sexuel : *I want fun, not babies*. Contrairement à ce qui est attendu dans l'idéologie patriarcale, l'épanouissement sexuel de Bella ne repose pas sur la maternité. Elle ne désire pas avoir d'enfants, elle cherche simplement à prendre du plaisir. Par cette affirmation, elle se libère d'une assignation forcée à la maternité.

Plutôt que de se conformer au comportement sexuel attendu d'une femme, Bella adopte au contraire une sexualité pensée sur le mode masculin. Bella ne se contente pas d'une vie sexuelle passive, elle n'est pas un champ fertile. Au contraire, elle exerce une sexualité *active*.

⁸⁵ « Bien sûr que non ; je n'ai jamais fait davantage que ce que nous venons de faire, jamais davantage avec les HOMMES. Davantage avec les hommes donne des bébés. Je veux m'amuser, pas avoir des bébés. Je fais davantage seulement avec les femmes, quand elles me plaisent, mais beaucoup de femmes sont timides. »

⁸⁶ SÉDAT Jacques, « La bisexualité à l'origine du masculin et du féminin : quelques éclairages sur les apports de Freud », in *Figures de la psychanalyse*, 2022/1, n°43, 2022, p. 93.

Autrement dit, elle exerce sa sexualité comme un homme, multipliant les expériences, sans se laisser atteindre par aucun jugement moral. Un passage en particulier témoigne de cette inversion des rôles sexuels :

*Yes, wed he can and does, but little Candle,
if you are reading this do not feel sad.
Women need Wedderburns but love much more
their faithful kindly man who waits at home.*⁸⁷ (pp. 107-108)

Cet extrait, issu de la lettre que Bella adresse à Baxter et McCandless, atteste d'un rapport de genre complètement inversé. Alors que Bella s'épanouit sexuellement avec son amant, elle écrit à son fiancé qui l'attend à la maison de ne pas se faire de soucis. Ici, c'est bien l'homme, et non la femme, qui est confiné dans l'espace domestique. McCandless joue un rôle passif : il est celui qui attend à la maison. Bella, au contraire, s'accomplit dans l'espace public en voyageant à travers le monde. Le roman propose ainsi une inversion des stéréotypes de genre où, cette fois, c'est la femme qui s'accomplit dans le monde. Ici encore, on retrouve une forme de renversement de l'ordre établi, où les hommes se retrouvent placés dans des rôles que le système patriarcal attribue aux femmes, comme c'était par exemple le cas de Wedderburn qui n'est utile à Bella qu'en tant qu'objet sexuel. Archibald, lui, incarne la figure de l'homme au foyer. Cette inversion des rôles provoque une forme de subversion l'ordre hétéropatriarcal et permet alors de questionner la division genrée de la société.

Malgré les multiples tentatives de contrôle qui lui sont imposées, il semblerait que le personnage de Bella parvienne, ou du moins en partie, à se défaire de la réification qu'elle subit. La sexualité apparaît ici comme une manière pour Bella de se réapproprier son corps et de se défaire des discours moraux portant sur la sexualité des femmes, que le roman tout comme le film semblent dénoncer. Cependant, bien que l'on retrouve une critique du contrôle sexuel imposé aux femmes, pouvons-nous pour autant qualifier ce propos de féministe ? De fait, la thématisation de la sexualité de cette femme-enfant pourrait être interprétée comme une projection fantasmée du rapport de la femme à sa sexualité, ce qui impliquerait que la libération sexuelle de Bella serait plutôt le signe d'une sexualisation de son personnage depuis un regard masculin et dominant. Par ailleurs, on pourrait également ressentir un certain malaise compte tenu du fait que Bella a certes un corps de femme adulte, mais aussi un esprit d'enfant. Cette représentation de la sexualité s'avère d'autant plus problématique dans le film, qui, comme nous le démontrerons par la suite, insiste particulièrement sur l'exploration que Bella fait de sa

⁸⁷ « Eh oui il sait s'unir, mais mon petit Chandelle / Ne sois pas malheureux en entendant cela. / Les femmes ont besoin plus d'amour que de Wed / Plus d'un homme fidèle, aimable et très patient. ».

sexualité. Si l'on ne peut nier la volonté de proposer un discours prônant la libération sexuelle de la femme, la portée féministe de ce propos doit donc être nuancée. En revanche, cette ambigüité révèle le paradoxe entourant le personnage de Bella, qui représente à la fois le signe d'une émancipation, tout en demeurant victime de la domination masculine.

2. Contrôle des savoirs

L'existence de Bella, puisque nécessairement incarnée dans un corps marqué par l'hybridité, est définie à partir de sa condition de femme-enfant. Dès lors, son accès au savoir se voit impacté par sa condition particulière : son ignorance devient un prétexte afin d'imposer à Bella une forme d'autorité et de contrôle. Pourtant, le savoir représente également pour Bella la clé de son émancipation. En se défaisant de son ignorance, elle se défait également d'une partie des chaînes qui tentent de la maintenir dans une situation de domination. La relation que Bella entretient avec Baxter met précisément en scène ce rapport ambigu à la connaissance, entre domination et émancipation.

2.1. L'instruction de Baxter

Dans le roman, Baxter semble être très investi dans l'éducation de Bella. Il explique notamment avoir fait le choix de ne pas l'envoyer à l'école avec les autres enfants, craignant qu'elle ne soit considérée comme une curiosité. Il souhaite la protéger de la cruauté du monde et du jugement des autres dont lui-même a souffert. C'est pourquoi, Baxter décide de prendre entièrement en charge son éducation : il est à la fois son créateur, son protecteur et son instructeur. À cette fin, il planifie pour elle un premier voyage d'apprentissage :

I will shortly take her on a carefully planned journey round the world, staying longest in the places she enjoys. In this way she will see and learn many things by talking to folk who will not find her much queerer than most British travellers, and charmingly natural when compared with her gross companion. It will also let me remove her quickly from attachments which look like becoming romantic in an unhygienic way.⁸⁸ (p. 36)

Avec ce voyage, Baxter semble vouloir privilégier une éducation où Bella découvre le monde et acquiert des savoirs par elle-même, en entrant en contact avec les gens qu'elle rencontrera. Plutôt que de prétendre lui enseigner des savoirs objectifs, Baxter invite Bella à découvrir le monde dans la pleine affirmation de sa subjectivité. L'accès de Bella à la connaissance est construit à partir de sa propre expérience sensible. Par ce geste, Baxter offre à Bella la liberté

⁸⁸ « Je vais soigneusement organiser un voyage avec elle autour du monde, en restant plus longtemps dans les endroits qui lui plairont. De cette façon, elle apprendra beaucoup en parlant avec des gens qui ne l'estimeront pas plus bizarre que la plupart des voyageurs britanniques, qui la trouveront d'un naturel charmant comparée à son grossier compagnon. Cela me permettra également de l'éloigner rapidement des attachements qui risquent de devenir romantiques d'une manière peu hygiénique ».

d'apprendre et stimule sa soif de connaissances. Pourtant, cet extrait fait également apparaître une autre motivation de Baxter, qui consiste précisément à éloigner Bella de possibles attachements romantiques. Il fait ici référence à son rapprochement avec McCandless, qui menace sa propre relation avec Bella. Le voyage de Bella est donc certes éducatif, mais contribue également à éloigner Bella de McCandless, permettant ainsi à Baxter de la maintenir sous son contrôle. Son rôle d'instructeur lui offre une supériorité sur Bella, qui lui permet notamment de réguler ses fréquentations.

Par ailleurs, aux yeux de Baxter, Bella représente également l'aboutissement d'une expérience. Chacun de ses progrès sont au départ scrutés et analysés par Baxter et McCandless. Ils commentent notamment la facilité avec laquelle se développe son langage ou encore l'acquisition de nouveau vocabulaire. De leur point de vue, Bella est objet de connaissance. En lui donnant accès au savoir, ils tirent eux-mêmes du savoir dans la façon dont se développent ses connaissances. Un décalage se crée alors entre ce que Bella tente de communiquer et l'interprétation donnée par les deux scientifiques. Par exemple, lorsque Bella leur écrit sa première lettre depuis sa fuite en compagnie de Duncan Wedderburn, Baxter et McCandless s'intéressent d'abord au progrès que cette lettre symbolise plutôt qu'à son contenu : "Good for a three-year-old?" asked Baxter. / "She is still learning," I said, returning the two pages. / "Still learning! Still gaining wisdom and aptitude for life while struggling toward what is good in it."⁸⁹ » (p. 101). Cet extrait témoigne d'une forme d'infantilisation de Bella, sa lettre n'est vue que comme le produit d'un enfant de 3 ans, allant même jusqu'à souligner qu'il y a encore des progrès à faire. De même, alors que Baxter s'apprête à faire la lecture de la dite lettre, il s'accorde le droit de lui donner un titre : « But before I read let me give you a title for Bell's letter, a title which is not her own but which will prepare you for the breadth, depth and height of what her letter encompasses. I call it MAKING A CONSCIENCE. Listen."⁹⁰ » (p. 102). Baxter, en donnant un titre à la lettre de Bella, adopte une posture d'autorité sur la lecture qui va suivre. Bien que la lettre soit celle de Bella, Baxter s'attribue le mérite des progrès de sa création. Par ce geste, Baxter se rapproche du statut d'écrivain : il fait la lecture des aventures de celle qu'il a créé, tout comme un écrivain raconterait les aventures de son personnage.

⁸⁹ « C'est bien, n'est-ce pas, pour une enfant de trois ans ? fit Baxter. / — Elle continue d'apprendre, dis-je en rendant les deux pages. / — Elle continue d'apprendre ! Elle apprend la sagesse et l'aptitude à la vie en luttant pour gagner ce qui est bon en elle ».

⁹⁰ « Mais avant cela, laissez-moi donner un titre à la lettre de Bell, un titre qui n'est pas d'elle mais qui vous préparera à l'étendue, la profondeur et la hauteur de ce que sa lettre embrasse. Je l'intitule LA CRÉATION D'UNE CONSCIENCE. Écoutez donc ».

2.2. Une quête mémorielle et identitaire

En tant qu'instructeur, Baxter possède aussi un contrôle sur les savoirs auxquels Bella a accès. L'exemple le plus parlant concerne le propre passé de Bella : elle ne sait rien de son ancienne vie, ni de l'expérience menée sur son corps. Baxter est celui qui détient la vérité sur son origine, mais il fait le choix de la maintenir dans l'ignorance. De fait, pour éviter des questions malvenues concernant l'identité de Bella, il met au point un mensonge dans lequel Bella serait en fait sa nièce orpheline :

They are told she is Bella Baxter, a distant niece whose parents died in a South American railway accident, a disaster where she sustained a concussion causing total amnesia. I have dressed in mourning to support this story. It is a good one. Sir Colin had a cousin he quarrelled with many years ago, who went out to the Argentine before the potato famine and was never heard of again. [...] This is the story Bella will be told when she learns that most people have parents and wants a couple of them for herself. An extinct, respectable couple will be better than none. It would cast a shadow upon her life to learn she is a surgical fabrication. Only you and I know the truth, and I doubt if you believe it.⁹¹ (p. 35)

Le mensonge de Baxter, préparé dans les moindres détails, construit pour Bella un passé factice. La cicatrice sur son crâne devient alors la marque d'un traumatisme crânien, causé par l'accident qui tua ses parents. En faisant le choix de lui mentir, Baxter provoque chez Bella une sorte de fracture identitaire et mémorielle. Bella, convaincue d'être amnésique, cherche désespérément à se souvenir d'une vie qu'elle n'a en réalité jamais vécue. Ce passé mensonger lui est tout aussi inaccessible que son véritable passé en tant que Victoria Blessington. Privée de son passé, mais aussi privée de son enfance, Bella vit dans la certitude qu'il lui manque une part de son identité. Elle est dès lors contrainte de construire son existence à partir de ce manque, qu'elle cherche à combler. Par ailleurs, ce mensonge témoigne également de la domination exercée par Baxter, dont la parole fait autorité sur le récit de la vie de Bella.

Lors de son voyage éducatif avec Baxter, Bella tente de visiter la tombe de ses parents. Godwin invente alors un nouveau mensonge pour expliquer l'absence de sépulture :

In Buenos Aires we tried to visit my parents' grave, but Baxter found the railway company that paid for the interment had put them in a graveyard on the edge of a bottomless canyon, so when Chimborazo or Cotopaxi or Popocatepetl erupted the whole shebang collapsed in an avalanche to the bottom crushing headstones coffins skeletons to a powder of in-fin-it-es-im-al atoms. Seeing them in that state would have been like visiting a heap of caster sugar, so instead Baxter took me to

⁹¹ « On leur a dit qu'il s'agissait de Bella Baxter, une nièce lointaine qui a perdu ses parents dans un accident de chemin de fer en Amérique du Sud, où elle a subi un traumatisme provoquant une amnésie totale. Je l'ai mise en vêtements de deuil pour confirmer l'histoire. C'est une bonne histoire. Sir Colin avait un cousin avec qui il s'est brouillé il y a bien des années, lequel est allé en Argentine avant la disette de pommes de terre sans qu'on entende plus parler. [...] C'est l'histoire qu'on racontera à Bella lorsqu'elle saura que les gens ont des parents et qu'elle en voudra deux pour elle. Cela mettrait une ombre à son existence de savoir qu'elle est une création chirurgicale. Seuls vous et moi savons la vérité, mais je doute que vous y croyiez ».

the house where he said I had lived with them. [...] I stared and stared and stared and stared and stared [...] and I STROVE to remember them but could not.⁹² (p. 50)

Bella entame une sorte de quête mémorielle à la recherche de témoignages, de traces qui pourraient raviver sa mémoire. Devant la maison où elle aurait prétendument vécu avec ses parents, elle fait face à l'impossibilité de récupérer ses souvenirs. Malgré ses tentatives, Bella ne parvient pas à surmonter cette fracture mémorielle et identitaire caractérisant son existence. Si on l'interroge sur des événements antérieurs à cette fracture, Bella répond : « *“That must have been B.C.B.K.,” I said, / “the time Before they Cracked poor Bella’s Knob.”*⁹³ » (p. 107). L'acronyme « B.C.B.K » fait probablement référence à l'acronyme anglophone « B.C. », qui signifie « Before Christ », et qui désigne la période précédant l'ère chrétienne. Ainsi, la fracture crânienne de Bella marque pour elle l'avènement d'une nouvelle ère. À l'échelle de sa vie, cet événement est tout aussi fondateur que la naissance du Christ. La métaphore religieuse s'étend également avec le fait que Bella surnomme Godwin Baxter « God » et qu'elle incarne sa plus grande création.

Initialement, Bella semble être animée par une quête que l'on pourrait qualifier de mémorielle. Elle cherche à récolter tout ce qui pourrait la rapprocher de son passé perdu. Elle dit d'ailleurs d'elle-même : « I am a collector of childhoods since that collision destroyed all memory of my own.⁹⁴ » (p. 50). Puisqu'elle n'a aucun souvenir de sa propre enfance, elle cherche à combler ce qui lui manque à travers le récit des autres. Toutefois, cette quête se transforme progressivement en quête de connaissances. Si elle n'est pas certaine de pouvoir récupérer les souvenirs qu'elle a perdu, acquérir de nouvelles connaissances sur le monde pourrait potentiellement lui faire découvrir de nouveaux savoirs sur elle-même.

Son second voyage en compagnie de Wedderburn est lui aussi éducatif. Chacun des personnages qu'elle va rencontrer occupe un rôle fondateur dans son éducation. Acquérir de nouveaux savoirs lui permet de s'émanciper de sa condition d'objet de connaissance pour devenir véritablement un sujet de connaissance. C'est notamment au cours de ce voyage que Bella apprend qu'elle aurait eu un enfant, dont elle n'a aucun souvenir. La cicatrice d'une

⁹² « À Buenos Aires, nous avons essayé de visiter la tombe de mes parents, mais Baxter a découvert que la compagnie de chemin de fer qui avait payé l'enterrement les avait mis dans un cimetière au bord d'un canyon très profond, et lorsque le Chimborazo ou Cotopaxi ou Popocatepetl a fait éruption tout le bataclan est tombé au fond en avalanche en broyant les tombes cercueils squelettes en une poudre d'atomes in-fi-ni-té-si-maux. Les voir dans cet état aurait été comme visiter un tas de sucre-semoule, alors à la place Baxter m'a emmenée voir la maison où il a dit qu'il avait vécu avec eux. [...] J'ai regardé et regardé et regardé [...] et j'ai essayé de toutes mes forces de me souvenir mais je n'ai pas réussi ».

⁹³ « Ce devait être avant qu'on F.L.P.P.B. / Qu'on Fracasse La Pauvre Petite Bella. ».

⁹⁴ « Je suis une collectionneuse d'enfances depuis que cette collision a détruit tout souvenir de la mienne ».

opération par césarienne traversant son ventre est la seule trace qu'il lui reste. Lorsqu'elle découvre qu'elle est une mère, Bella cherche à savoir ce qui est arrivé à cet enfant. En réalité, ce qu'il reste de ce bébé, c'est son cerveau, qui se trouve à l'intérieur même du corps de Bella. Alors qu'elle pense être à la recherche de son enfant, Bella est en fait à la recherche d'elle-même. En ce sens, on pourrait considérer que cet enfant perdu devient le symbole de la perte de sa propre enfance.

2.3. Dévoilement de l'identité

Lorsqu'elle rentre de son voyage, riche de nouvelles connaissances sur elle et sur le monde, la première question qu'elle pose à Godwin concerne précisément la perte de son enfant. Si jusqu'à présent, le roman et le film relataient les faits de manière similaire, la réponse donnée par Godwin Baxter est traitée cette fois très différemment. Dans le roman, Baxter, soutenu par McCandless, fait le choix de prolonger le mensonge en prétendant que l'accident qui tua ses parents provoqua également la perte de son enfant. Cette décision s'explique par la peur de la voir partir à nouveau. Bella, qui redoutait cette réponse, accepte l'explication : « She said, "I suppose that is not surprising. I was a child when I ran away from you—how could you have told childish Bell Baxter that she had lost a child of her own?"⁹⁵ » (p. 195). Cet extrait met également en lumière l'évolution du personnage de Bella. Son voyage et son apprentissage lui ont permis de quitter sa condition d'enfant. Elle s'affirme désormais en tant que femme adulte, mature et autonome. Pourtant, cette évolution ne lui permet pas de s'émanciper complètement de son ignorance. Baxter et McCandless la maintiennent dans l'illusion d'un passé qui n'a jamais existé.

Toutefois, l'intervention du général Blessington vient mettre à mal ce nouveau mensonge. De fait, hormis Baxter et McCandless, il fait partie des seules personnes pouvant lui révéler la vérité sur son passé. Pourtant, lorsqu'il cherche à récupérer Bella en affirmant qu'elle est sa femme, il souhaite dans un premier temps s'entretenir en privé avec Baxter et McCandless. Malgré qu'elle soit à présent une femme adulte, les hommes qui l'entourent semblent vouloir la maintenir dans une condition d'ignorance. Sous prétexte qu'elle est une femme, elle est soumise à la domination du savoir masculin. Refusant que son identité soit révélée sans sa présence, Bella s'impose dans la discussion. C'est alors qu'elle découvre qu'elle n'a jamais vécu en Argentine, et que son père, toujours vivant, s'est débarrassé d'elle en la mariant à un riche militaire. Son mari froid et distant ne lui accordant aucune marque

⁹⁵ « Je suppose que ce n'est pas surprenant, reprit-elle. J'étais une enfant lorsque je me suis enfuie... comment auriez-vous pu dire à l'enfant Bell Baxter qu'elle avait perdu un enfant à elle ? ».

d'affection, elle tomba dans une profonde dépression, ce qui lui valut d'être qualifiée par son mari et son médecin d'hystérique. Lorsqu'elle découvrit que son mari avait mis enceinte une servante juste avant de la jeter à la rue, elle fut enfermée à la cave pour avoir voulu aider cette femme. Elle s'échappa, avant de se donner la mort en se noyant dans le fleuve. Son corps fut ensuite repêché et réanimé par Baxter. L'expérience chirurgicale de Baxter n'est pas mentionnée dans la discussion. La vérité révélée à Bella est ici encore une vérité partielle.

Face à cette révélation, Bella remercie un à un les hommes présents car c'est en partie grâce à eux qu'elle est devenue ce qu'elle est aujourd'hui :

« She said, "Thank you for giving me life, Father, though from what you say my mother had most trouble making me and you took none at all. Besides, a life without freedom to choose is not worth having. Thank you, Sir Aubrey, for releasing me from my father, and thank you for driving me away from your house. Or perhaps I should thank Dolly Perkins for doing that. Without her it seems I would have gone on clinging to you. Thanks, Dr. Prickett, for trying to make life bearable for the poor silly creature I used to be. You cannot help being one still. Thank you, Mr. Grimes, for discovering and telling me how I had to travel through water to get my useless past washed off. Thank you for mending me, God, and giving me a home that is not a prison. I will continue living here. And Candle, how good to have a man I need not thank at all, who I cuddle and who cuddles me every night, is pleasant company in the mornings and evenings, and leaves me alone every day to get on with my work."⁹⁶ » (pp. 232)

La réaction de Bella face à l'ampleur d'une telle révélation pose néanmoins plusieurs questions. Pourquoi prend-elle la peine de remercier chacun de ces hommes, alors que ceux-ci ont tous tenté de la contrôler, de la soumettre à leur volonté ? Bella vient-elle ici incarner ce mythe de la « bonne victime » en reconnaissant la part positive qu'ils ont pu lui apporter ? Ou alors incarne-t-elle le stéréotype de la femme calme, douce et empathique ? Si l'on peut saluer une telle preuve de maturité, on pourrait également penser qu'un tel comportement revient à une nouvelle soumission de la femme face à la domination masculine. À l'inverse, ces remerciements pourraient également être interprétés avec ironie. De fait, si elle remercie son père pour lui avoir donné la vie, elle souligne le fait qu'il faudrait surtout remercier sa mère, puisqu'elle est celle qui a véritablement assumé cette responsabilité. De même, lorsqu'elle s'adresse au général Blessington, elle le remercie de l'avoir fait fuir, avant de préciser qu'elle

⁹⁶ « Merci de m'avoir donné la vie, père, même si d'après ce que vous dites ma mère en a eu presque seule la charge et a dû se passer de votre soutien. En plus, une vie sans la liberté de choisir n'a pas de valeur. Merci, sir Aubrey, de m'avoir arrachée à mon père, et merci de m'avoir poussée à quitter votre maison. Ou peut-être devrais-je en remercier Dolly Perkins. Sans elle, il semble que j'aurais continué de m'accrocher à vous. Merci, Dr Prickett, d'avoir essayé de rendre la vie supportable à la pauvre créature stupide que j'étais. Vous ne pouvez vous empêcher de rester vous-même stupide. Merci, Mr Grimes, d'avoir découvert et de m'avoir raconté comment j'ai dû me plonger dans l'eau pour me laver de mon inutile passé. Merci de m'avoir sauvée, God, et de m'avoir donné un foyer qui n'est pas une prison. Je vais continuer à vivre ici. Et, Chandelle, comme c'est bon d'avoir un homme que je n'ai pas du tout besoin de remercier, que je câline et qui me câline chaque nuit, qui est d'une compagnie agréable le matin et le soir, et qui me laisse tranquille toute la journée pour poursuivre mon travail ».

devrait peut-être plutôt remercier Dolly (la servante qu'il a mise enceinte). Dans ces deux cas, le remerciement ne porte pas réellement sur l'homme, mais plutôt sur les femmes se cachant dans leur ombre. Ces femmes, elles aussi victimes, sont celles qui ont véritablement contribué à la construction de Bella. Les remerciements qu'elle adresse à Baxter, pour lui avoir offert une maison qui n'était pas une prison, pourraient également être interprétés avec une certaine forme d'ironie, puisqu'un foyer n'est pas supposé être une prison pour celui qui y vit.

Enfin le fait qu'elle choisisse de ne pas remercier Archibald McCandless, puisqu'il est le seul sur qui elle puisse pleinement se reposer, est peut-être le signe le plus explicite de son ironie. Si elle n'a pas à le remercier, c'est précisément parce qu'il n'est coupable d'aucun tort envers elle. Par contraste, on saisit alors le caractère ironique des remerciements. Toutefois, une certaine réserve pourrait être émise sur la sincérité du narrateur dans le récit des événements. De fait, à ce stade du récit, le lecteur sait qu'Archibald McCandless n'est pas véritablement exempt de tout reproche : lui aussi a menti sur l'origine de Bella. Ce passage pourrait laisser entendre que le narrateur n'est pas parfaitement fiable.

Dans le roman, la véritable identité de Bella ne lui est révélée qu'à partir du moment où le mensonge est mis à mal par l'intervention du général Blessington. Et ici encore, la vérité n'est pas totalement divulguée, puisque Baxter et McCandless lui cachent jusqu'à la fin de la narration qu'elle est le fruit d'une expérience scientifique. Dans cette version, Bella n'est donc jamais complètement libérée du contrôle du savoir qui lui est imposé.

Dans le film, au contraire, lorsque Bella cherche à savoir ce qui est arrivé à son enfant, Baxter prend la décision de lui avouer la vérité : « Well, technically, you are your baby. And also, I suppose, you are your mother. And also neither. No memory survives. No experiences survive⁹⁷ » (1:52:30). Aucune information ne lui est alors dissimulée. Baxter la laisse également consulter le dossier médical détaillant avec précision les différentes étapes de son opération. Sa rencontre avec Felicity, l'autre création de Baxter, amène Bella à s'interroger sur son propre statut : n'est-elle rien de plus que la création d'un autre ? La subjectivité de Bella est mise en question : si elle est une créature, alors elle dépend d'un autre, son créateur, qui restreint sa liberté d'être. Toutefois, lorsque Bella l'interroge à ce sujet, Baxter se défait de toute forme d'ascendance sur sa personne :

[Bella] — So I am your creation as is the other one.

⁹⁷ « Je vois. C'est-à-dire que techniquement tu es ton bébé, et j'imagine également que tu es ta propre mère, et ni l'un ni l'autre. Aucun souvenir ne subsiste, aucune expérience ne subsiste non plus ».

[Baxter] — Neither of you are that. She wanders the halls with a hammer and a song, and that is not my doing. And I read your cards and letters home and watched you fearlessly create Bella Baxter with wonder.

[Bella] — I am finding being alive fascinating, so I'll forgive you the act, but always hate the lies and trapping that followed.⁹⁸ (1:55:16)

Ce passage marque en quelque sorte l'aboutissement de l'émancipation de Bella. Son apprentissage lui a permis de quitter sa condition de créature pour advenir pleinement en tant que sujet. Bella est en réalité sa propre créatrice, car c'est par son expérience du monde qu'elle a pu construire ce qu'elle est. Une fois libérée du mensonge de sa vie, Bella est désormais libre de devenir ce qu'elle veut, sans plus dépendre d'aucun autre. Dans cette version, Bella est affranchie du contrôle des savoirs qui lui était imposé. Ce choix d'adaptation peut être interprété comme une volonté du film de proposer une libération totale du personnage, contrairement au roman qui maintenait Bella dans la soumission au savoir masculin.

3. Contrôle de l'espace

Si Bella est soumise au contrôle, que ce soit par son corps ou son accès au savoir, il reste à déterminer si l'espace au sein duquel Bella évolue est lui aussi un espace contrôlé. De fait, pour que Bella puisse être véritablement libre, cela suppose qu'elle soit libre d'agir, de penser et de se déplacer selon sa propre volonté. Or, le roman, tout comme l'adaptation cinématographique, semble thématiser une forme d'enfermement de Bella. Cette nouvelle tentative de contrôle s'envisage selon deux dimensions : la première, à travers la maîtrise d'un espace, qui devient dès lors un espace contrôlé. Cela suppose notamment la délimitation d'un espace, au sein duquel le contrôle s'opère. Dans un second temps, le contrôle de Bella dans l'espace implique aussi une tentative de contrôle du corps même de Bella. Pour l'enfermer, il est nécessaire de restreindre son corps dans un espace déterminé et contrôlé. Toutefois, ce n'est pas directement le corps qui est visé par cette tentative de contrôle. De fait, comme l'explique Michel Foucault dans son ouvrage *Surveiller et punir*, dans le cas de l'enfermement, le corps est dans la « position d'instrument ou d'intermédiaire : si on intervient sur lui en l'enfermant, ou

⁹⁸ « — Donc je suis ta création, au même titre que l'autre. / — Aucune de vous n'est ma création. Elle se balade dans les couloirs avec un marteau et en chantant, et ça j'y suis pour rien moi. Et j'ai lu les cartes et les lettres que tu as envoyées, et j'ai été émerveillé de te voir créer Bella Baxter sans la moindre crainte. / — Je trouve qu'être en vie est une chose fascinante, alors je te pardonne ton geste. Mais tout ce qui a suivi, les mensonges et l'isolement me révulsent ».

en le faisant travailler, c'est pour priver l'individu d'une liberté considérée à la fois comme un droit et un bien⁹⁹ ». C'est donc bien la restriction de la liberté de Bella qui est visée.

Cependant, il semble important de noter que l'enfermement de Bella, certes présent dans le roman, est intensifié dans la version cinématographique. Ce choix pourrait s'expliquer par la volonté d'insister davantage sur la dimension émancipatrice de l'œuvre : mettre l'accent sur l'enfermement que subit Bella permet de renforcer la puissance symbolique de son émancipation. Il reste néanmoins à déterminer dans quelle mesure cette émancipation est effectivement accomplie.

3.1. Le contrôle de l'expérience

Pour Baxter, la naissance de Bella est avant tout l'aboutissement d'une expérience menée sur son corps. Cette expérience repose sur un questionnement fondamental : que se passerait-il si un enfant naissait dans un corps d'adulte ? L'opération n'est donc que la première étape de son expérience, qui est alors suivie d'une longue période d'observation de la progression et de l'apprentissage de Bella. Dans le film, McCandless est d'ailleurs employé dans ce but : surveiller Bella et prendre note de son évolution. Chaque geste qu'elle effectue est alors scruté, analysé, tandis que Bella s'amuse de voir McCandless compter chaque noix qu'elle mange afin de mesurer son apport calorique. Si la gestion de l'espace n'est pas encore abordée, Bella est néanmoins surveillée et contrôlée.

Comme évoqué précédemment, dans le roman, Baxter fait le choix de se charger lui-même de l'éducation de Bella. Il dit vouloir la protéger de ceux qui la désigneront comme une créature monstrueuse. Il décide alors d'emmener Bella faire un tour du monde pédagogique afin qu'elle acquière son savoir en entrant en contact avec les personnes qui croiseront sa route. Baxter dit également qu'il organisera le voyage de sorte que Bella puisse demeurer plus longtemps dans les endroits qui lui plairont le plus. Dans la situation décrite, Bella semble bénéficier d'une certaine liberté d'agir : elle a non seulement accès au monde extérieur, mais elle est aussi en contact avec d'autres personnes, et peut intervenir dans l'organisation du voyage. Baxter ne tente pas d'enfermer Bella, mais cherche au contraire à l'ouvrir au monde extérieur. Dans l'adaptation cinématographique, la découverte que Bella fait du monde ne se fait pas en voyageant mais plutôt à travers les pages d'un atlas. McCandless est chargé de lui enseigner la géographie, sans qu'elle n'ait besoin pour cela de quitter les murs de sa chambre.

⁹⁹ FOUCAULT Michel, *Surveiller et Punir. La naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975 (Collection Tel), 1975, p. 18.

De fait, le spectateur apprend rapidement que Bella n'est jamais allée dehors. Baxter y a veillé, puisqu'il dit notamment avoir créé un monde parfaitement divertissant et sans danger pour elle (« I have created a perfectly entertaining and safe world for Bella¹⁰⁰ » (15 :20)). Derrière cette disposition, se cache la volonté de construire une sorte de prison dorée, un cadre de vie dans lequel Bella peut s'épanouir sans pour autant ressentir la restriction de liberté qui lui est imposé. Les décors du film cherchent précisément à retransmettre cette idée, comme l'explique Shona Heath, production designer pour le film :

This idea of sort of cutting and splicing and opening up, which is his job, I imagined he would do that within his home. So, he just cut into walls and open things up, knock things through. That was what I imagined Baxter would do with his own home because he wants Bella to be happy here and to not need anything more than here.¹⁰¹

L'élaboration même des décors s'inspire donc à la fois du métier de chirurgien de Baxter mais également de la volonté de créer un espace spécialement pensé pour le bonheur de Bella.

Pourtant, cette maison-prison, aussi jolie soit-elle, ne suffit pas à combler la soif de découverte de Bella. À de multiples reprises, Bella témoigne explicitement de son désir de sortir de la maison, de voir le monde extérieur. En réaction, Baxter met en place diverses stratégies afin de maintenir Bella sous son contrôle. Les fenêtres de la maison, par exemple, sont verrouillées avec des cadenas, afin d'empêcher Bella de les ouvrir. De même, lorsqu'ils sortent en calèche, les rideaux sont tirés, et Baxter empêche Bella de regarder ce qu'il y a dehors. En plus de cela, il lui décrit le monde en insistant particulièrement sur les dangers mortels qu'elle pourrait rencontrer. Son but est assez clair : faire en sorte que Bella ne soit jamais tentée de découvrir autre chose que ce qu'elle connaît déjà. De cette manière, il n'est plus directement celui qui enferme Bella, puisqu'elle choisit alors de rester auprès de lui. Lorsque McCandless interroge Baxter sur les raisons qui le poussent à enfermer Bella, Baxter répond ceci : « She is an experiment. And I must control the conditions, or our results will not be pure¹⁰² » (18:34). La justification de la privation de liberté de Bella repose donc sur la nécessité de contrôler les paramètres de son expérience. Cette vision implique une forme de déshumanisation : Bella est envisagée davantage comme une expérience que comme une personne. Mais l'on pourrait

¹⁰⁰ « J'ai créé pour Bella un monde parfaitement distrayant où elle vit en toute sécurité ».

¹⁰¹ « Making of POOR THINGS | Behind-the-Scenes | Emma Stone, Willem Dafoe », vidéo diffuse sur la chaîne YouTube de *FilmIsNow Epic Movie Zone*, 11 mars 2024, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=W5vFeKApYeU>.

Traduction personnelle : « Cette idée d'en quelque sorte couper, raccorder et d'ouvrir, comme il le fait dans son métier, j'ai imaginé qu'il aurait construit sa maison selon cette même logique. Il aurait alors découpé les murs, ouvert les espaces, abattu des murs. C'est ce que j'ai imaginé pour la maison de Baxter car il voulait que Bella y soit heureuse et qu'elle n'ait besoin de rien de plus ».

¹⁰² « C'est un sujet d'étude, et je me dois de contrôler tous les paramètres sans quoi nos résultats ne seront pas probants ».

également envisager que ses motivations reposent également sur le besoin égoïste d'accaparer l'affection de Bella, bien qu'il refuse d'admettre son attachement.

Dans le film, Bella ne sort accompagnée de Baxter qu'à une seule reprise, lors d'une promenade dans un parc. Le choix du lieu est une fois de plus contrôlé par Baxter. En choisissant un lieu reculé, il la maintient littéralement à l'écart de la société. Bella ne connaît ni la ville, ni les gens qui y vivent. Le contrôle imposé par Baxter limite Bella dans ses déplacements mais aussi dans ses rencontres et relations : à part Baxter, McCandless et leurs domestiques, elle n'a jamais rencontré personne. Bella est volontairement maintenue à l'écart de la vie active, restreinte dans l'espace domestique. L'ensemble de son monde se limite à la maison. En ce sens, l'ostracisme que subit Bella n'est pas si différent de la place traditionnellement accordée aux femmes à cette époque.

Cette conception de l'espace privant Bella de tout contact avec l'extérieur s'oppose drastiquement à la vision présentée dans le roman où Bella est au contraire encouragée à découvrir le monde et à faire des rencontres. Elle est certes toujours accompagnée de Baxter, mais elle est néanmoins libre de se déplacer selon son désir et n'est pas retenue contre sa volonté. Cette différence est importante, car cela implique que Bella n'est pas maintenue dans l'espace domestique ou forcée de se contraindre à sa condition de femme. Il y a donc une volonté de défaire l'assignation de la femme à l'espace domestique, et d'au contraire encourager la femme à s'affirmer dans l'espace public.

Dans le film, lorsque Bella comprend lors d'un trajet en calèche que Baxter cherche à la priver de tout contact avec le monde extérieur, Bella se met à hurler, à se débattre, et tente de s'enfuir. Baxter la retient sous la contrainte, en l'endormant à l'aide d'un mouchoir imbibé de chloroforme avant de la ramener à la maison. Cette prise de conscience provoque une rupture dans la relation de Bella à son environnement. Ce qui était encore jusqu'alors sa maison se convertit pleinement en une prison. La prise de conscience de sa captivité est précisément ce qui va pousser Bella à fuguer en compagnie de Duncan Wedderburn. En souhaitant la garder de force auprès de lui, Baxter ne parvient qu'à provoquer sa fuite.

3.2. Promesse de liberté

Duncan Wedderburn incarne aux yeux de Bella la promesse de sa liberté. Invité par Baxter en sa qualité d'avocat afin de rédiger le contrat de mariage unissant Bella et McCandless, Duncan Wedderburn cherche à faire la rencontre de cette jeune femme « emprisonnée » par un tel contrat. De fait, le contrat spécifie qu'elle et McCandless devront vivre dans la maison de

Baxter pour toujours, et qu'elle ne pourra jamais voyager autrement qu'en leur compagnie. Prétextant s'être perdu en cherchant les toilettes, il fait la rencontre de Bella et tente de la séduire. Plus tard, ils se retrouvent sur le toit de la maison, après que Duncan a escaladé la façade, et celui-ci lui propose alors de s'enfuir avec lui : « You are a prisoner and I aim to free you. Something in you, some hungry being, hungry for experience, freedom, touch. To see the unknown and know it. So, why am I here, you ask? I'm going to Lisbon on Friday. I'd like you to come¹⁰³ » (36:01). Duncan Wedderburn incarne ici le héros, libérant la pauvre jeune femme du « monstre » qui la retient prisonnière. Il dit vouloir lui rendre sa liberté en lui offrant la possibilité de fuir sa situation pour partir à la découverte du monde. Lorsqu'elle lui répond que Godwin ne la laissera jamais partir, Duncan lui dit alors que c'est précisément pour cette raison qu'il lui a demandé à elle. Si l'on peut douter des intentions de Duncan, qui semble vouloir abuser de la naïveté de Bella, il a tout de même le mérite de rendre à Bella une partie de son agentivité en lui laissant le choix de l'accompagner.

Pour Bella, cette proposition est l'occasion rêvée de quitter cette maison où elle est retenue pour partir à la découverte de nouvelles expériences. Mais avant de « s'enfuir », Bella informe Baxter de ses intentions et lui demande de ne pas la retenir. Il ne s'agit donc plus à proprement parler d'une fuite, puisque Bella recherche l'approbation de Baxter avant de pouvoir quitter la maison. Bella semble donc se soumettre d'une certaine manière à la volonté de son créateur. Pourtant, face à son refus, Bella menace Baxter par la seule ascendance qu'elle exerce sur lui : s'il refuse de la laisser partir, elle le détestera pour l'en avoir empêché. Bella se situe dans un entre-deux : elle n'est pas proprement libérée de l'ascendant de Baxter, mais elle se saisit de son agentivité en imposant sa volonté. On peut néanmoins noter que la réprobation de McCandless, qui tente également d'arrêter Bella, n'a aucun impact dans sa décision, ce qui témoigne que les deux hommes n'occupent pas le même statut dans l'estime de Bella. Cela pourrait s'expliquer par le fait que Baxter représente à ses yeux ce qui se rapproche le plus d'une figure paternelle, et puisqu'elle est encore une « enfant », elle dépend alors de son autorité, tandis que Bella ne reconnaît aucune autorité à McCandless, bien qu'elle lui soit promise en mariage. Quand il s'interpose entre elle et la sortie, elle l'endort, à son tour, avec un mouchoir imbibé de chloroforme. L'instrument utilisé pour la retenir devient l'instrument lui donnant accès à sa propre liberté.

¹⁰³ « Tu es sa prisonnière et je veux te libérer. Il y a quelque chose en toi, un appétit pour la vie, une soif d'expériences, de liberté, de contacts physiques, d'aller vers l'inconnu pour l'appivoiser. Tu dois te demander ce que je suis venu faire ici. Je pars pour Lisbonne vendredi et je voudrais que tu viennes ».

Le roman présente toutefois quelques différences en ce qui concerne la représentation de la liberté de Bella et les motivations qui la poussèrent à s'enfuir en compagnie de Duncan Wedderburn. En effet, puisque dans cette version Bella n'est pas retenue prisonnière et est même, au contraire, encouragée à découvrir le monde, sa rencontre avec Duncan n'a rien d'exceptionnel. Si elle décide de s'enfuir, ce n'est donc pas parce qu'il incarne pour elle la promesse d'une liberté, puisqu'elle est déjà libre, mais plutôt l'occasion de vivre une nouvelle expérience.

Ce n'est qu'au cours du voyage qu'elle découvre la nature possessive et jalouse de Wedderburn. Obsédé par le fait qu'elle pourrait rencontrer un autre homme, Wedderburn contrôle toutes ses fréquentations :

"Where have you been?"

I told.

"Who did you meet?"

"No one." "Do you expect me to believe you walked all day and never saw a man?"

"No—I saw crowds of men but spoke to none, except a policeman in Regent's Park from whom I asked the way to Drury Lane."

"Of course!" he said. "It would be the police!

They're very tall and handsome are they not?

Guards officers are strong and handsome too.

*They prowl the parks for girls who won't say no.*¹⁰⁴ (p. 106)

Chacun des gestes de Bella est scruté, contrôlé par Wedderburn. Alors même qu'elle lui dit n'avoir parlé à personne en son absence à l'exception d'un policier, Duncan y voit une possible tromperie. Plus tard dans leur voyage, Bella confie n'avoir parlé à personne d'autre que Wedderburn depuis sa rencontre avec le policier. Bella, alors même qu'elle voyage à travers le monde, est complètement isolée. Sa relation avec Wedderburn se transforme peu à peu en une prison.

Dans le film, Bella, dès son arrivée à Lisbonne, souhaite profiter de sa liberté nouvelle pour explorer la ville et vivre ses propres expériences. Cependant, alors qu'elle s'aventure une première fois seule hors de leur chambre d'hôtel, à son retour, Bella est confrontée à un premier interrogatoire de la part de Duncan Wedderburn. Ce dernier, qui prétendait vouloir offrir à Bella sa liberté grâce à ce voyage, est en réalité irrité de n'avoir aucun contrôle sur ses déplacements. À mesure que Bella multiplie les aventures et les rencontres, Duncan Wedderburn devient de

¹⁰⁴ « « Où étais-tu ? » / J'ai répondu. / « Qui as-tu vu ? — Personne. — Et crois-tu que je croie qu'en ta sortie / Durant un jour entier tu n'as pas vu un homme ? / — Des tas d'hommes ai vus, mais à nul n'ai parlé, / Sauf à un policier dedans le Regent's Park / À qui j'ai demandé où était Drury Lane. / — Bien sûr ! dit-il. C'était à coup sûr la police ! / Ils sont très beaux et sont très grands n'est-il pas vrai ? / Forts et beaux sont aussi les officiers de garde. / Ton policier sans doute était de cette garde. / Ils cherchent dans le parc celles qui disent oui ».

plus en plus jaloux et possessif. Lorsqu'elle lui explique avoir passé l'après-midi avec un homme avec qui elle a eu une aventure sexuelle, Duncan devient furieux. Bella, quant à elle, ne comprend pas l'origine de cette colère. De fait, l'exploration de sa liberté sexuelle était l'un des arguments donnés par Duncan Wedderburn pour convaincre Bella de partir avec lui. Or, cette liberté qu'il lui avait promise devient problématique pour Duncan et son désir de posséder Bella.

Face à l'impossibilité de contrôler les déplacements de Bella, Duncan décide mettre en place un nouveau plan afin qu'elle ne puisse plus s'aventurer loin de lui. Un matin, il dit avoir préparé une surprise pour elle et lui demande de rentrer dans une malle de voyage. Lorsque Duncan ouvre la malle, ils sont dans une nouvelle chambre, mais cette fois sur un bateau de croisière en pleine mer. Bella comprend alors que cette surprise n'était qu'un piège :

– You aim to trap Bella at sea

– I aim to give you a new adventure. I suppose it's true you'll be easier to find.¹⁰⁵ (1:01:38)

Ce passage met en scène un double enfermement de Bella. D'abord prisonnière de la malle dans laquelle elle était enfermée, elle est ensuite libérée par Duncan sur le bateau. Or, ce bateau ne constitue pour Bella qu'une nouvelle cage, visant à restreindre sa liberté. Bella est donc toujours prisonnière. À son enfermement physique s'ajoute l'enfermement relationnel que subit Bella, forcée de côtoyer un homme qui cherche à la contrôler. Toutefois, lorsqu'elle comprend qu'elle est une prisonnière, Bella marque son refus de se laisser soumettre en s'enfermant à son tour dans la salle de bain de la cabine. Cette fois, c'est elle qui prend la décision de s'enfermer, et si elle n'en est pas moins prisonnière, cela lui permet de fuir la présence de Wedderburn et d'échapper en partie à l'enfermement relationnel à défaut de pouvoir échapper à son enfermement physique. Malgré sa tentative de kidnapping, il ne peut soumettre la volonté de Bella.

Finalement, Bella comprend qu'elle ne peut compter sur un autre pour acquérir sa propre liberté. Dans le film tout comme dans le roman, elle finit par quitter Wedderburn en lui remettant l'argent nécessaire afin qu'il rentre chez lui, avant de poursuivre son aventure, seule.

¹⁰⁵ « – Tu veux emprisonner Bella sur l'océan. / – Je veux t'offrir une nouvelle aventure. Mais je suppose que tu seras plus facile à trouver en effet ».

3.3. L'enfermement du mariage

L'enfermement relationnel et physique que Bella subit dans sa relation avec Weddeburn se retrouve également dans la relation qu'elle entretient avec le général Blessington, qui se présente comme le mari de Victoria Blessington, identité première assignée au corps de Bella Baxter avant son opération.

En effet, lorsque ce dernier revient sur les événements aillant conduit à la fuite de sa femme, il apparaît clairement que Victoria Blessington était soumise au contrôle de son mari, non seulement d'un point de vue corporel mais aussi spatial. Dans le roman, il explique notamment avoir été contraint de l'enfermer dans la cave après une crise d'hystérie : « She was in a delicate condition, even if she had turned into a ravin lunatic. The basement was the only part of the house with barred windows¹⁰⁶ » (p. 230). Prétextant la folie de sa femme, il l'enferma dans la seule pièce de la maison avec des barreaux aux fenêtres, afin qu'elle ne puisse s'échapper. Cette « crise d'hystérie » n'est en réalité qu'un moyen de discréditer la parole de sa femme, qui avait découvert qu'il avait jeté une domestique à la rue après l'avoir mise enceinte. En l'enfermant, il souhaite non seulement la priver de sa liberté d'agir, mais aussi la priver de son droit à la parole. La folie devient alors un instrument de contrôle patriarcal permettant de priver la femme de toute liberté sans que l'on puisse en contester le bienfondé. De même, dans le film, après que Bella a accepté de partir avec lui afin d'en apprendre plus sur son ancienne vie, le général Blessington refuse de la laisser repartir et menace de la tuer si elle essayait : « I will have to shoot you in the fucking head if you try to leave, darling¹⁰⁷ » (2:05:53). Il précise également qu'il veillera à viser l'arrière de sa tête, afin d'attester qu'elle était en train de fuir et qu'il n'a donc pas surréagi. Cette dernière précision témoigne d'un état de fait : d'un point de vue légal, la justice lui donnerait raison. De fait, la soumission des femmes à l'autorité de leur mari repose sur un ordre social, qui justifie dès lors les actes du général.

Derrière cette menace de mort, on retrouve également la mobilisation d'un imaginaire militaire. Le général se comporte avec sa femme comme il le ferait avec son armée, ou plutôt face à un déserteur qui tenterait de s'échapper. Or, cette association de l'amour et du mariage à l'imaginaire militaire n'est pas récente en littérature, notamment quand il s'agit de représenter la « conquête amoureuse ». De fait, quand Bella demande au général Blessington de rentrer chez elle, il mobilise précisément cette idée :

¹⁰⁶ « Elle était dans un état de faiblesse, même si elle était devenue folle furieuse. Le sous-sol était le seul endroit de la maison avec des barreaux aux fenêtres ».

¹⁰⁷ « Je me verrai obligé de vous tirer une balle dans le crâne si vous essayez de fuir, chérie ».

- Adorable idea. Unfortunately, my darling, my life is dedicated to the taking of territory. You are mine, and that is the long and short of it.
- I'm not territory¹⁰⁸ (02:09:16)

Pour le général Blessington, sa femme lui appartient comme un territoire qu'il aurait conquis. Selon cette conception, la femme serait alors envisagée dans un état passif – un territoire à conquérir – tandis que l'homme occupe un rôle actif : il est celui qui réalise l'action de conquérir. Le lien entre l'imaginaire militaire et l'imaginaire amoureux n'est pas idéologiquement neutre. En effet, derrière cette représentation, qui a tendance, comme en témoigne l'exemple de Bella et du général, à figurer les hommes sous l'apparence de conquérants, on retrouve la valorisation d'une puissance de domination masculine. L'homme est celui qui conquiert, qui dirige, qui accapare, tandis que la femme n'est vue comme rien de plus qu'un objet de convoitise, une possession à défendre face à l'ennemi.

En effet, le mariage du général Blessington repose sur la logique de la puissance maritale¹⁰⁹, selon laquelle la femme est considérée comme « incapable » et placée sous la tutelle juridique de son mari. Dans cette conception, les droits de la femme sont alors détenus par son mari, qui bénéficie alors d'un contrôle total sur son épouse. L'enfermement de Bella n'est donc pas uniquement relationnel ou physique, il devient également sociétal, puisque c'est en raison de cet ordre social qui érige l'homme comme le dominant au sein du couple qu'elle subit cet enfermement. Ce modèle relationnel n'est pas un cas exceptionnel, il s'agit, au contraire, d'un exemple de la domination systémique des femmes. Autrement dit, la norme patriarcale implique l'enfermement de la femme dans la soumission à l'ordre masculin.

Or, Bella refuse de se laisser enfermer dans un mariage aliénant. D'une part, elle ne reconnaît pas le général Blessington comme étant son mari, puisque cela date d'une époque de sa vie dont elle n'a aucun souvenir. Et comme le souligne Baxter, le mariage unit les époux jusqu'à ce que la mort les sépare, ce qui fut le cas de Bella. D'autre part, Bella a bien l'intention d'épouser McCandless à qui elle est toujours fiancée. Toutefois, après les déboires qu'elle a connus dans sa relation avec Duncan Wedderburn, Bella comprend que si elle est amenée à épouser McCandless, cela ne peut se faire au prix de sa liberté. Bella souhaite construire avec son futur époux un nouveau modèle de relation égalitaire, sans que l'un des conjoints ne soit soumis à l'autorité de l'autre. Elle refuse que la femme soit réduite à l'espace domestique, elle veut au contraire pouvoir elle aussi se faire une place dans le monde. Bella a comme objectif

¹⁰⁸ « – C'est une pensée vraiment touchante. Malheureusement, ma chérie, ma vie tout entière est consacrée à la conquête de territoires. Vous êtes à moi, et il n'y a rien d'autre à ajouter. / – Je ne suis pas un territoire ».

¹⁰⁹ Wikipédia, « Puissance maritale », en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Puissance_maritale.

de devenir médecin, dans l'espoir de contribuer à rendre le monde meilleur en soignant ceux qui en ont besoin. Pour le bien de son projet, elle a besoin d'un partenaire de vie qui soutienne et partage ses ambitions. À l'opposé de la vision du général Blessington, le modèle conjugal que promeut Bella dépeint une vision très moderne du mariage, non plus conçu comme un enfermement des femmes dans la soumission, mais au contraire comme un espace où chacun des conjoints est libre de mener ses projets, avec le respect et le soutien de son partenaire.

Le jour de son mariage avec Archibald McCandless, la cérémonie est interrompue par l'arrivée du général Blessington, qui s'oppose à l'union des deux futurs mariés. Alors que l'union de Bella et McCandless symbolise l'émergence d'une nouvelle conception du mariage, une union reposant sur l'égalité et le soutien mutuel des deux conjoints, le général Blessington incarne quant à lui le symbole de l'autorité hétéropatriarcale. L'interruption de la cérémonie par son intervention pourrait dès lors être considérée comme le signe de la perpétuation d'une norme hétéropatriarcale pesant sur l'établissement de nouvelles normes en termes de rapports de genre. Or, une fois de plus, Bella se dresse contre tout ce qui porterait atteinte à sa liberté : elle refuse de se soumettre à un ordre social fondé sur la soumission de la femme à l'homme, préférant devenir l'instigatrice d'un ordre nouveau.

III. Une figure d'émancipation

À bien des égards, Bella semble s'émanciper des contraintes normatives qui lui sont imposées. En refusant de se soumettre à la volonté des hommes qui l'entourent, Bella se revendique comme un sujet libre, doté d'une agentivité propre. Pourtant, il reste un regard auquel Bella ne peut pas échapper, qui est précisément celui du lecteur ou spectateur. De fait, comme nous l'avons déjà souligné, selon certaines critiques de l'adaptation de Lánthimos, le parcours de Bella n'a rien d'une émancipation, ce serait même tout le contraire :

Ce qui me choque, c'est qu'on fasse passer ça pour une libération féminine alors que ça n'en est pas une. [...] On nous dit que Bella est une créature totalement vierge de tout puisqu'elle arrive sans avoir aucun préjugé de la société, comme une enfant qui découvre le monde. Mais qu'est-ce qu'elle découvre ? Elle découvre sa sexualité. Alors, pourquoi pas, sauf que **c'est une pauvre créature et non pas une vraie femme, c'est la créature stéréotypée du cinéaste**, elle n'a pas de règles, elle n'a pas de poils. Tout ce qui pourrait être le vrai apprentissage de ce corps de femme est totalement gommé parce que le cinéaste satisfait des fantasmes en plaçant cette très belle actrice hollywoodienne dans ces situations.¹¹⁰

Ce qui est dénoncé, ce n'est pas le procédé d'émancipation en soi, mais plutôt la représentation qui est donnée de Bella en tant que femme. Plutôt que de représenter ce à quoi pourrait réellement ressembler l'émancipation d'une femme dans une société patriarcale, le film mettrait en scène un produit construit depuis un regard dominant, scrutateur, et surtout masculin. Autrement dit, l'émancipation de Bella, qui passe en grande partie par sa libération sexuelle, ne ferait que reproduire une hypersexualisation de la femme, à travers la mise en scène d'une femme jeune, innocente et libidineuse. Dès lors, sa « libération » apparaît plutôt comme un argument commercial afin de promouvoir le film comme une œuvre féministe. Mais alors comment expliquer que d'autres qualifient le film de véritable « pamphlet féministe contre le patriarcat et la misogynie¹¹¹ », reconnaissant en elle une figure de l'émancipation féminine ? Et comment situer le roman face à ces critiques ?

Si l'on peut effectivement questionner la représentation du personnage de Bella et de son rapport à la sexualité, il semblerait assez réducteur, au vu de notre analyse, de considérer l'émancipation de Bella comme une simple tactique commerciale. D'autant plus que, dans le roman, la libération sexuelle n'occupe qu'une place limitée dans son parcours d'émancipation.

¹¹⁰ COLOMBANI Florence, « CRITIQUE - "Pauvres Créatures" (avec Emma Stone) : un film spectaculairement moche ou prodigieux ? », Pôle Édition de France Inter, Radio France, 22 janvier 2024, en ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/critique-pauvres-creatures-avec-emma-stone-un-film-spectaculairement-moche-ou-prodigieux-4282403>.

¹¹¹ CASSIVI Marc, « Une greffe (très) réussie », in *La Presse*, 15 décembre 2023, en ligne : <https://www.lapresse.ca/cinema/critiques/2023-12-15/poor-things/une-greffe-tres-reussie.php>.

Ces avis divergents laissent néanmoins transparaître la nature ambivalente de la position de Bella. Entre produit du *male gaze* et figure d'émancipation féminine, Bella se révèle comme la manifestation d'un féminisme paradoxal.

1. Un produit du *male gaze*

1.1. Le regard de l'homme sur le monde

Vers une définition

Afin de déterminer si le personnage de Bella peut véritablement être considéré comme un produit du *male gaze*, il convient dans un premier temps de clarifier ses fondements théoriques. Le concept de *male gaze* fut utilisé pour la première fois en 1975 par la théoricienne Laura Mulvey qui s'intéresse à la manière dont sont représentées les femmes au cinéma. En s'appuyant sur la psychanalyse, Laura Mulvey constate que le plaisir de voir (aussi appelé *pulsion scopique* dans la théorie freudienne), qui désigne le plaisir que prend le spectateur à voir l'autre comme un objet (« *pleasure in looking at another person as object*¹¹² »), porte essentiellement sur les personnages féminins. Alors que les personnages masculins, quant à eux, permettent au spectateur de s'identifier, de se reconnaître dans une version idéalisée de lui-même. Autrement dit, le cinéma est pensé comme un produit à destination d'un public masculin, où les femmes sont avant tout objet de contemplation et de désir érotique. Le *male gaze* pourrait donc se résumer au regard que l'homme pose sur le monde. Or, dans une société fondée sur le pouvoir masculin, ce regard devient un regard dominant, qui parvient à écraser les autres regards et à imposer sa propre réalité. C'est ainsi qu'Azélie Fayolle, qui reprend la théorie de Laura Mulvey pour l'adapter au domaine de la littérature, le définit : « Le *male gaze* désigne ainsi, comme le faisait Laura Mulvey, une vision du monde si imprégnée de visualité qu'elle en devient le *regard principal* : l'idéologie du pouvoir masculin réalisée dans le cinéma hollywoodien¹¹³ ». Le *male gaze* est certes un regard, mais il est surtout représentatif d'une certaine vision du monde, chargé de valeurs et de représentations.

Néanmoins, le regard d'un homme n'est pas nécessairement un *male gaze*. Ce qui définit avant tout le *male gaze*, c'est la position dominante qu'il représente. C'est ce que précise également Azélie Fayolle : « Le *male gaze* est la réalisation esthétique de l'oppression masculine. Si, comme le disaient déjà Marx et Engels, l'idéologie dominante, c'est l'idéologie des dominants, le *male gaze* est le produit de cette domination, qu'il renforce en retour¹¹⁴ ». En

¹¹² MULVEY Laura, *art. cit.*, pp. 6-18.

¹¹³ FAYOLLE Azélie, *op. cit.*, p. 17.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 21.

d'autres termes, le *male gaze* ne renvoie pas à un regard en particulier, mais s'apparente plutôt à un produit de la *masculinité hégémonique*, telle que définie par la sociologue Raewyn Connell¹¹⁵. Selon Connell, la société est constituée de différentes réalisations de la masculinité, parmi lesquelles se dégage la masculinité hégémonique, qui correspond à la norme masculine socialement valorisée, et qui repose notamment sur la subordination des femmes¹¹⁶. La masculinité hégémonique agit à la fois comme un modèle de masculinité mais aussi comme un mécanisme qui cherche à perpétuer son hégémonie. Pourtant, Connell précise également que la masculinité hégémonique ne correspond « qu'à la nature d'un petit nombre d'hommes¹¹⁷ », mais qu'un « très grand nombre d'hommes sont complices de la pérennisation de ce modèle hégémonique¹¹⁸ ». De la même manière, le *male gaze* n'est pas le fruit d'un regard, mais se manifeste de manière plus ou moins visible dans les représentations qui nous entourent. Et si le *male gaze* est le produit de la domination des hommes, il contribue également au renforcement de cette vision du monde en s'installant comme seul regard possible.

Un regard aveugle

Puisque le *male gaze* incarne la vision du monde de la masculinité hégémonique, il provoque également l'invisibilisation de certaines réalités. De fait, le *male gaze* implique également de *ne pas voir* certaines réalités qui ne font pas partie de l'expérience commune d'être un homme (et notamment un homme, blanc, bourgeois, hétéro, cisgenre.). C'est ce qu'explique Azélie Fayolle : « le *male gaze*, c'est aussi ce que l'on ne voit pas et ce que l'on cache¹¹⁹ ». Cela implique donc une forme de cécité face à des réalités qui ne concernent par exemple que les femmes. C'est ce que dénonçait notamment Florence Colombani dans sa critique du film *Poor Things* lorsqu'elle dit que Bella n'a ni de règles, ni de poils et que « ce qui pourrait être le vrai apprentissage de ce corps de femme est totalement gommé¹²⁰ ». Il est notamment reproché au film de ne pas représenter ce qui fait réellement partie de l'expérience du corps en tant que femme et de se limiter à la représentation de sa sexualité. En ce sens, on constate effectivement une forme de *male gaze* dans la manière de représenter l'appropriation que Bella fait de son corps.

¹¹⁵ RAEWYN Connell, *Des masculinités. Hégémonie, inégalités, colonialité*, Editions Payot & Rivages, Paris, 2024 (Petite Bibliothèque Payot), 123 p.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ FAYOLLE Azélie, *op. cit.*, p. 31.

¹²⁰ COLOMBANI Florence, *art. cit.*, [en ligne].

De même, ce qu'on désigne aujourd'hui sous le nom de « culture du viol », englobant les comportements et les représentations qui participent à la banalisation ou minimalisation du viol et autres formes de violences sexuelles, relève également du *male gaze*, puisqu'il consiste précisément au fait de « ne pas voir » les violences sexuelles ou d'essayer de les cacher (notamment grâce à la banalisation, la minimalisation et autres stratégies). Ici encore, le film *Poor Things* présente un exemple assez frappant de banalisation de violences sexuelles. Dans la scène de rencontre entre Bella et Duncan Wedderburn, ce dernier s'introduit sans autorisation dans la chambre de Bella alors qu'elle est en train de jouer. À la surprise de Bella, il lui pince le clitoris afin de vérifier « si elle est bien réelle ». Cet extrait met donc en scène un homme qui se permet de pincer le clitoris d'une femme, ou plutôt d'une enfant, qu'il vient à peine de rencontrer. Loin d'être dénoncé comme une violence sexuelle, le film semble plutôt suggérer que ce geste encourage la curiosité sexuelle de Bella, qui, dans la scène suivante, est vue en train de se masturber. Le geste de Duncan Wedderburn est banalisé, voire romantisé par la narration du film, ce qui s'apparente une nouvelle fois à l'expression d'un *male gaze*.

Notons toutefois que cette scène de rencontre entre Duncan Wedderburn et Bella n'est pas décrite dans le roman. D'autre part, contrairement au film, le roman aborde la question des menstruations ainsi que d'autres réalités propres à l'expérience du corps féminin comme la maternité ou encore la dénonciation des violences gynécologiques, et échappe donc, ou du moins sur ce point, à l'accusation de *male gaze* portée par la critique de Florence Colombani.

1.2. Représentation de la sexualité féminine

Lorsqu'il est question de *male gaze*, on a tendance à réduire le concept à une représentation hypersexualisée des corps féminins. Sans doute est-ce lié au fait que le concept est d'abord né au cinéma, un art avant tout visuel, ou encore au fait que le terme *gaze* se traduit généralement en français comme par le terme « regard ». S'il est important de rappeler que le *male gaze* ne se limite pas seulement à cette dimension, les représentations hypersexualisées des personnages féminins peuvent néanmoins être un indice de la présence d'un *male gaze* au sein d'une œuvre. De fait, dans son article, Laura Mulvey explique que ce sont les personnages féminins qui portent le fardeau de l'objectification sexuelle (« *bear the burden of sexual objectification*¹²¹ »). Cette objectification s'accomplit par différentes stratégies de sexualisation et d'érotisation de la présence des femmes à l'écran, comme le fait de placer la femme au centre de l'image, de la filmer en ralenti, ou encore de centrer l'image en gros plan sur une partie de

¹²¹ MULVEY Laura, *art. cit.*, p. 12.

son corps. Enfin, l'importance des rôles féminins au sein du scénario permet également de déterminer quel est le regard posé sur les personnages féminins. C'est ce que dénonce notamment le « sexy lamp test » inventé par la scénariste américaine Kelly Sue DeConnick : si un personnage féminin peut être remplacé par une lampe sexy sans que le scénario n'en soit affecté, alors cela témoigne que le personnage n'a aucune utilité narrative et est dépourvu d'agentivité.

Parmi les critiques adressées au film *Poor Things*, beaucoup dénoncent la sexualisation dont est victime le personnage de Bella. En effet, le film contient de nombreuses scènes à caractère sexuel présentant Bella nue, en train de se masturber ou d'avoir des rapports sexuels avec différents hommes. Le fait de représenter la sexualité de Bella n'est pas en soi un problème, ce qui importe c'est avant tout la manière dont elle est mise en représentée.

Sujet désirant ou objet de désir ?

Si l'on prend pour exemple la première scène de masturbation dans le film (24:15), on peut y voir Bella allongée les yeux fermés dans son lit. La caméra est centrée sur son visage et recule progressivement tandis que Bella arrache la couverture posée sur son corps nu, dévoilant sa poitrine. Le plan suivant, toujours dans la même scène, se concentre cette fois sur les jambes de Bella, tandis que l'on entend sa respiration qui se fait plus sonore. Enfin, la caméra repasse en un gros plan du visage de Bella alors qu'elle semble prendre du plaisir. Dans cette scène, les mouvements de caméra semblent éviter volontairement la zone de l'entrejambe. Le spectateur devine que Bella est en train de se masturber via des indices implicites : sa respiration, le mouvement de ses jambes, l'expression de son visage, tandis que ses mains et sa vulve restent cachées. Cette manière de filmer la scène est très intéressante, car la masturbation n'est pas représentée par le geste, mais au contraire par la recomposition d'indices du plaisir que prend Bella. Si la scène comporte un certain degré d'érotisation, le corps de Bella semble échapper, au moins partiellement à l'objectification : elle est présentée comme un sujet désirant. Cependant, on pourrait également argumenter que cette manière de représenter la scène participe à renforcer la curiosité du spectateur, placé dans la position d'un voyeur. Puisqu'il n'a accès qu'à une partie de l'image, le spectateur doit alors imaginer ce qu'il se passe en dehors du cadre, stimulant ainsi son imaginaire érotique. Le corps de Bella n'est donc pas entièrement objet de regard, mais il peut tout de même être objet de désir.

La scène qui suit est de nouveau une scène de masturbation, mais cette fois la caméra opère un mouvement différent. La scène débute par un plan large, on y voit Bella, habillée d'un peignoir, assise à table tandis qu'elle glisse un fruit entre ses jambes. La scène se poursuit en

zoomant progressivement sur le visage de Bella et se clôture par un gros plan sur sa bouche alors qu'elle atteint l'orgasme. Dans cette mise en scène, le focus n'est pas centré sur le corps de Bella, entièrement caché sous le peignoir, mais au contraire sur le plaisir sexuel que lui apporte la masturbation. La mise en scène semble une fois de plus présenter Bella comme un sujet désirant et non comme un objet désirable.

Ces deux premières scènes semblent donc tenter de proposer un regard sur la sexualité qui ne soit pas nécessairement objectifiant. L'emphasis est placée sur le désir de Bella et le plaisir qu'elle ressent. Elle reste cependant objet du regard du spectateur car elle ne peut s'y dérober complètement.

Dans les scènes de rapports sexuels entre Bella et Wedderburn, on retrouve une fois de plus une insistance sur le plaisir sexuel que prend Bella, via notamment plusieurs gros plans centrés sur son visage. L'attention accordée au personnage de Weddeburn est secondaire, Bella est celle qui concentre l'attention du spectateur, et qui est donc l'objet du regard. Par ailleurs, ces scènes comportent également des plans très explicites de nombreuses positions sexuelles, ce qui pourrait renforcer l'idée que Bella est représentée comme un objet de désir pour le spectateur. Ce propos peut toutefois être nuancé par le fait que certains plans laissent apercevoir les deux amants comme s'ils étaient observés à travers un judas. Ce type de plan, bien qu'il ne soit pas utilisé sur l'ensemble de la scène, permet de produire un effet de malaise sur le spectateur, qui est soudain conscient de son voyeurisme. Par ce dévoilement, rompant avec la tradition cinématographique qui tend à effacer la présence du spectateur, l'objectification est comme renversée et redirigée vers le spectateur. Néanmoins, l'utilisation de ce type de plan au cours du film ne semble pas toujours signifiante, et participe plutôt à l'esthétique bigarrée du film qui alterne différents types d'objectifs optiques. C'est pourquoi, il n'est pas certain que cet effet d'image soit perçu par le spectateur comme un dévoilement de sa position de voyeur.

Si l'on peut reconnaître la volonté de mettre en avant le plaisir sexuel de Bella dans la mise en scène du film, il est toutefois pertinent de s'interroger sur la portée émancipatrice de ce plaisir. Ici encore, tout dépend de la manière dont le plaisir est représenté. Le fait de centrer son attention sur le plaisir de la femme n'induit pas nécessairement une libération du corps féminin. Un des exemples les plus marquants est probablement celui des films pornographiques. Dans *King Kong Théorie*, Virginie Despentes explique par exemple que si « on regarde un film X hétérosexuel, c'est toujours le corps féminin qui est valorisé, montré, sur lequel on compte pour

produire de l'effet¹²² ». Pourtant, ces films ne sont pas pensés pour mettre en avant la libération sexuelle du personnage féminin, mais bien pour susciter l'excitation du spectateur, qui dans la plupart des cas est un homme. Desportes ajoute également que dans les mises en scène des films pornographiques, la hardeuse (nom donné aux actrices de films X) exerce une sexualité d'homme : « elle veut du sexe, avec n'importe qui, elle en veut par tous les trous et elle en jouit à tous les coups. Comme un homme s'il avait un corps de femme¹²³ ». En d'autres termes, les films pornographiques mettent en scène une femme modelée selon un fantasme masculin où la femme accepte d'endosser pleinement le rôle d'un objet de désir, de jouer le jeu du *male gaze*.

Comment faut-il alors interpréter la représentation donnée de la sexualité de Bella ? Il est vrai que dans le film, Bella semble elle aussi avoir une sexualité d'homme : Bella aime le sexe et en redemande constamment, au point de s'étonner quand Duncan Wedderburn lui dit qu'il a besoin de temps pour se reposer. L'attention accordée à son plaisir pourrait être également un signe que Bella incarne la femme fantasmée par le regard masculin. En ce sens, la multiplication des scènes à caractère sexuel ne ferait qu'exposer Bella en objet de désir pour le spectateur. Malgré la volonté de présenter Bella comme une femme libérée sexuellement, il semblerait que la représentation de sa sexualité comporte une certaine ambiguïté quant à sa véritable portée émancipatrice.

Pourquoi représenter la sexualité ?

Si jusqu'à présent nous nous sommes intéressés à la manière dont était représentée visuellement la sexualité de Bella, il est également important de se demander ce que ces scènes apportent au scénario du film. Et pour cela, compte tenu du fait que le film est l'adaptation du roman d'Alasdair Gray, il est intéressant de se pencher sur la manière dont est représentée la sexualité de Bella au sein du roman.

Comme ce fut évoqué précédemment, dans le roman, la sexualité de Bella est certes évoquée mais jamais décrite explicitement. Par un jeu de métaphores, l'auteur laisse le soin au lecteur de lire entre les lignes pour comprendre les sous-entendus sexuels, comme en témoigne cet exemple où Bella raconte la venue de Wedderburn dans sa chambre :

When the gloaming comes so will he, stepping quietly from the lane through that door in the far-away wall and padding the latch with a cloth so it won't click. Then tiptoe tiptoe tiptoe up the path he will come, and stealthily lift the ladder hidden in that bed of curly kail—it is not well hidden, you

¹²² DESPORTES Virginie, *King Kong Théorie*, Paris, Le livre de poche, 2007, p. 101.

¹²³ *Ibid.*

can easily see it—and O how tenderly how expertly he will raise it upright, how slowly tilt the top toward me till I can grip it and with my own hands place it on the sill of my window.¹²⁴ (p. 61)

Dans cet extrait, Bella décrit littéralement la manière dont Wedderburn procède pour rentrer dans sa chambre par la fenêtre à la nuit tombée. Or, la description peut laisser sous-entendre que l'échelle dont il est question, que Duncan lève tendrement vers Bella, serait en réalité le pénis de ce dernier, et que la fenêtre de Bella représenterait alors l'entrée de son vagin. Le contenu du texte ne cherche pas à érotiser Bella et n'insiste pas particulièrement sur le plaisir qu'elle ressent, mais décrit implicitement le fait que Bella entretient des rapports sexuels avec Wedderburn. Ce message codé peut également être considéré comme une forme d'humour chez le lecteur qui parvient à saisir le sens caché.

Dans un autre passage du roman, alors que Baxter est en train de faire la lecture de la lettre de Bella à McCandless, il s'interrompt pour sauter la lecture de deux pages comprenant des détails sexuels sur l'aventure de Bella :

“At this point I will omit two pages,” said Baxter. “They cast strong light into that zone where anatomy and psychology are forms of each other, but your future wife will one day teach you such things in person, so why anticipate them here? In chaste and accurate language Bell tells how, for a few hours, she wooed Wedderburn away from his infantile obsession with gold and restored him to a deep and natural slumber on a bearskin hearth-rug.”¹²⁵ (p. 121)

Dans cet exemple-ci, le rapport sexuel est évoqué par des termes vagues et volontairement ellipsé. Par ce geste, Alasdair Gray refuse de satisfaire le voyeurisme du lecteur en décrivant explicitement le rapport sexuel. Cela témoigne également du fait que l'intérêt du propos ne se trouve pas dans les détails de sa vie sexuelle, qui dès lors n'a pas besoin d'être mise en avant par une description détaillée. De plus, en décrivant explicitement la sexualité de Bella, on aurait pu reprocher à l'auteur une certaine complaisance dans la description des rapports sexuels d'une femme-enfant. Il ne s'agit pas pour autant d'une censure de la sexualité puisqu'elle est abordée et non cachée, mais les détails intimes des rapports ne sont pas divulgués, évitant ainsi de présenter Bella comme un objet de désir pour le lecteur. En ce sens, le roman d'Alasdair Gray échappe au *male gaze*, et témoigne au contraire d'une forme de préoccupation pour le respect de l'intimité de son personnage. Par ailleurs, les passages évoquant la sexualité de Bella

¹²⁴ « Il va arriver avec le crépuscule, il va venir par la ruelle, franchir tranquillement le portail de ce mur lointain, en entourant la poignée de tissu pour l'empêcher de grincer. Puis il va suivre l'allée sur la pointe des pieds, prendre avec précaution l'échelle cachée dans ce lit de chou frisé... elle n'est pas bien cachée, vous pouvez facilement la voir... et, oh, avec quelle tendresse et avec quelle adresse il va la dresser, et me la tendre lentement pour que je puisse la placer de mes mains sur le rebord de ma fenêtre ! ».

¹²⁵ « Ici, je vais omettre deux pages, dit Baxter. Elles jettent une forte lumière sur cette zone où l'anatomie et la psychologie se confondent, mais votre future épouse vous enseignera un jour tout cela en personne, donc pourquoi l'anticiper ? Dans un langage chaste et précis, Bell raconte comment, durant quelques heures, elle a, par des caresses, détourné Wedderburn de son obsession infantile de l'or et l'a mené à un sommeil profond et naturel sur un tapis en peau d'ours ».

occupent une place assez minime dans l'ensemble du roman, qui se concentre principalement sur son émancipation intellectuelle et politique.

Dans ce cas, pourquoi avoir fait le choix dans l'adaptation cinématographique d'au contraire présenter explicitement la sexualité de Bella ? On peut certes reconnaître qu'il est plus difficile de représenter l'implicite au cinéma, puisqu'il s'agit avant tout d'un art visuel. On pourrait également suggérer que cette représentation détaillée de la sexualité de Bella participe à la volonté de l'œuvre de « libérer » sexuellement le personnage. Ainsi, le fait de montrer la sexualité témoignerait du fait que le sexe ne représente pas un tabou pour Bella et qu'il est donc normal de la voir s'épanouir sexuellement. Or, le film ne fait pas que rendre la sexualité explicite, il ajoute également au scénario de nombreuses scènes à caractère sexuel qui ne sont pas présentes dans le roman. Cette différence de traitement de la sexualité influence la manière dont est reçue l'œuvre. En effet, dans le livre, l'émancipation intellectuelle et politique de Bella est centrale, tandis que la sexualité fait partie de son émancipation sans en être le moteur principal. À l'inverse, par la mise en scène du film, le personnage de Bella est avant tout caractérisé par sa sexualité, tandis que la part intellectuelle et politique de son émancipation est reléguée au second plan. Sa libération en devient même paradoxale : alors que la sexualité est censée être la voie de son émancipation en tant que sujet, Bella se retrouve en réalité traitée comme un objet de désir, que ce soit par le regard du spectateur, dans sa relation amoureuse avec Duncan Weddeburn, ou encore, de manière plus évidente, dans son expérience de la prostitution.

1.3. Expérience de la prostitution : une libération ?

Si le film a reçu de vives critiques concernant la représentation de la sexualité de Bella, c'est notamment en raison de la manière dont est abordée la question de la prostitution. En effet, une partie de l'apprentissage se déroule au sein d'une maison close, où Bella travaille en tant que prostituée. Pour elle, cette activité est une expérience enrichissante qui lui permet à la fois de découvrir sa sexualité avec d'autres hommes mais aussi de gagner de l'argent. Son entrée dans la maison close marque aussi la fin de sa relation aliénante avec Weddeburn qui devient complètement fou à l'idée que Bella puisse vendre son corps à un autre homme. La prostitution semble donc représentée comme une forme d'accomplissement de l'émancipation de Bella, à la fois sur le plan relationnel, sexuel ou financier. Or, cette représentation de la prostitution comme lieu d'émancipation de la femme a fortement été critiquée par les milieux féministes : de fait, comment la femme pourrait-elle prétendre à s'émanciper en tant que sujet dans un lieu où elle n'est considérée que comme un objet de plaisir vendue aux clients de passage ?

Néanmoins, le fait d'aborder la prostitution n'est pas une innovation de l'adaptation de Yórgos Lánthimos, puisque le roman présente également un passage où est détaillé l'expérience de Bella en tant que prostituée. Les deux œuvres optent toutefois pour un traitement assez différent du sujet, ce qui impacte la représentation donnée de la prostitution et de son « potentiel émancipateur ».

Choix conscient ou contrainte ?

Afin de mieux comprendre comment le roman et le film diffèrent dans leur traitement de la prostitution, il faut d'abord établir le contexte dans lequel Bella est amenée à se prostituer. Dans le roman, Bella et Duncan sont à Paris et n'ont plus d'argent, car les dernières économies ont été dépensées par Duncan, devenu addict aux jeux d'argent. En cherchant un logement pour la nuit, elle tombe sur une maison close, où la directrice lui explique le fonctionnement de l'établissement et lui propose de travailler pour elle en l'encourageant à explorer sa sexualité avec d'autres hommes :

“I greatly admire your sense, my dear, in taking a nice long honeymoon with your lover before marrying a respectable husband. Too many women enter marriage completely ignorant of what they ought to give and take. But this Wedderburn is obviously an over-sucked orange. You will be a far better wife to your husband if you now enjoy some variety.”¹²⁶ (pp. 176-177)

L'argumentaire de la directrice, bien qu'elle prétende avoir beaucoup d'admiration pour la manière dont Bella appréhende sa sexualité, est principalement centré sur la perspective masculine. En effet, si la directrice lui recommande d'apprécier plus de variété ce n'est pas dans l'intérêt de Bella mais plutôt dans celui de son futur mari, pour qui elle sera une meilleure amante. La prostitution est donc censée modeler Bella en un objet de désir prêt à répondre aux besoins de son futur mari. Cette recommandation donnée à Bella d'expérimenter plus de variété avant de se marier fait partie des conseils autrefois donnés aux jeunes hommes en âge de se marier. Alain Corbin, qui a retracé l'histoire de la prostitution au 19^e siècle, dit d'ailleurs qu'il était fréquent que des jeunes hommes de la petite et moyenne bourgeoisie « se livrent à leurs premiers ébats¹²⁷ » en compagnie de prostituées. Or, à la différence de Bella, cette découverte de la sexualité n'avait certainement pas pour but de faire d'eux de meilleurs époux, mais servait plutôt leur satisfaction personnelle.

¹²⁶ « J'admire beaucoup votre bon sens, ma petite, en ayant une longue lune de miel avec un amant avant d'épouser un homme respectable. Trop de femmes se lancent dans le mariage en ignorant complètement ce qu'elles doivent prendre et donner. Désormais, pour vous, ce Wedderburn est manifestement un citron pressé. Vous ferez une bien meilleure épouse si vous profitez maintenant d'un peu de variété ».

¹²⁷ CORBIN Alain, *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 2024 (Champs histoire), p. 118.

D'emblée, la prostitution est présentée à Bella comme une forme de contrainte aliénante. Si elle se livre à cette expérience, c'est avant tout par nécessité financière :

*For three days I have earned a wage by doing a job as well and fast as possible, not for pleasure but cash like most people do. Each morning I sink into slumber, glad to have knocked off forty and earned four hundred and eighty francs.*¹²⁸ (p. 180)

Lorsqu'elle fait le récit de son expérience, elle insiste également sur le fait qu'elle n'exerce pas cette activité pour le plaisir, mais pour gagner sa vie. Bella ne prétend pas connaître une forme d'émancipation à travers son activité. Ses journées sont dictées par le rythme aliénant des clients qui s'enchaînent au cours de la journée jusqu'à ce qu'elle s'effondre de fatigue le matin venu.

Dans le film, bien que le récit des événements soit pratiquement identique, les légères différences apportées orientent le propos dans un sens complètement différent de celui proposé par le roman. Bella et Duncan, ici encore, n'ont plus d'argent, or, dans cette version, ce n'est pas à cause de la faiblesse de Wedderburn pour les jeux d'argent, mais à cause de la naïveté de Bella. Alors que ce dernier avait gagné une somme importante au casino, Bella donna l'intégralité de la somme à deux marins en leur demandant de remettre cet argent aux pauvres qu'elle avait aperçus depuis son hôtel. Ce passage, en plus de ridiculiser Bella par sa générosité naïve, implique que Bella est responsable de leur situation car elle a commis une erreur. Le film nous dit donc que c'est entièrement sa faute si elle est contrainte à se prostituer.

Or, quand Bella se présente à la directrice de la maison close et explique sa situation, l'emphasis de son propos n'est pas mise sur sa situation financière mais plutôt sur son besoin de relations sexuelles :

Madam Swiney, I have examined my situation. I need sex and money. I could take a lover, another Wedderburn who would keep me but may require an awful lot of attention. Or else it's 20 minutes at a time, and the rest of my day is free to study on the world and the improvement of it. Hence, I seek employment at your musty-smelling establishment of good-time fornication.¹²⁹ (1:30:52)

Si l'on compare ses propos à ceux présentés dans le livre, on retrouve une différence dans la manière dont est décrite la journée type d'une prostituée. De fait, si dans le roman, Bella expliquait devoir effectuer son travail aussi vite que possible en enchaînant quarante clients en une journée, le film présente au contraire Bella comme étant libre de vaquer à ses occupations de la journée. De plus, tandis que dans le roman, Bella faisait avant tout cette activité afin de

¹²⁸ « Durant trois jours, j'ai gagné un salaire en accomplissant mon travail aussi bien et aussi vite que possible, non pour le plaisir mais pour l'argent, comme le font la plupart des gens. Chaque matin, je m'écroule de sommeil, contente d'avoir expédié quarante hommes et d'avoir gagné quatre cent quatre-vingts francs ».

¹²⁹ « Madame Swiney, j'ai examiné ma situation : j'ai besoin de sexe et d'argent. Je pourrais prendre un amoureux, un autre Wedderburn qui s'occuperait de moi mais qui pourrait nécessiter beaucoup trop d'attention, ou ça me prend vingt minutes à chaque fois, et j'ai le reste de la journée pour étudier le monde et comment on peut l'améliorer. Ainsi, je désirerais obtenir un emploi dans cet établissement qui fleure bon le moisi et la fornication ».

pouvoir gagner sa vie, dans le film, Bella cherche plutôt la satisfaction de ses besoins sexuels. Autrement dit, dans le film, la prostitution pour Bella n'est pas vécue comme une contrainte puisqu'elle choisit librement de se livrer à cette activité car elle aime le sexe et cela lui permet de libérer son temps.

En partageant cette représentation de la prostitution, le film contribue à la diffusion de discours portés par les féministes antiabolitionnistes, pour qui la prostitution est avant tout un choix qui relève de la liberté sexuelle. Or, pour les féministes abolitionnistes, défendre une telle position, c'est refuser de reconnaître que la prostitution s'inscrit dans un contexte d'oppression systémique des femmes. Toutefois, bien que les deux positions soient défendues dans les milieux féministes, et qu'il est dès lors difficile de trancher sur la portée féministe des motivations de Bella, le film propose également dans sa représentation de la prostitution d'autres aspects plus problématiques.

Le client est roi

Dans le roman d'Alasdair Gray, Bella ne s'attarde que très peu sur la description de son activité en tant que prostituée. De ses clients, elle ne dit rien, hormis que la plupart sont des hommes mariés, et que certains ont également des maitresses. À l'inverse, le film choisit une fois de plus de s'attarder dans la représentation de la sexualité de Bella, présentant plusieurs échantillons de sa clientèle. Certains rapports sont filmés dans leur entièreté, tandis que d'autres ne sont présentés que quelques secondes. On pourrait voir dans cette décision une nouvelle forme d'objectification du personnage de Bella et de son rapport à la sexualité. Toutefois, certaines scènes semblent davantage se centrer sur les clients que reçoit Bella. Les profils présentés sont certes variés, mais témoignent avant tout d'une volonté de spectacularisation des corps et des pratiques sexuelles plus marginales. De fait, parmi les clients de Bella on retrouve des fétichistes, des éjaculateurs précoces, des corps difformes ou malodorants, ou encore amateurs de BDSM. L'image donnée de la clientèle des maisons closes se découpe donc en deux groupes : des hommes à la sexualité déviante et d'autres trop laids pour pouvoir séduire une femme, et qui n'ont donc pas d'autres choix que de fréquenter des prostituées.

D'un point de vue historique, comme l'explique Alain Corbin, il est vrai que les maisons closes du 19^e siècle étaient avant tout pensées comme des lieux pour accueillir « tous les exclus de l'amour, membres d'un prolétariat de la laideur et de l'infirmité, qui se voient refusés par les prostituées isolées ou clandestines mais que la fille de maison sera obligée d'accepter¹³⁰ ». Or,

¹³⁰ CORBIN A., *Les filles de nocces*, op. cit., p. 120.

contrairement à ce que le film pourrait nous faire penser, ce ne sont pas les seuls hommes à fréquenter des prostituées. Les hommes pouvant se le permettre préfèrent néanmoins se tourner vers des prostituées clandestines ou des courtisanes, pour les plus aisés d'entre eux. Si le film semble donc brosser un portrait fidèle de la réalité historique de l'époque, ce choix de représentation peut néanmoins être questionné. Premièrement, le film ne cherche pas à s'inscrire dans une perspective historique, et bien qu'il s'inspire esthétiquement de l'époque victorienne, le film s'écarte aussi volontairement d'un ancrage trop fidèle au réel. Deuxièmement, en représentant une clientèle marginale, on pourrait penser à tort que la prostitution ne concerne pas tous les hommes, mais seulement les rejetés de la sexualité. Or, cette idée reçue est fortement combattue par les collectifs abolitionnistes : « des recherches internationales montrent que la majorité des clients sont des hommes mariés ou dans une relation, et qu'ils ont tendance à avoir un plus grand nombre de partenaires sexuelles (en dehors de la prostitution) que le reste de la population masculine¹³¹ ». En ne représentant qu'une partie restreinte de la clientèle de la prostitution, le film contribue à perpétuer des stéréotypes et idées reçues sur ce milieu.

Enfin, cette représentation donnée de la clientèle tend à spectaculariser ces hommes dans le but de divertir et faire rire le spectateur. Par exemple, lors de son rapport avec son premier client, Bella se retient de rire de sa performance alors qu'il a une éjaculation précoce. Dans cette scène, le regard de Bella fait office de support pour le regard du spectateur : si Bella considère que la performance de l'homme était risible, cela invite le spectateur à rire également. De même, dans une autre scène, on voit cette fois un homme au visage déformé se déplaçant à la manière d'un crabe sur le sol avant de prendre les cheveux de Bella pour les mettre dans sa bouche. Pendant ce temps, Bella est allongée sur un canapé et semble s'amuser de la situation. On retrouve ici encore une volonté de spectacularisation, se rapprochant cette fois de la pratique des *freakshows* par sa mise en scène d'un corps « hors norme » à des fins de divertissement. Le client est représenté tel un animal (le rôle est d'ailleurs crédité sous le nom de « *crab man* » soit l'homme-crabe) rampant sur le sol. Le regard posé sur lui est avant tout déshumanisant. Si l'on ne peut affirmer avec certitude que son personnage ait été pensé pour susciter le rire du spectateur, ou, au contraire, pour susciter un malaise, l'amusement de Bella peut toutefois être compris comme un signe penchant en faveur du comique de situation.

¹³¹ European Women's Lobby, « 18 mythes sur la prostitution », brochure informative, 2020, en ligne : https://womenlobby.org/wp-content/uploads/2017/10/myths_fr_web.pdf.

On pourrait penser que ces deux exemples, prenant pour objet ces hommes fréquentant les prostituées, seraient une sorte de déconstruction du *male gaze*, puisque cette fois ce n'est plus Bella qui concentre l'attention du spectateur. Cependant, ce renversement de position n'implique pas nécessairement une subversion du *male gaze*. En effet, le *male gaze* ne se limite pas à un regard masculin, il incarne plutôt une représentation du monde selon la perspective d'une masculinité hégémonique. Or, bien qu'ils soient également des hommes, les clients présentés dans le film ne correspondent pas aux représentations rattachées au modèle de la masculinité hégémonique et sont, par conséquent exclus de ce modèle. En présentant ces hommes comme des objets d'amusement, le film témoigne d'une forme de domination, que l'on pourrait rattacher à du *male gaze*. Ce que l'on peut considérer comme une tentative d'humour ne fait que perpétuer un modèle de masculinité dominant dont ces hommes sont exclus.

Un corps vendu comme un objet

Si la clientèle de Bella est présentée comme un objet de divertissement pour le spectateur, ce n'est pas pour autant que Bella échappe complètement à l'objectification. En tant que prostituée, son corps est vendu comme un objet de plaisir. Certains de ses clients semblent effectivement la considérer comme tel. Nous pouvons citer l'exemple du père de famille accompagné de ses deux fils qui, afin d'éduquer sexuellement ses enfants, procède à une démonstration de rapport sexuel avec Bella. À plusieurs reprises, ce dernier s'interrompt pour commenter ses gestes et apporter des précisions à ses enfants qui prennent note. Cette scène se veut avant tout humoristique par le grotesque de la situation. De plus, il apparaît clairement au spectateur que le père ne semble pas être un très bon amant, faisant perdre ainsi toute crédibilité à son enseignement. Or, ce qui pourrait apparaître comme une simple scène humoristique témoigne pourtant de l'objectification de Bella, qui ne sert dans cette démonstration que de « poupée sexuelle » : « Vous pouvez jouer avec les seins de la femme. Cela engorge le pénis et ça l'excite¹³² » (1:40:35). L'enseignement qui est transmis est entièrement axé autour du plaisir masculin : si le corps de la femme est caressé, c'est dans le but de provoquer une érection. Les désirs féminins ne sont pas considérés ni pris en compte : le corps féminin est présenté comme un objet de désir au service de la satisfaction masculine.

Dans un autre rapport sexuel avec un de ses clients, on constate une nouvelle fois une objectification de Bella et de son corps. Alors que le client commence à se déshabiller, sans lui

¹³² En français dans la version originale.

avoir adressé un mot, Bella lui demande si l'odeur qu'elle sent vient de lui. Sans lui répondre, il l'installe contre un mur pour la placer dans la position qu'il désire, et règle lui-même l'ouverture de ses hanches avant de la pénétrer. La mise en scène ne cherche pas à érotiser ni à sublimer le moment. Il n'y a d'ailleurs aucune musique, seulement les sons émis par l'homme et par Bella. Selon les « règles de la maison », Bella remercie le client par un « formidable », afin de complimenter sa performance. Le client lui répond alors pour la première fois en la remerciant, non pas pour ses services, mais pour le compliment. Bella est complètement réduite à un statut d'objet sexuel, à qui il n'est même pas nécessaire de parler. Cette mise en scène ne cherche pas à occulter l'objectification de Bella, qui est contrainte d'accepter de coucher avec cet homme à l'odeur désagréable. On pourrait voir dans cette scène une dénonciation de la manière dont sont traitées les femmes, de la non prise en compte de leur désir et de leur consentement. Or, toute réflexion critique se voit désamorcée par le discours de Bella lorsque son amie Toinette vient la voir avec un mouchoir parfumé (pour atténuer l'odeur nauséabonde du client) : « It was brutal, in a stangely not unpleasant way¹³³ » (1:33:17). Alors que le film aurait pu critiquer l'objectification dont Bella est victime dans l'établissement, Bella reconnaît au contraire ne pas avoir passé un mauvais moment. En d'autres termes, l'objectification n'est pas dénoncée mais tolérée, ce qui remet fortement en question la portée féministe du discours.

Critique de la prostitution

Le film présente néanmoins ce qui s'apparente à une critique de la prostitution, et plus généralement du consentement. Cette critique s'inspire directement d'un passage précis du roman d'Alasdair Gray où on retrouve déjà une dénonciation du système prostitutionnel, mais également des violences gynécologiques.

La scène du roman débute alors que les prostituées de la maison close attendent d'être examinées par le médecin-contrôle. Bella est, dans un premier temps, ravie de l'attention médicale qui leur est accordée, et pense notamment au fait que Toinette pourra recevoir un traitement contre ses migraines. Or, en réalité, l'inspection médicale se limite au vagin, afin de vérifier qu'aucune d'entre elles ne soit porteuse d'une maladie vénérienne :

I saw an ugly little man with a ferocious scowl who was barking "Wider! Wider!" at poor Toinette like a bad-tempered drill-sergeant. She lay with her legs apart on a padded table while he pressed a thing like a spoon into her loving groove or vagina (as the Latins call it) while nearly sticking his nose and heavy moustache in after it. That was the only part of women he cared about because a moment later he said, "Pah! You may go."¹³⁴ (p. 182)

¹³³ « C'était brutal mais d'une façon qui n'était pas désagréable, curieusement ».

¹³⁴ « J'ai vu un affreux petit bonhomme à la mine féroce qui aboyait "Plus ouvert ! Plus ouvert !" à la pauvre Toinette comme un sergent de manœuvre furieux. Elle était étendue les jambes écartées sur une table matelassée

Le récit de Bella témoigne de la violence avec laquelle ces femmes sont soumises à ces inspections médicales, qui ne prennent pas en compte leur bien-être ou leur santé, mais uniquement leur aptitude à remplir leur rôle d'objet sexuel. Le médecin ne témoigne d'aucune empathie pour ses patientes et porte même atteinte à leur dignité par la manière dont il les ausculte. Bella, profondément révoltée face à ces violences, propose à la directrice de l'établissement que le système soit repensé : « *Your girls are healthy when they start working here so it is the clients, not the staff who spread the diseases. It is the clients who should be medically examined before we let them into us.* » (p. 183). Bella dénonce un système de soin injuste, où les prostituées mettent leur santé en péril dans l'exercice de leur activité et sont, en plus de cela, soumises à des examens médicaux déshumanisants alors qu'elles ne sont pas responsables de la prolifération des IST. Lorsque la directrice lui explique que les établissements ne peuvent pas se permettre de remettre en cause le système, Bella décide de partir. Son activité ne lui aura finalement rien rapporté, car la directrice offre ses gains au médecin, dont Bella avait insulté la profession, afin que sa licence ne lui soit pas enlevée.

Ce passage du roman, qui critique au passage le système de la prostitution, s'apparente à une dénonciation des violences gynécologiques proférées envers les prostituées, et plus largement envers les femmes. Le roman d'Alasdair Gray date pourtant de 1992, soit bien avant que ce type de violences soient reconnues officiellement (en Belgique, les violences gynécologiques et obstétricales sont définies officiellement depuis octobre 2025¹³⁵). En mettant en lumière ces violences faites aux femmes via le regard d'un personnage féminin, le roman s'inscrit en opposition au *male gaze*, qui témoignerait plutôt d'une banalisation ou occultation de ces violences.

Dans l'adaptation de Yórgos Lánthimos, les violences gynécologiques ne sont plus au cœur de la critique de Bella. Le film cherche plutôt à dénoncer l'absence de consentement des prostituées dans leurs rapports sexuels avec les clients. En effet, à l'arrivée d'un client, les jeunes femmes se placent en ligne, tandis que l'homme choisit celle avec qui il veut coucher, sans se préoccuper du fait que cette dernière peut ne pas en avoir envie. Bella prend alors la parole pour s'opposer à cette organisation, et propose au contraire que ce soient les femmes qui choisissent :

tandis qu'il enfonçait une sorte de cuillère dans sa fente d'amour ou vagin (comme l'appellent les Latins) en y plantant presque son nez et sa grosse moustache. C'était la seule partie qui l'intéressait dans les femmes parce que peu après il a dit : "Pouah ! Vous pouvez partir" ».

¹³⁵ Parlement de Wallonie, « Les violences gynécologiques et obstétricales (VGO) », session 2025-2026, déclaration de Yves de COPPIETERS, en ligne : <https://www.parlement-wallonie.be/pwpages?p=interp-questions-voir&type=28&iddoc=144049>.

[Bella] – So would you not prefer it if the women chose, as I would be a sign of enthusiasm toward you? Um, you wouldn't have the vague sense that they are in a state of horror when you jump them.

[Client] – Horreur ? Elles ne sont pas... ?

[Directrice] – Elles vous aiment Monsieur Merseault. Bella is new and may have a mental illness. Elle ne comprend pas encore comment cela fonctionne.¹³⁶ (1:34:14)

Le terme n'est pas cité, pourtant il s'agit bien de viol. En échange d'un peu d'argent, les hommes sont autorisés à violer ces femmes, sans qu'elles ne puissent s'y refuser. Dans ce choix d'adaptation, on ressent l'influence qu'a pu avoir l'affaire Weinstein et le mouvement #MeToo dans la manière de représenter le consentement sexuel.

Si l'on peut reconnaître la portée féministe de cette critique, la scène peut néanmoins faire débat. En effet, la critique de Bella traite de la question du consentement et du viol, or ces termes ne sont mêmes pas mentionnés, ce que Azélie Fayolle reconnaît comme une des stratégies d'occultation de violence qui consiste à refuser de la nommer¹³⁷. Et lorsque le client comprend qu'elles ne sont pas consentantes, la directrice le rassure aussitôt dans ses certitudes afin de ne pas bouleverser l'ordre des choses. Les propos de Bella sont décrédibilisés par le fait qu'elle pourrait avoir une maladie mentale. La directrice finit même par proposer au client de coucher gratuitement avec Toinette, qui intervient pour soutenir Bella dans ses idées : « Toinette, you have such a clever mouth. Monsieur Mersault will enjoy it for free. Go. Now.¹³⁸ » (1:34:52). La conséquence de la « petite rébellion » de Bella ne retombe pas sur elle, mais sur son amie Toinette, qui se fait ensuite violée, sans aucune compensation financière. Derrière les propos de la directrice, on retrouve également la volonté de faire taire Toinette, lui rappelant que sa bouche ne sert ici qu'à servir le désir masculin. Pendant ce temps, la directrice explique à Bella qu'elle n'a pas le choix de faire ce qu'elle fait, car c'est ainsi que cela fonctionne. Enfin, alors que dans le livre, Bella quittait l'établissement par signe de protestation, dans le film, elle reprend son activité et continue de « jouer le jeu » de la prostitution. Bella renonce à essayer de changer le système et choisit de s'y conformer. L'impact de sa prise de position contre le viol et l'absence de consentement perd aussitôt toute son ampleur.

¹³⁶ « – Monsieur ne préféreriez-vous pas que la femme vous choisisse ? Ce serait la preuve de votre enthousiasme à votre égard. Et vous n'auriez pas cette vague sensation qu'elle est pétrifiée d'horreur quand vous la grimpez. / – Horreur ? Elles ne sont pas... ? / – Elles vous aiment Monsieur Merseault. Bella est nouvelle et on se demande si elle n'a pas une maladie mentale. Elle ne comprend pas encore comment cela fonctionne ».

¹³⁷ FAYOLLE A., *op. cit.*, p. 33.

¹³⁸ « Toinette puisque tu te sers si bien de ta bouche, Monsieur Merseault va en profiter et gratuitement. Allez. Tout de suite. ».

Une possibilité d'émancipation ?

Face aux nombreuses maladresses dont fait preuve le film dans sa représentation de la prostitution, il peut sembler difficile de croire à la portée émancipatrice de l'expérience de Bella. En effet, notre analyse a pu démontrer en quoi le choix de représentation s'éloignait considérablement de son objectif féministe. En revanche, il serait injuste de ne pas reconnaître la volonté émancipatrice que vise cette représentation.

Comme nous l'avons déjà souligné, dans le film, l'émancipation de Bella passe avant tout par sa libération sexuelle. Bella n'a pas honte de ses désirs ni de son corps. C'est pourquoi, son expérimentation du monde de la prostitution ne lui apparaît pas comme une déchéance morale de la femme, mais comme une opportunité de mieux se connaître dans son rapport à la sexualité. À travers son expérience de la prostitution, Bella s'émancipe du jugement moral porté sur les femmes, qui se voit incarné dans le film par le personnage de Duncan Wedderburn. En effet, lorsque Bella se prostitue pour la première fois et en informe Wedderburn, ce dernier explique à Bella que la prostitution est « la pire des choses qu'une femme puisse faire » (*It is the worst thing women can do* (1:30:00)) et en devient malade de jalousie. Dans le discours de Wedderburn, on retrouve une idée profondément inscrite dans les mentalités, participant à la marginalisation et la stigmatisation des prostituées. Car derrière les mots employés, ce n'est pas la prostitution qu'on attaque, mais celles qui la pratiquent. À l'inverse, on ne dira pas d'un homme qu'« aller aux putes » est la pire chose qu'il puisse faire.

Pourtant, contrairement à ce que lui prescrit la société, Bella refuse d'avoir honte de son activité. Par sa pratique, elle s'émancipe du jugement moral porté sur les femmes et leur sexualité. Bella défend l'idée que vendre son corps à des clients ne fait pas d'elle une femme sans valeur. Par ailleurs, cette activité lui est également bénéfique financièrement :

[Duncan Wedderburn] – You're whores.

[Bella] – We are our own means of production.¹³⁹ (1:43:15)

En réclamant être son propre moyen de production, Bella revendique également une forme d'indépendance. Son activité en tant que prostituée lui permet notamment de récupérer une part de sa liberté qu'elle avait perdue dans sa relation étouffante avec Wedderburn, bien que cette nouvelle liberté puisse être débattue. Wedderburn a toujours considéré Bella comme une possession personnelle, un objet sexuel à son entière disposition. En tant que prostituée, Bella

¹³⁹ « – Vous êtes des catins. / – Nous sommes notre propre moyen de production. ».

est toujours utilisée comme un objet sexuel, or cette fois, personne ne peut la revendiquer comme étant sienne.

Les propos tenus par Bella dans le film se rapproche du discours que tient Virginie Despentes lorsqu'elle raconte son expérience en tant que prostituée. Dans *King Kong théorie*, elle explique notamment comment la prostitution l'a aidée à se reconstruire après le viol qu'elle avait vécu à l'âge de 17 ans :

Une entreprise de dédommagement, billet après billet, de ce qui m'avait été pris par la brutalité. Ce que je pouvais vendre, à chaque client, je l'avais donc gardé intact. Si je le vendais dix fois de suite, c'est que ça ne se brisait pas à l'usage. Ce sexe n'appartenait qu'à moi, ne perdait pas en valeur au fur et à mesure qu'il servait, et il pouvait être rentable. De nouveau, j'étais dans une situation d'ultraféminité, mais cette fois j'en tirais un bénéfice net. (p. 72)

Le viol est ici comparé à un vol : on lui a pris de force ce qu'elle était censée donner de son plein gré. La prostitution lui a alors permis de se réapproprier son corps. Ce dernier est certes vendu à un homme, mais il ne perd pas de sa valeur pour autant. Elle reconnaît le fait qu'elle est utilisée comme un objet, or cette fois elle en tire un bénéfice. Dans une société où les femmes sont constamment vues comme des objets, revendiquer cette objectification lui permet de se réapproprier un pouvoir sur elle-même. Cela ne signifie pas pour autant que la prostitution constitue une libération de la femme, mais au moins c'est un choix conscient.

Notons néanmoins que Virginie Despentes soutient la prostitution et ne rejoint donc pas la position des féministes abolitionnistes, qui luttent pour l'éradication de la prostitution. Despentes, elle, refuse l'idée que les prostituées sont nécessairement des victimes et milite pour inscrire la prostitution dans un cadre légal, améliorant dès lors les conditions de travail de ces femmes. En ce sens, le personnage de Bella incarne ce que défend Despentes : Bella ne se présente pas comme une victime, tout comme elle, elle a choisi volontairement d'exercer cette activité.

Son expérience en tant que prostituée amène également Bella à reconsidérer ce qu'elle attend de ses relations. En effet, une fois de retour chez Godwin Baxter, elle discute avec McCandless de leurs fiançailles et lui demande alors si son passé de prostituée remet en cause son engagement :

[Bella] – I've been a whore, you understand? Cocks for money inside me. You okay with that? Does the whoring thing challenge the desire for ownership that men have? Wedderburn became much weepy and swear when he discovered my whoring.

[McCandless] – I find myself merely jealous of the men's time with you rather than any moral aspersion against you. It is your body, Bella Baxter. Yours to give freely.¹⁴⁰ (1:56:46)

¹⁴⁰ « – J'ai été une putain tu en as conscience ? Des queues m'ont pénétrée contre de l'argent. Ça ne te dérange pas ? J'ai remarqué que la prostitution met à rude épreuve le désir de propriété des hommes. Wedderburn est

Alors que Bella cherche à s'assurer que son futur époux ne la considère pas comme une possession personnelle, McCandless dit ne pas juger Bella pour son passé. Par ailleurs, il lui rend symboliquement le droit de disposer de son corps comme elle l'entend. Ici, encore on retrouve l'affirmation de la liberté sexuelle de Bella.

Cependant, bien que le film semble partager un discours plutôt positif sur la liberté sexuelle de la femme, certaines féministes défendent l'idée que la libération sexuelle ne constitue pas forcément une libération. Manon Garcia, dans son essai *On ne naît pas soumise, on le devient*, reprend notamment la position défendue par Catharine MacKinnon, selon laquelle la libération sexuelle des femmes (bien qu'elle soit contre l'utilisation du terme libération) est avant tout bénéfique aux hommes et à la satisfaction de leurs désirs¹⁴¹. En effet, puisque les hommes occupent une position dominante dans la société, « ils ont la possibilité de définir la sexualité selon ce qui les excite et de revendiquer l'objectivité de cette définition¹⁴² ». C'est pourquoi, selon Catharine MacKinnon, « en affirmant qu'il est dans la nature des femmes de désirer avoir des rapports sexuels fréquents, les hommes s'assurent une plus grande disponibilité sexuelle de ces femmes¹⁴³ ». Ainsi, le fait de représenter Bella comme une femme libérée sexuellement contribuerait à renforcer le fantasme masculin de l'entière disponibilité sexuelle des femmes. Cette vision de la sexualité relèverait donc d'un *male gaze* exacerbé plutôt que d'une véritable libération féminine. Une fois de plus, le personnage de Bella se situe dans une position paradoxale : si on ne peut pas nier le discours d'émancipation qui construit son personnage, Bella n'échappe pas pour autant à la domination masculine.

Il aurait peut-être été plus avisé de prendre moins de libertés dans l'adaptation cinématographique afin de rester plus proche de la trame du roman. En effet, le roman d'Alasdair Gray, tout en parlant de sexualité, ne limite pas l'émancipation de Bella à cette dimension et préfère mettre en avant son émancipation intellectuelle et politique – ce que le film a fortement délaissé dans son adaptation –, bien que l'on puisse comprendre pourquoi il aurait été assez malvenu pour un film hollywoodien de partager un discours socialiste trop affirmé, qui risquerait de perdre des bénéfices financiers en affirmant un propos jugé trop radical. Dans le roman, l'expérience de Bella en tant que prostituée n'est pas présentée comme émancipatrice, au contraire. Pourtant, son expérience de la prostitution constitue une étape clé

devenu beaucoup plus pleurnichard et grossier quand il a découvert mon activité. / – Je suis pour ma part presque jaloux du temps que ces hommes ont passé avec toi plus que je ne porte un jugement moral contre toi. Il s'agit de ton corps, Bella Baxter. Tu peux l'offrir à qui bon te semble ».

¹⁴¹ GARCIA M., *op. cit.*, p. 52.

¹⁴² *Ibid.*, p. 53.

¹⁴³ *Ibid.*

de son émancipation, puisque c'est en constatant la manière dont sont traitées les femmes que Bella va faire le choix d'agir, de s'engager pour rendre le monde plus juste.

1.4. Bella face au *male gaze*

L'effet censure

Alors que l'adaptation cinématographique de *Poor Things* présente Bella comme une figure féministe ambiguë, le roman quant à lui parvient à échapper aux différentes critiques. En effet, la plupart des critiques imputables du film ne proviennent pas du livre mais bien des innovations apportées par l'adaptation. Toutefois, ce n'est pas parce que le *male gaze* est souvent dénoncé au cinéma qu'il n'existe pas en littérature, comme l'a démontré Azélie Fayolle. Or, jusqu'à présent, le roman d'Alasdair Gray ne semble pas faire preuve d'un *male gaze* très marqué. Le roman reconnaît lui-même à travers les propos du personnage de McCandless que Bella pourrait être vue comme l'incarnation du fantasme masculin de la femme-enfant, et évite précisément de représenter Bella à travers sa sexualité.

Par ailleurs, ce ne serait pas non plus la première fois qu'une adaptation cinématographique déforme les propos défendus dans le roman dont il s'inspire. Azélie Fayolle prend notamment l'exemple du roman *Lolita* de Nabokov, pensé par l'auteur comme une dénonciation de l'obsession perverse du narrateur pour une jeune fille âgée de 12 ans. Or comme l'explique Azélie Fayolle, le texte fut reçu très différemment par le public, en témoigne la manière dont est interprété le viol de « Lolita » : « dans le cas de *Lolita*, le viol est dit, mais il est nié, en tout cas érotisé, par la très large réception, entretenue par le film de Kubrick, jusqu'à l'antonomase ignoble qui fait de Lolita une adolescente aguicheuse (donc déjà coupable)¹⁴⁴ ». Selon Azélie Fayolle, cela serait le signe que « le *male gaze* serait dans l'œil du spectateur¹⁴⁵ » et non dans celui de son auteur. C'est pourquoi, elle propose alors de se centrer uniquement sur le contenu même du texte, afin d'établir si une œuvre partage ou non, indépendamment de la volonté de l'auteur ou de la réception par le public, un *male gaze*.

Pour déterminer si un livre fait preuve ou non de *male gaze*, Azélie Fayolle propose de s'intéresser à la manière dont le texte oriente la sympathie du lecteur. Pour cela, elle s'appuie sur le concept de *himpathy* (formé à partir de *him* pour lui et *empathy* pour empathie), théorisé par la philosophe Kate Manne pour traiter la manière dont sont perçus les auteurs de violences

¹⁴⁴ FAYOLLE A., *op. cit.*, p. 110.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 117.

sexuelles¹⁴⁶. En effet, ce concept désigne l'« excessive sympathie manifestée pour les hommes auteurs de violences sexuelles¹⁴⁷ » qui peut notamment amener à considérer l'homme coupable comme la victime. De manière générale, l'*himpathy* désigne la tendance générale à « pardonner, oublier et exonérer les crimes des hommes dominants¹⁴⁸ ». À l'inverse, les femmes sont victimes d'un traitement opposé, appelé sous le terme *herasure* (formé par les mots *her* pour elle et *erasure* pour effacement), qui désigne cette fois « une réticence à croire les femmes qui témoignent contre ces hommes¹⁴⁹ ». Pour Azélie Fayolle, le *male gaze* est fortement associé à l'idée d'*himpathy*, qui ne se limite pas seulement aux œuvres qui traitent de violence mais qui peut plutôt être compris comme un effet du texte orientant l'empathie de son lecteur potentiel. En ce sens, le *male gaze* permet de créer une forme de connivence entre le livre et son lecteur potentiel (ou entre un film et son spectateur potentiel) en légitimant et « modelant un monde pour et par les hommes¹⁵⁰ ».

Afin de déterminer si le roman *Poor Things* révèle la présence d'un *male gaze* au sein de son œuvre, il est nécessaire de relever les différents indices qui pourraient orienter l'empathie du lecteur. Azélie Fayolle en identifie plusieurs dont :

les focalisations (partage-t-on le point de vue, les expériences d'un personnage ?), le partage d'informations (que sait-on sur qui ?), l'axiologisation visible par le traitement des personnages (par le narrateur et entre eux), voir par les commentaires de la voix narrative (et de son éventuel crédit), la place prise dans l'histoire, notamment en termes d'évolution (on s'attache davantage aux personnages principaux qu'aux secondaires), le volume de sa prise de parole, le crédit qui lui est accordé par les possibles instances de validation du texte et d'autres éléments simulant plus ou moins l'incarnation anthropomorphique, par exemple dans les adresses et connivences, qui peuvent être adressées aux lecteurs, en appuyant plus ou moins fortement la dimension du genre.¹⁵¹

Dans le cas du roman d'Alasdair Gray, on constate assez rapidement que le texte ne nous permet pas de trancher unanimement en faveur d'une position, notamment en raison de l'imbrication des niveaux de narration. En effet, si l'on s'intéresse à la focalisation, le lecteur suit majoritairement le point de vue d'Archibald McCandless, dont le discours, en tant que narrateur, témoigne d'une axiologisation : il n'est pas neutre dans sa manière de présenter les événements. De plus, le discours du narrateur est renforcé par le crédit que lui accorde « l'éditeur » dans son introduction, qui insiste sur la véracité des faits et rejette tout ce qui pourrait contredire sa version des événements. Or, bien qu'Archibald McCandless soit le narrateur, il n'est pas le personnage principal, contrairement à ce qu'il prétend. Bella est le véritable

¹⁴⁶ FAYOLLE A., *op. cit.*, p. 108.

¹⁴⁷ MANNE Kate, citée par FAYOLLE A., *op. cit.*, p. 108.

¹⁴⁸ FAYOLLE A., *op. cit.*, p. 109.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 111.

¹⁵¹ *Ibid.*, pp. 110-111.

personnage principal, puisque le récit présente avant tout son évolution et sa quête d'émancipation. Sa lettre de voyage, bien que médiée par la narration de McCandless, occupe une large part du récit, où Bella raconte ses expériences depuis son propre point de vue. Par ailleurs, dans la lettre finale de Victoria McCandless, la focalisation et l'axiologisation évoluent pour laisser place à Victoria, qui s'applique à corriger le récit d'Archibald. De plus, comme nous l'avons démontré dans la première partie de notre analyse, bien que « l'éditeur » défende la version d'Archibald McCandless, le lecteur a de bonnes raisons de mettre en doute ses propos ainsi que la véracité du récit d'Archibald. C'est pourquoi, la connivence ou l'empathie du lecteur semble davantage orientée envers Bella. En effet, en tant que cœur et moteur du récit, il est normal que le lecteur s'attache à son personnage. On pourrait donc considérer que la perspective du roman ne semble pas profondément marquée par le *male gaze*.

Or, on ne peut pas nier pour autant que le roman présente des nombreux signes d'*herasure*. En effet, on constate à plusieurs reprises que le discours de Bella est décrédibilisé. On peut notamment penser au fait que « l'éditeur » ne reconnaisse pas la véracité de la lettre de Victoria, dans laquelle elle dénonce le portrait trompeur qui fut brossé d'elle dans le livre de son époux, mais aussi les violences qu'elle a subies durant son enfance, qui ne sont, pour la plupart, pas mentionnées dans le récit d'Archibald. Cette lettre est également reléguée à la fin du roman, pour éviter, toujours selon les propos de « l'éditeur », que sa lecture ne nuise à la crédibilité du récit d'Archibald. Ces faits pourraient être considérés comme une volonté de silencer la femme, d'effacer sa version de sa propre vie, occultant au passage les violences sexistes qu'elle a subies, au profit du récit d'un homme, ce qui révélerait la marque d'un *male gaze*.

Cependant, cet effacement de la perspective féminine n'est pas un réel effacement, mais plutôt un effet voulu par le texte. Effectivement, « l'éditeur » aurait tout simplement pu ne pas intégrer la lettre de Victoria et ne pas la mentionner dans son introduction. Puisque quand on cherche à effacer une femme de l'histoire, c'est généralement en évitant de perpétuer son nom, comme en témoigne l'ouvrage de Titou Lecoq, *Les grandes oubliées*¹⁵². Par ailleurs, le rôle d'éditeur, revendiqué par Alasdair Gray, est également un effet du texte, s'inscrivant dans la continuité du topos du manuscrit trouvé. Alasdair Gray est bien l'auteur du texte et le fait de présenter le récit de cette manière est donc un choix conscient. En résumé, par sa construction, le roman met en scène une forme de *male gaze*, qui prétend chercher à effacer la perspective

¹⁵² LECOQ Titou, *Les grandes oubliées. Pourquoi l'histoire a effacé les femmes*, Paris, L'iconoclaste, 2023 (Collection Proche), p. 224.

féminine sans pour autant l'effacer réellement. Mais alors pourquoi avoir consciemment introduit du *male gaze* dans son œuvre ?

Notre hypothèse est que ce jeu d'effacement de la perspective féminine sert en réalité à produire l'effet inverse sur le lecteur. Tout comme la censure d'une œuvre démultiplie l'attrait du public, c'est précisément parce que les différentes instances du texte semblent vouloir invisibiliser Victoria que le lecteur souhaite connaître sa perspective. Autrement dit, c'est en mettant en scène l'*herasure* de Victoria que le roman parvient à orienter l'empathie du lecteur pour son personnage. Le *male gaze* apparent du texte, qui cherche à présenter la version d'Archibald comme le seul point de vue possible, peut alors être compris comme un mécanisme produisant sa propre subversion, puisque le lecteur finit par se ranger en faveur de la perspective féminine.

Dévoilement du male gaze

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, la lettre de Victoria McCandless a donc une grande importance dans la construction du roman, puisqu'elle offre un renversement de perspective sur l'histoire qui vient de nous être racontée. Victoria accuse son mari d'avoir transformé le récit de sa vie, au point qu'elle puisse être comparée à Lucrèce Borgia ou à *La Belle Dame sans merci*. Ces deux références littéraires incarnent le symbole de la femme fatale, froide et calculatrice, qui prend plaisir à séduire les hommes pour les piéger. Il est vrai qu'une part du récit d'Archibald semble présenter Bella comme une femme versatile, insensible aux sentiments des hommes qui l'entourent, notamment lorsqu'elle décide de quitter McCandless pour s'enfuir en compagnie de Duncan Wedderburn, tandis que McCandless est, lui, présenté comme un amant dévoué, prêt à attendre le retour de Bella. Or, derrière ce portrait déformé, se cache une autre histoire, non plus celle de Bella mais celle de Victoria.

Victoria et Bella sont en réalité comme les deux faces d'une même pièce, ou plutôt d'une même femme. D'un côté nous avons Bella, telle que la décrit Archibald McCandless : une créature hors du commun, très belle mais aussi naïve, qui part à la découverte du monde. De l'autre, Victoria, une femme que l'on a élevée dans le seul but d'être soumise à un homme, mais qui est parvenue à poursuivre ses ambitions. Cette différence se retrouve jusque dans leur prénom, alors que le nom de Bella fait référence à sa beauté et son apparence, Victoria est caractérisée par son accomplissement, sa *victoire*. En signant sa lettre du nom de Victoria, il s'agit d'une manière pour elle de récupérer son agentivité : désormais elle se raconte elle-même et sous son véritable nom.

Afin de mettre en lumière les mensonges de son mari, Victoria commence par raconter son enfance et sa relation avec ses parents. Elle explique notamment que son père était un homme d'affaire, intéressé uniquement par le profit, et qui pouvait se montrer violent : « *He treated his wife and children like he treated the workmen: as potential enemies who must be kept poor by violence or the threat of it. He thought any remark which did not obviously flatter him was rebellion*¹⁵³ » (pp. 255-256). Dans cette description, Victoria révèle la domination qu'exerce son père sur sa famille. La femme et les enfants sont comparés à des ouvriers, des personnes mises au service d'un patron, travaillant pour l'intérêt de celui qui les emploie. Le père est donc présenté comme le patron de sa famille, qui maintient sa domination par la violence et la menace. Victoria grandit dans un environnement où on lui apprend que l'homme est celui qui dirige, qui décide, et qu'elle n'a pas le droit de s'opposer à sa volonté. Elle raconte notamment qu'un jour, alors qu'elle n'était encore qu'une enfant, elle dit à son père qu'il ressemblait à un coquelicot (son visage rouge contrastant fortement avec son costume vert), ce qui provoqua chez lui une violente vague de colère :

*I remember no more until I awoke in bed. He had clubbed me down with his fist, my head had struck the brick-cobbled floor, I had been bleeding and unconscious for several hours. I doubt if my mother had dared call a doctor: I still have an irregular three-inch-long scar above my left ear under the hair: It follows an abnormal widening of the squamosal suture, but apart from that period of unconsciousness it has never affected my memory. This is the crack my late husband describes as "mysteriously regular" and "ringing the entire skull under the hair line".*¹⁵⁴ (p. 256)

Le décalage entre l'innocent commentaire de Victoria et la réaction disproportionnée de son père laisse entendre que ce dernier était un homme extrêmement violent envers sa famille. Le lecteur comprend alors que la cicatrice de Bella, qui était présentée comme la marque de l'expérience chirurgicale de Baxter, est en réalité la marque de la violence domestique qu'elle a subi durant son enfance. Cette différence d'interprétation révèle donc que le récit d'Archibald est marqué par la volonté d'effacer la trace de cette violence.

Lorsqu'elle décrit sa mère, Victoria la présente comme une esclave domestique, entièrement dévouée à son foyer et à ses enfants :

Of my mother I have only this to say: she was unselfish and hard-working, and taught me how useless these virtues are when separated from courage and intelligence. She felt positively wicked when not washing or darning clothes, scrubbing floors, beating carpets or making a gallon of soup out of

¹⁵³ « Il traitait sa femme et ses enfants comme ses ouvriers : comme des ennemis potentiels qu'on devait maintenir dans la pauvreté par la violence ou par la menace. Il estimait que toute remarque qui ne le flattait pas ouvertement était une rébellion ».

¹⁵⁴ « Je ne me souviens plus de rien avant de m'éveiller au lit. Il m'avait jetée à terre d'un coup de poing, ma tête avait heurté les carreaux en brique du sol, j'avais saigné et perdu connaissance durant plusieurs heures. Je doute que ma mère ait osé appeler un médecin. J'ai encore sous les cheveux, au-dessus de l'oreille gauche, une cicatrice irrégulière de trois pouces. Il s'ensuit un élargissement anormal de la suture squameuse, mais sinon cette période d'inconscience n'a jamais affecté ma mémoire. C'est cette trace que mon dernier mari décrit comme « mystérieusement régulière » et « courant sur tout le crâne sous les cheveux ».

*scraps a butcher could not sell for cat-food. I do not know if she was able to read, but if she ever saw me with a book it was snatched away because "Girls need no excuses for idleness"*¹⁵⁵ (p. 256)

La mère de Victoria incarne le modèle de la femme au foyer parfaitement soumise, qui pense tellement aux autres qu'elle finit par s'oublier elle-même. L'endoctrinement est tel qu'il devient impensable pour la femme de faire autre chose que ce qui est attendu d'elle, à savoir, entretenir sa maison. Son exemple fait écho aux propos de Manon Garcia : « Historiquement, la soumission des femmes, à la différence de celle des hommes, n'a pas été conçue comme contre nature. Bien au contraire, la soumission est prescrite comme le comportement normal, moral et naturel de la femme¹⁵⁶ ». Pour la mère de Victoria, la soumission est la seule réalité qu'elle connaisse. Victoria comprend alors que ce n'est que par l'éducation et l'accès au savoir qu'elle pourra échapper à son destin d'esclave domestique.

Or, malgré son éducation au couvent, Bella reste n'échappe pas à la soumission, puisque son éducation n'a que pour but de la former dans son futur rôle d'épouse :

*Mother had taught me to be a working man's domestic slave; the nuns taught me to be a rich man's domestic toy. When they sent me back Mother was dead and I could speak French, dance, play the piano, move like a lady and discuss events as Conservative newspapers reported them, for the nuns thought husbands might prefer wives who knew some things about the world.*¹⁵⁷ (pp. 258-259)

La lettre de Victoria dévoile la triste réalité de la condition féminine et comment les femmes sont modelées par les hommes pour correspondre à ce qui est attendu d'elles. Peu importe leur situation économique (ou plutôt celle de leur conjoint), les femmes sont systématiquement considérées comme des objets à la disposition de leur mari. Si Victoria est si lucide par rapport à la condition de la femme, c'est parce qu'elle est parvenue à s'émanciper de sa soumission, notamment avec l'aide de Godwin Baxter, qui l'aidera à fuir son premier mariage avec le général Blessington et lui fabriquera une fausse identité.

Cette réalité de la condition féminine, le récit d'Archibald McCandless n'en parle pas, ou très peu. Par sa lettre, Victoria cherche donc non seulement à rétablir la vérité sur sa vie, mais aussi à dénoncer comment le récit fantastique inventé par son mari participe à l'effacement

¹⁵⁵ « De ma mère, je n'ai que ceci à dire : elle ne pensait pas à elle, elle travaillait dur, et m'a appris combien ces vertus étaient inutiles lorsqu'elles n'étaient pas accompagnées de courage et d'intelligence. Elle se sentait vraiment coupable lorsqu'elle ne lavait pas, ne reprisait pas des vêtements, ne frottait pas le sol, ne battait pas les tapis ou ne faisait pas des litres de soupe avec des bas-morceaux qu'un boucher n'aurait pas vendus comme nourriture pour chats. Je ne sais pas si elle savait lire, mais si elle me voyait avec un livre elle me l'arrachait des mains en me disant : "Les filles ne doivent pas chercher des prétextes pour être paresseuses." ».

¹⁵⁶ GARCIA M., *op. cit.*, p. 15.

¹⁵⁷ « Maman m'avait appris à devenir l'esclave domestique d'un ouvrier ; les sœurs m'apprirent à être le jouet domestique d'un homme riche. Quand je rentrai à la maison, maman était morte et je savais parler français, danser, jouer du piano, avoir les gestes d'une lady et discuter des événements tels que les rapportent les journaux conservateurs, car les sœurs pensaient que les maris préféraient des femmes sachant ce qui se passait dans le monde ».

de l'expérience féminine, marquée par la soumission et la violence. Or, comme l'explique Azélie Fayolle, cette tentative d'effacement de la violence est un mécanisme profondément attaché au *male gaze* :

Ne pas repérer la violence est donc, en soi, une violence autant que le signe d'une violence. Si on ne voit pas la violence la plus dure (et la plus durable), c'est qu'elle est rendue légitime, notamment par le monopole d'État, qui justifie en son nom certaines violences et en admet d'autres, comme l'obéissance et la soumission exigées de l'épouse par le Code Napoléon. Le *male gaze* est dans cette perspective l'idéologie du plaisir des uns et de la coercition des autres, réalisée par une violence permanente, à la fois omniprésente et occultée. Plus qu'un regard sexualisant et morcelant (ce qu'il est aussi), le *male gaze* s'inscrit dans un *continuum* de déni et de légitimation de la violence masculine¹⁵⁸

Ainsi, en transformant le passé de Victoria, le récit d'Archibald McCandless ne fait pas qu'occulter les violences faites aux femmes, mais contribue également à leur légitimation.

C'est pourquoi la lettre de Victoria est si importante pour le roman, car sans elle, le *male gaze* imprégnant le récit de McCandless serait totalement invisible aux yeux du lecteur. Cette lettre permet à la fois un dévoilement du *male gaze*, mais aussi de son fonctionnement, puisqu'elle révèle comment une histoire peut être instrumentalisée au profit de celui qui la raconte, dans ce cas-ci, au profit du regard masculin. Et lorsque l'on ne possède qu'une seule version de l'histoire, elle nous apparaît comme la seule vérité possible.

Un exemple de feminist gaze

Vraiment, si la femme n'avait d'existence que dans les œuvres littéraires masculines, on l'imaginerait comme une créature de la plus haute importance, diverse, héroïque et médiocre, magnifique et vile, infiniment belle et hideuse à l'extrême, avec autant de grandeur qu'un homme, davantage même, de l'avis de quelques-uns. Mais il s'agit là de la femme à travers la fiction. En réalité, comme l'a indiqué le Professeur Trevelyan, la femme était enfermée, battue et traînée dans sa chambre.¹⁵⁹

Voilà le constat que fait Virginia Woolf alors qu'elle s'interroge sur la place des femmes en littérature. La lettre de Victoria révèle la même réalité : alors que son mari la présente sous les traits d'une femme fatale, séduisante mais aussi naïve, Victoria démontre la manière dont les hommes traitent réellement les femmes. En dévoilant le *male gaze* dissimulé dans le récit d'Archibald, la lettre de Victoria semble incarner un parfait exemple de *female gaze*, voire de *feminist gaze*.

Le *female gaze* apparaît en réaction aux recherches de Laura Mulvey sur le *male gaze*, et serait compris comme son exact opposé. Or, selon les théories, le *female gaze*, bien que toujours construit en opposition au *male gaze* peut prendre des sens assez différents. Selon Natalie Perfetti-Oates par exemple, le *female gaze* est compris comme un regard sexualisant

¹⁵⁸ FAYOLLE A., *op. cit.*, pp. 32-33.

¹⁵⁹ WOOLF Virginia, *Une chambre à soi*, Paris, Éditions 10/18, 1997, p. 66.

porté, cette fois, non pas sur les femmes, mais sur les corps masculins à l'attention d'un public féminin hétérosexuel¹⁶⁰. Azélie Fayolle reprend quant à elle la théorie de la journaliste et critique de cinéma Iris Brey, pour qui le *female gaze* repose sur le partage d'une expérience féminine qui permet de remettre en question le système patriarcal¹⁶¹. Iris Brey identifie notamment plusieurs critères permettant de révéler la présence du *female gaze* : « Il faut narrativement que : 1/ le personnage principal s'identifie en tant que femme ; 2/ l'histoire soit racontée de son point de vue ; 3/ son histoire remette en question l'ordre patriarcal¹⁶² ». À ces critères narratifs, s'ajoutent également des critères formels pensés pour le domaine de l'audiovisuel. Azélie Fayolle reprend également la théorie de Anne-Claire Marpeau pour qui le *female gaze* correspond à « l'adoption d'un regard sur les faits racontés [...] qui montre les violences par son inscription dans une expérience féminine¹⁶³ ». Autrement dit, le *female gaze* chercherait à lutter contre l'*herasure* et l'*himpathy* dans les récits mettant en scène des violences envers les femmes.

Dans le cas du roman *Poor Things*, la lettre de Victoria s'inscrit parfaitement dans les critères décrits par Iris Brey, ainsi que dans la définition donnée par Anne-Claire Marpeau. En effet, Victoria est le personnage principal de la lettre, et c'est à travers son point de vue que sont racontés les faits. Par son récit, Victoria dénonce la violence de la condition féminine, et comment les femmes sont maintenues dans une position d'infériorité, et questionne ainsi l'ordre patriarcal. Nous pouvons alors affirmer que cette lettre de Victoria révèle la marque du *female gaze*.

Mais alors, est-ce que la présence du *female gaze* au sein d'une œuvre suffit-elle pour qualifier une œuvre de féministe ? Selon Azélie Fayolle, tout « *female gaze* est politique ou porteur d'une potentialité politique¹⁶⁴ », puisqu'il implique un questionnement de l'ordre patriarcal. Or, si le *female gaze* partage certes une expérience féminine, cette expérience n'implique pas nécessairement une émancipation de la femme. C'est pourquoi, Azélie Fayolle dit préférer le concept de *feminist gaze*, qui s'ancre avant tout dans un projet politique et non dans une expérience féminine. En d'autres termes, le « *feminist gaze*, c'est l'idéologie du

¹⁶⁰ PERFETTI-OATES Natalie, « Chick Flicks and the Straight Female Gaze: Sexual Objectification and Sex Negativity in *New Moon*, *Forgetting Sarah Marshall*, *Magic Mike*, and *Fool's Gold* » dans *genderforum*, vol. 14, n°1, 2015, pp. 18-31.

¹⁶¹ FAYOLLE A., *op. cit.*, p. 124.

¹⁶² BREY Iris, citée par FAYOLLE A., *op. cit.*, pp. 124-125.

¹⁶³ MARPEAU Anne-Claire, citée par FAYOLLE A., *op. cit.*, p. 125.

¹⁶⁴ FAYOLLE A., *op. cit.*, p. 128.

féminisme, que l'on retrouve dans les œuvres au-delà de l'ancrage historique du féminisme¹⁶⁵ ». Azélie Fayolle précise également ce qu'elle entend par idéologie féministe : « une idéologie qui constate l'infériorisation sociale des femmes, leur suppose un sort commun et souhaite une amélioration de ce sort pour toutes¹⁶⁶ ».

S'il ne fait aucun doute que la lettre de Victoria constitue un exemple de *female gaze*, il est plus difficile d'affirmer avec certitude que cette lettre témoigne de la marque d'un *feminist gaze*. En effet, si Victoria constate effectivement l'infériorisation sociale des femmes, son récit met surtout en avant son parcours individuel, et comment elle est parvenue à sortir de cette condition. Elle incarne donc le modèle d'une femme parvenue à s'émanciper pour devenir une médecin reconnue, or rien dans cette lettre n'indique clairement sa volonté d'une amélioration pour toutes les femmes, hormis son engagement socialiste.

En revanche, le récit d'Archibald McCandless, qui, lui, ne peut être qualifié de *female gaze* puisque l'histoire est racontée depuis une perspective masculine, semble paradoxalement faire preuve d'un *feminist gaze* plus apparent. En effet, bien que ce que dénonce Victoria au sujet du manuscrit de son mari soit vrai, cela ne concerne néanmoins qu'une part restreinte du récit. Premièrement, le récit d'Archibald n'invisibilise pas complètement les violences faites aux femmes. Au cours du récit, Bella est confrontée à de nombreux cas de violences, que ce soit à travers son expérience dans le milieu de la prostitution ou lorsqu'elle découvre que son premier mari a voulu lui mutiler les parties génitales dans le but de contrôler sa sexualité. Le récit ne cherche pas à occulter ces violences ou à les minimiser, mais bien à les dénoncer. Enfin, c'est en raison des violences, auxquelles Bella fut confrontée à travers son apprentissage, qu'elle décide de devenir médecin, de s'engager en tant que socialiste, et surtout de défendre le droit des femmes. Bella n'est donc pas seulement une figure d'émancipation, elle incarne également l'idéologie du féminisme.

En résumé, la lettre de Victoria et le récit de McCandless se complètent aussi bien dans la narration des faits, que dans le regard qu'ils posent sur le monde. Si le récit de McCandless semble romantiser la vie de Bella, effaçant au passage son enfance marquée par la violence masculine, il cherche néanmoins à la présenter comme une véritable figure de l'émancipation de la femme dont l'objectif est de rendre le monde meilleur. À l'inverse, la lettre de Victoria, critique cette romantisation de son passé, et dévoile que derrière la créature extraordinaire, se

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 138.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 139.

cache le destin commun d'une femme destinée à la soumission, mais qui parvient par chance à s'en extraire. Bien que le récit d'Archibald occupe la majeure partie du roman, l'importance de la lettre de Victoria, plus courte, est renforcée par l'introduction de l'éditeur qui prétend ne pas croire à ses propos.

En ce sens, le choix de ne garder que le récit d'Archibald dans l'adaptation cinématographique perturbe grandement l'équilibre de la narration. Le film prétend mettre en scène le point de vue de Bella à travers sa découverte du monde, mais ne fait en réalité qu'adapter ce qui était initialement le point de vue d'Archibald, tandis que la lettre de Victoria est complètement effacée de l'histoire. Nous pouvons émettre l'hypothèse que ce choix d'adaptation avait pour but de simplifier l'histoire en ne gardant qu'un seul niveau de narration. On sent néanmoins la volonté de réintroduire un propos féministe plus marqué : on peut penser par exemple à la fin du film s'apparentant à la manifestation d'un « female rage » qui se termine sur l'image de Bella en train de prendre un verre avec son amie Toinette tout en regardant le général Blessington, dont le cerveau a été interverti avec celui d'une chèvre, en train de brouter un buisson. Néanmoins, d'autres passages rajoutés par le film, notamment les scènes à caractère sexuels, semblent nuire au propos féministe de l'œuvre. Sans le renversement de la lettre de Victoria, Bella pourrait être considérée comme l'incarnation d'un fantasme masculin, à travers la représentation d'une femme sexuellement mature dotée de l'esprit d'un enfant, ce que la mise en scène semble renforcer. Ce simple choix d'adaptation se révèle avoir un impact majeur sur la portée féministe de l'œuvre.

2. Parcours initiatique et engagement

2.1. L'apprentissage de Bella

Le manuscrit d'Archibald est avant tout pensé comme un roman d'apprentissage, celui d'une créature mi-femme, mi-enfant, qui découvre le monde depuis un regard nouveau, en espérant y trouver sa place. Or, un roman d'apprentissage implique nécessairement une transformation du héros. Dans le cas de Bella cette transformation est celle de son émancipation en tant que sujet autonome, doté d'une agentivité. Si la lettre de Victoria remet certes en question la véracité du discours d'Archibald, il n'empêche que le récit, qu'il soit fictif ou non, fait advenir Bella comme une figure de l'émancipation féminine. En tant que femme ayant grandi hors des conventions sociales, Bella est particulièrement sensible aux injustices et aux défauts de la société, notamment en ce qui concerne la place accordée aux femmes. L'apprentissage de Bella donne alors lieu à une véritable critique politique et philosophique de la société.

Cette émancipation est également marquée par plusieurs instructeurs, qui vont chacun enseigner à Bella un savoir particulier. Le premier d'entre eux, n'est nul autre que Baxter, qui en tant que créateur fait office de figure paternelle pour Bella. Avec lui, Bella découvre le monde pour la première fois : il l'initie au savoir et au langage. Mais, malgré sa volonté d'instruire et d'accompagner Bella, Baxter cherche également à la protéger du monde. C'est pourquoi, Bella finit par se détacher de Baxter afin d'expérimenter le monde à sa manière, en compagnie d'un nouvel instructeur, Duncan Wedderburn, dont elle finira également par se détacher. Et c'est en cela que l'apprentissage de Bella est constructeur : loin de se conformer au point de vue qu'on lui propose sur le monde, Bella cherche à se construire seule, à développer sa propre pensée.

Comme nous l'avons déjà souligné, la quête de Bella peut être considérée comme une quête à la fois mémorielle et identitaire. À travers sa découverte du monde et des savoirs, Bella cherche avant tout à se connaître elle-même, à définir son identité de sujet. Or, très tôt dans son parcours, il apparaît assez clairement que Bella se voit soumise à différentes tentatives de réification. D'objet d'expérience à objet de profit, en passant par objet de désir, il semblerait que Bella soit constamment réduite à une position d'objet. C'est pourquoi le propos de Camille Froidevaux-Metterie résonne autant avec l'expérience de Bella : « si le corps est le sujet et si le corps féminin est objet pour l'homme, comment faire pour que les femmes s'affirment comme des sujets à la fois sexués et libres ?¹⁶⁷ ». Bien que Bella soit soumise à cette contrainte, son

¹⁶⁷ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Le corps des femmes*, op.cit., p. 152.

parcours d'apprentissage lui permet précisément d'y chercher une réponse : si Bella souhaite advenir en tant que sujet, mais qu'elle est vue comme un objet par ceux qui l'entourent, alors Bella se doit de cultiver sa liberté en rejetant toute tentative de réification.

Initiation au libertinage

Duncan Wedderburn, dans la lettre qu'il adresse à Baxter se décrit lui-même comme un homme à femmes, habitué à multiplier les conquêtes et les relations sexuelles. Lorsque Bella décide de partir en voyage avec lui, c'est précisément parce qu'elle souhaite découvrir cette liberté de mœurs. Leur voyage devient alors une sorte d'initiation aux plaisirs sexuels. À travers leur dynamique relationnelle, se rejoue un motif littéraire très présent dans la littérature érotique qui est celui de l'initiateur. En effet, comme l'explique Alain Corbin : « Les pornographes accordent une place importante à l'éveil, à l'apprentissage de la curiosité, à l'itinéraire qui conduit, les filles surtout, de l'étonnement à l'émerveillement¹⁶⁸ ». Bella incarne ici la jeune fille innocente et inexpérimentée, « qui ignore tout du sexe, bien qu'en elle le désir soit déjà au travail¹⁶⁹ » tandis que Wedderburn représente quant à lui l'initiateur qui guidera Bella sur le chemin de la jouissance. Notons que cette initiation est bien souvent codifiée, et commence généralement par la découverte de la masturbation, qui n'est alors envisagée que comme un avant-gout, et est suivie par l'accomplissement de l'acte sexuel, où l'homme amène la femme au paroxysme du plaisir.

Toutefois, bien que leur dynamique corresponde à ce motif de la littérature érotique, il semblerait que le roman évite, comme nous l'avons souligné précédemment, de décrire en détails la sexualité de Bella. Ce qui importe donc n'est pas la sexualité en soi, puisqu'elle n'a pas besoin d'être décrite, mais au contraire ce que cette découverte de la sexualité et du plaisir apporte au personnage de Bella. Cette expérience de la sexualité et de la découverte de soi pourrait être envisagée comme libératrice pour Bella. En effet comme le souligne Alain Corbin : « Le plaisir est ici conçu comme manifestation de l'autonomie d'un individu qui le considère comme sa vraie finalité et le signe de sa propre liberté. En s'assumant pleinement dans sa quête érotique, le sujet se prend lui-même pour fin¹⁷⁰ ». Autrement dit, la découverte que Bella fait de sa sexualité pourrait donc être considérée comme l'accomplissement de sa quête de liberté.

¹⁶⁸ CORBIN Alain, *L'harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie*, Paris, Flammarion, 2022 (Champs histoire), p. 444.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 428.

Sa recherche du plaisir ne servirait alors que son propre intérêt, ce qui lui permet de s'affirmer en tant que sujet.

De plus, cette initiation de Bella à la sexualité s'accompagne d'un nouveau savoir. En effet, c'est grâce à Wedderburn que Bella découvre qu'elle a eu un enfant par le passé, en raison de la cicatrice de césarienne qui marque son ventre. Elle apprend également ce que signifie la virginité et comment elle est utilisée pour contrôler la sexualité des femmes. Cette relation avec Wedderburn n'est donc pas purement sexuelle, mais permet à Bella d'acquérir une meilleure connaissance d'elle-même et de son corps.

Or, nous avons pu également constater que cette forme de libération était contrebalancée par l'objectification que subit Bella dans cette exploration de sa sexualité. Pour Wedderburn, Bella n'est rien de plus qu'un objet de plaisir. Cette objectification est d'autant plus marquée dans le film qui expose Bella au regard du spectateur. Dans ce cas, comment se défaire de cette objectification portée sur son corps et sa sexualité ? La réponse de Bella consiste précisément à utiliser Wedderburn de la même manière que ce dernier l'utilise. En effet, à ses yeux, il n'est rien de plus qu'un objet sexuel, permettant de satisfaire son désir :

*"You are only good for one thing, Wedder," she said thoughtfully, "but you are very good at it indeed, a true grandee monarch magnifico excellency emperor lord-high-paramount president principal provost bobby-dazzler and boss at it."*¹⁷¹ (p. 87)

Au terme de son apprentissage de la sexualité, Bella finit par incarner une véritable posture libertine, semblable à celle de Wedderburn au début du récit, tandis que ce dernier cherche désespérément les faveurs de Bella. On peut donc considérer que le personnage de Bella instaure un renversement de valeurs, puisque le libertinage n'est plus envisagé comme « faute morale qui flétrit l'honneur des femmes, mais une réponse pragmatique à l'inconduite masculine¹⁷² ». L'objectification est dès lors renversée en une prise de pouvoir. Plutôt que de se soumettre à l'objectification qui lui est imposée, Bella revendique sa position de sujet en réifiant l'autre à son tour. Cette idée se retrouve également dans l'adaptation cinématographique, où Bella revendique la posture de la libertine comme un renversement de l'ordre masculin, bien que dans ce cas-ci, ce renversement ne suffise pas à contrer l'objectification du spectateur.

Cependant, il serait pertinent de s'interroger plus en profondeur sur la figure de la libertine. En effet, si l'on peut certes considérer que la libertine serait le simple équivalent du

¹⁷¹ « Tu n'es bon qu'à une seule chose, a-t-elle dit soudain d'un air songeur. Mais tu y es vraiment très bon, tu y es un authentique grandiose monarque magnifique excellence empereur seigneur tout-puissant président lord-maire et maître épatant ».

¹⁷² KOSKAS Camille (ed.), ENRIQUEZ Romain (ed.), *Écrits érotiques de femmes : une nouvelle histoire du désir : de Marie de France à Virginie Despentes*, Paris, Bouquins, 2024, p. 948.

libertin masculin, on peut également suggérer qu'il s'agirait au contraire de la projection du fantasme masculin de la femme fatale. Ici encore, le roman et le film proposent une approche différente. En effet, dans le roman d'Alasdair Gray, le libertinage ne se limite pas à la dimension sexuelle, mais englobe en réalité un projet philosophique plus large qui est précisément celui de la quête de liberté. Michel Delon, dans son étude sur le libertinage, souligne que l'étiquette de « libertin » fut utilisée au cours de l'histoire pour recouvrir des réalités assez distinctes, et qu'aujourd'hui encore le monde de la recherche peine à s'accorder sur une définition¹⁷³. Néanmoins, parmi les différentes tentatives de définition subsiste un idéal commun, à savoir, la liberté de penser, d'agir et de transgresser les normes établies. Et c'est précisément à cet idéal que se rattache Bella dans sa quête d'émancipation, notamment en refusant de se conformer à l'ordre établi si celui-ci contredit ses valeurs personnelles. À l'inverse, dans le film, l'émancipation de Bella est davantage axée sur sa liberté sexuelle. Il est dès lors difficile de reconnaître en son personnage un projet philosophique abouti. C'est pourquoi, si le personnage de Bella dans le roman semble s'écarter de la simple représentation d'un fantasme masculin, le film semble au contraire perpétuer ce stéréotype. Bella, dans le film, apparaît alors comme l'incarnation d'une femme dont la libération ne fait en réalité que la transformer en objet de fantasme au service du désir masculin.

Initiation à la politique

Dans le roman d'Alasdair Gray, une grande partie de l'apprentissage de Bella est consacré à son émancipation intellectuelle et politique. Lors de sa croisière en bateau avec Wedderburn, Bella fait la rencontre de deux personnages qui vont l'initier aux réalités du monde : le Dr. Hooker, médecin américain chrétien, et Mr. Astley, un businessman anglais. Avant cette rencontre, Bella n'avait pratiquement jamais entendu parler de politique et d'injustice. Lorsqu'elle leur décrit sa vision du monde, le Dr. Hooker et Mr. Astley sont profondément surpris par la naïveté de Bella. Pour Mr. Astley, il est normal qu'une femme ne connaisse rien à la politique et il estime que les femmes ne devraient pas avoir à s'en mêler. Au contraire pour le Dr. Hooker, il est important que les femmes soient aussi renseignées sur la politique et propose alors d'initier Bella. À première vue, on pourrait repérer dans la démarche du Dr. Hooker une volonté de défendre l'émancipation intellectuelle des femmes. Or, son ton et son attitude vis-à-vis de Bella témoignent d'une certaine condescendance paternaliste : « *In a few words I can tell Mrs. Wedderburn the whole political state of the planet earth, and do so*

¹⁷³ DELON Michel, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette, 2000 (Littératures), 352 p.

*without for one moment wounding her womanly instincts and your patriotic ones*¹⁷⁴ » (pp. 138-139). Toute personne raisonnée aurait de fortes raisons de se méfier d'un homme qui prétend pouvoir résumer la complexité de la politique mondiale en quelques mots simples. En effet, l'argumentaire du Dr. Hooker est construit autour de la prétendue supériorité de la « race » anglaise, qui justifierait dès lors l'extermination des autres races dites inférieures et la conquête de leurs territoires. En résumé, à travers l'idéologie de la race supérieure, le Dr. Hooker cherche à justifier la domination et la violence coloniale comme étant naturelle et voulue par Dieu. Or, cette conception ne repose sur aucun fondement biologique, il s'agit en réalité d'un argumentaire fallacieux pour justifier le racisme et les hiérarchies sociales en prétendant que les inégalités sont naturelles.

Bella, quant à elle, refuse d'accepter la vision du monde qui lui est proposée, et défend que l'humanité ne puisse pas être aussi vile que le prétend le Dr. Hooker. Pour la convaincre, ce dernier décide alors de lui montrer un exemple de l'infériorité des autres « races » humaines. Lors de leur escale à Alexandrie, le Dr. Hooker amène alors Bella au cœur d'un bidonville. Ce passage provoque une véritable rupture dans le récit. La lecture de la lettre de Bella est interrompue, tandis que Baxter propose à Archibald de lire lui-même les pages où Bella exprime son émotion. Ces quelques pages manuscrites sont insérées dans le roman à la vue du lecteur tandis qu'Archibald, en tant que narrateur, décrit ce qui nous est présenté : « They are printed by a photogravure process which exactly reproduces the blurring caused by tear stains, but does not show the pressure of pen strokes which often ripped right through the paper¹⁷⁵ » (p. 144). L'ajout de la reproduction de la lettre de Bella a plusieurs effets sur le lecteur. Tout d'abord, cela permet de renforcer l'effet réaliste de l'œuvre, en proposant une « preuve » qui atteste de la véracité de la lettre de Bella, auquel le lecteur a directement accès. Mais surtout, cette lettre permet au lecteur de comprendre Bella autrement que par des mots. En effet, bien que l'on puisse reconnaître certaines lettres, voire certains mots comme « HELP », le contenu ne forme pas un propos cohérent. Le texte cède place à l'image. Sans que cela ne soit décrit, le lecteur comprend la violence de la détresse de Bella, son désespoir et sa tristesse. Cette rupture de la narration marque une forme de faillite du langage, où les mots ne suffisent pas à exprimer ce qu'elle ressent. L'écriture prend alors une fonction cathartique : la violence du trait et les coulées de larmes permettent à Bella d'extérioriser ses sentiments.

¹⁷⁴ « Je peux en quelques mots exposer à Mrs Wedderburn l'état politique complet de la planète Terre, et cela sans blesser un seul instant ses instincts féminins ou votre sensibilité patriotique ».

¹⁷⁵ « Elles sont imprimées par un procédé de photogravure qui reproduit exactement le barbouillage causé par des taches de larmes, mais qui ne montre pas la pression de la plume qui souvent déchire le papier ».



Figure 1 : Extrait de la lettre de Bella¹⁷⁶

L'insertion de ces photogravures marque non seulement une rupture de la narration mais également une rupture dans la construction de Bella. En effet, loin de la convaincre, le Dr. Hooker a en réalité brisé la naïveté de Bella, qui comprend alors que le monde est profondément empreint de cruauté, d'injustice et de malheur. Si jusqu'alors l'enfance de Bella l'avait protégée de la réalité du monde, son passage à Alexandrie marque sa sortie définitive de l'enfance. À partir de cet instant, Bella cherche alors à comprendre comment vivre dans un monde marqué par l'injustice.

Dans l'adaptation cinématographique, le propos a nettement été simplifié. Le Dr. Hooker est remplacé par un autre personnage, une femme âgée nommée Martha, qui ne joue aucun rôle particulier dans l'apprentissage de Bella. Harry Atley quant à lui est toujours présent, bien que son importance ait également été réduite. La scène de la découverte du bidonville à Alexandrie a néanmoins été conservée. Or, même si l'on peut ici encore constater le profond bouleversement de Bella face à ce triste spectacle, cette scène perd une grande partie de sa symbolique. En effet, dans le livre, cette découverte de la cruauté du monde provoque chez Bella un changement majeur, qui symbolise la fin de sa naïveté et de son insouciance. À l'inverse, dans le film, bien que Bella soit profondément attristée de cette expérience, elle continue d'être présentée à travers sa naïveté. L'exemple le plus évocateur est celui de la réaction de Bella à la suite de la découverte du bidonville. De retour dans sa cabine, Bella rassemble tout l'argent amassé par Wedderburn lors de ses parties de jeux au casino et demande

¹⁷⁶ GRAY Alasdair, *Poor Things*, London, Bloomsbury Publishing, 2023, pp. 147-148.

à deux employés du port de remettre l'intégralité de la somme aux pauvres qu'elle a aperçu devant l'hôtel. Le spectateur comprend alors l'ironie dramatique de la scène : les deux marins ont gardé l'argent pour eux et Bella n'a absolument rien réglé. La naïveté du personnage devient un objet d'amusement pour le spectateur. La scène perd alors toute sa portée symbolique, puisque la découverte du bidonville ne provoque aucune autre remise en question chez Bella.

Dans la suite du roman, Bella poursuit son initiation à la politique auprès de Mr. Astley qui lui transmet ce qu'il pense du fonctionnement de la société. Contrairement au Dr. Hooker, il ne prétend pas que la race anglaise aurait une quelconque supériorité par rapport aux autres. Selon lui, l'humain est par nature avide de pouvoir et de domination et c'est pour cette raison que les injustices sont inévitables. Il développe sa pensée en abordant diverses thématiques et les injustices qui y sont rattachées, dont l'éducation, l'histoire, les bénéfices de la guerre, le chômage, la liberté, le socialisme, le communisme ou encore l'anarchie, mais également la place de la femme :

“Napoleon regarded women as the relaxation of the warrior. In England wives are treated as the public ornaments and private pleasure parks of wealthy landowners, industrialists and professional men. The joys of motherhood are closed to them, for after the pains of childbirth their offspring are caressed and cared for by servants. They are supposed to be superior to the animal pleasure of breast-feeding—supposed to be superior to the sexual act itself—yet all the time they are as much parasites, prisoners and playthings as odalisques in a Turkish harem. If an intelligent woman of this class does not find an unconventionally sensitive husband her life can be as painful as that of the women who spend years dying of slow suffocation while drudging in the Lancashire weaving-sheds.¹⁷⁷ (p. 155)

Astley présente un résumé de la condition de la femme à l'époque victorienne, qui, à moins d'avoir la chance de tomber sur un mari agréable, était réduite à être utilisée comme un objet. Son discours vient compléter les autres représentations données des femmes au cours du roman qui, elles aussi, mettent en avant la minorisation des femmes dans la société.

Or, bien qu'Astley semble assez sensible au sort des femmes dans la société, ce dernier est convaincu que l'ordre du monde ne peut être changé, et que ceux qui le prétendent sont soit des menteurs soit des optimistes illusionnés. Malgré son enseignement, Bella refuse quant à elle de se soumettre à l'ordre établi où les plus démunis sont exposés à la violence et à l'injustice. C'est pourquoi, à la suite de son apprentissage, Bella décide de s'engager en tant

¹⁷⁷ « Napoléon considérait les femmes comme le repos du guerrier. En Angleterre, les épouses sont traitées comme les ornements publics et les parcs privés des riches propriétaires, industriels, avocats, médecins, etc. Les joies de la maternité leur sont fermées, car après les douleurs de l'enfantement, leurs petits sont confiés aux soins et aux caresses de domestiques. Elles sont censées être au-dessus des plaisirs de l'allaitement — au-dessus de l'acte sexuel même — mais la plupart du temps ce sont autant des parasites, des prisonnières, des objets de loisir que les odalisques d'un harem turc. Si une femme de ce milieu ne trouve pas un mari sensible et original, sa vie risque d'être aussi pénible que celle des femmes qui passent des années à mourir de lente suffocation en trimant sur les métiers à tisser du Lancashire ».

que socialiste, afin d'essayer d'œuvrer pour un monde plus juste : « *I will search as long as I live rather than be a childish fool or selfish optimist or equally selfish cynic*¹⁷⁸ » (p. 156). Dans son discours, Bella dénonce trois postures politiques qu'elle refuse d'endosser : ceux qui sont trop naïfs ou aveugles pour constater les injustices, ceux qui espèrent que le monde finira par s'arranger de lui-même, et enfin ceux qui, comme Astley, pensent que le monde ne changera pas et qu'il ne vaut pas la peine d'essayer. Il semble pertinent d'ajouter que Mr. Astley, en tant qu'homme blanc aisé financièrement, bénéficie d'une position sociale très privilégiée. Bien qu'il dénonce l'injustice et la cruauté du système, il est loin d'en être la première victime. Bella, au contraire, en tant que femme, appartient à un groupe minorisé socialement. Son engagement n'est donc pas seulement une conviction, mais également une lutte pour ses propres droits.

L'engagement de Bella en tant que socialiste rejoint alors sa quête identitaire. Chaque étape de son apprentissage se connecte avec son histoire personnelle et lui permet de comprendre une part de son identité :

I knew there was something wrong with the world as soon as Wedder told me I had been a mother. I knew my daughter could have been terribly hurt as soon as Dr. Hooker pointed smugly at the little poor girl and blind baby. When Mr. Astley explained how rich nations depend on infant mortalities I knew she might be dead, and I almost wished she were dead when I learned at Millie Cronquebil's how weak and lonely women are used.¹⁷⁹ (p. 195)

Lorsque Bella découvre la cruauté du monde, elle ne peut s'empêcher de faire le lien avec son enfant disparu. Or, son apprentissage l'amène à supposer que cet enfant est probablement mort ou il vaudrait mieux qu'il le soit. En acceptant la mort de cet enfant perdu, Bella semble renoncer à sa quête personnelle pour se tourner vers un engagement collectif. En effet, à travers son apprentissage, Bella a pu entrevoir les inégalités et la violence qui touchaient les plus démunis, et particulièrement les femmes. Cette prise de conscience pousse Bella à s'engager pour la défense des plus faibles, de celles et ceux qui auraient pu être son enfant.

Comme nous l'avons déjà mentionné, dans l'adaptation cinématographique, cette part de l'émancipation de Bella est fortement délaissée. Astley n'occupe qu'un rôle mineur dans l'histoire et le propos politique en est réduit à des banalités. On ne parle ni de la condition des femmes ni d'aucun des autres sujets abordés par Astley dans le roman. L'éducation

¹⁷⁸ « Je préfère chercher toute ma vie [une autre voie] plutôt que d'être une enfant stupide ou une optimiste égoïste ou une cynique tout aussi égoïste ».

¹⁷⁹ « J'ai compris que quelque chose n'allait pas dans le monde dès que Wedder m'a dit que j'avais été mère. J'ai compris que ma petite fille pouvait avoir subi de terribles épreuves dès que le Dr Hooker m'a indiqué avec hauteur cette pauvre petite fille avec le bébé aveugle. Quand Mr Astley a expliqué que la richesse des nations dépendait de la mortalité infantile, j'ai compris qu'il se pouvait qu'elle fût morte, et je l'ai presque souhaité quand j'ai appris chez Millie Cronquebil de quelle façon étaient utilisées les femmes faibles et abandonnées ».

intellectuelle de Bella est présentée de manière plus implicite, notamment à travers la lecture. En effet, plusieurs scènes présentent Bella en train de lire, bien que les titres de ses lectures ne soient la plupart du temps pas mentionnés. L'intérêt de Bella pour la lecture est d'ailleurs souligné par Duncan Wedderburn : « You are always reading now, Bella. You're losing some of your adorable way of speaking¹⁸⁰ » (1:11:17). Cette remarque de Wedderburn laisse sous-entendre que grâce à la lecture Bella développe son langage et son esprit critique, de sorte qu'elle ne ressemble plus à l'enfant qu'elle a été. Son développement intellectuel lui permet donc de se défaire de son statut d'enfant, mais également de la domination que Wedderburn exerçait chez elle.

L'engagement de Bella n'est pas non plus particulièrement thématiqué dans le film. On peut néanmoins noter que Bella se revendique tout de même socialiste. Or, cette fois ce n'est pas Astley qui enseigne à Bella ce qu'est le socialisme, mais Toinette, qui en résume très brièvement les enjeux politiques :

[Toinette] – Pamphlet. Je suis socialiste. Read.

[Bella] – What is that?

[Toinette] – Une personne qui veut *change the world* pour le meilleur. Make it better. A better world.

[Bella] – Then I am that too.¹⁸¹ (1:33:25)

La réflexion politique du film, simplifiée à l'extrême, rend cette partie de l'histoire pratiquement anecdotique, voire risible. Il est assez décevant de constater ce que le film a préféré écarter de son scénario, bien que ce choix soit compréhensible pour un blockbuster hollywoodien. Cet effacement de l'émancipation intellectuelle de Bella pourrait être une des raisons pour lesquelles le film a si fortement été critiqué. En effet, si l'on enlève le propos politique de l'œuvre, Bella ne semble être caractérisée qu'à partir de son émancipation sexuelle. Si l'on ajoute à cela les scènes à caractère sexuel fortement critiquables, le discours ambigu sur la prostitution et le consentement, le film accumule de nombreuses raisons de remettre en cause sa portée féministe.

2.2. Engagement et limites

Soigner la société

Pour Bella, l'engagement le plus utile à la société est celui qui s'accomplit dans l'action. De fait, c'est précisément ce qu'elle critique dans la vision politique de Mr Astley : bien qu'il

¹⁸⁰ « Tu es tout le temps en train de lire, Bella. Tu perds un peu de ton adorable façon de parler ».

¹⁸¹ « – Tiens, prends ce tract. Je suis socialiste. Lis-le. / – Ça veut dire quoi ? / – Ce sont des gens qui veulent changer le monde, pour l'améliorer. En faire un endroit meilleur. / – Alors je suis socialiste ».

soit conscient de l'injustice du monde, il ne fait rien pour essayer de changer les choses. Bella, au contraire, souhaite agir. C'est pourquoi, à la fin du roman, une fois revenue de son voyage, elle annonce à Baxter vouloir entreprendre des études de médecine. Ce dernier lui demande alors si elle souhaite être médecin généraliste ou se spécialiser dans le soin de certaines personnes en particulier :

She said she wanted to help little girls, mothers and prostitutes. He said this was a good idea because at present almost all who worked with these people had different sexual organs from their patients. Bella said she was determined to teach all the women who came to her the most modern and effective contraceptive methods. Baxter and I advised her to keep this intention secret until she was able to practise it. What she then told her patients in the privacy of a consulting room would be unlikely to cause a public scandal.¹⁸² (p. 198)

Dans cet échange, Bella dit explicitement vouloir s'engager afin d'apporter son aide en priorité aux femmes, de tout âge et de toute profession, qui ont bien souvent été délaissées par les institutions médicales. Aujourd'hui encore, le monde de la recherche médicale est largement orienté vers le soin des patients masculins, tandis que les maladies touchant la population féminine « restent souvent insuffisamment étudiées, peu comprises, tardivement diagnostiquées et mal prises en charge¹⁸³ », comme en témoigne l'exemple de l'endométriose. Le roman d'Alasdair Gray, bien qu'écrit en 1992 et ancré narrativement dans le contexte de l'époque victorienne, s'inscrit pleinement dans le discours contemporain sur la médecine et le soin des femmes. Par ailleurs, Bella dit vouloir s'engager pour le soin des petites filles, des mères et des prostituées, soit, trois phases de vie qu'elle a elle-même traversées. C'est donc bien à partir de son expérience du monde en tant que femme que Bella décide de devenir médecin. Son but est d'apporter son aide à toutes ces femmes, trop souvent victimes d'un monde pensé pour et par les hommes.

En souhaitant s'engager pour le soin des femmes, Bella participe à la déconstruction de l'hégémonie du point de vue masculin. En effet, en proposant une perspective féminine sur la santé des femmes, Bella offre un nouveau point de vue, qui s'oppose alors à celui des autres médecins hommes. Contrairement à ces derniers, le savoir de Bella et son expérience du monde en tant que femme lui permettent d'ouvrir la voie à de nouveaux savoirs sur la santé des femmes

¹⁸² « Elle répondit qu'elle voulait secourir les petites filles, les mères et les prostituées. Il dit que c'était une bonne idée parce que jusqu'alors la plupart de ceux qui traitaient ces personnes avaient des organes sexuels différents de ceux de leurs patientes. Bella dit qu'elle était déterminée à apprendre à toutes les femmes qui viendraient à elle les méthodes contraceptives les plus modernes et les plus efficaces. Baxter et moi lui conseillâmes de garder secrète cette intention jusqu'à ce qu'elle fût en mesure de la mettre en pratique. Ce qu'elle dirait alors à ses patientes dans l'intimité d'un cabinet de consultation ne risquerait guère de provoquer un scandale public ».

¹⁸³ TRIPOD Camille, et al., « Le coût du biais : quand la recherche oublie les femmes », in *Revue médicale suisse*, n° 968 *Médecine et genre*, en ligne : <https://www.revmed.ch/revue-medicale-suisse/2026/revue-medicale-suisse-968/le-cout-du-biais-quand-la-recherche-oublie-les-femmes#tab=tab-toc>.

et sur leur corps. Cette idée se rapproche de ce que Manon Garcia défend au sujet de la construction du savoir :

À cette dimension politique s'ajoute une dimension épistémique : remettre en cause l'hégémonie du point de vue masculin et étudier le monde du point de vue des femmes permet d'avoir une connaissance plus complète du monde dans lequel on vit. Les marxistes, les premiers, ont défendu l'idée que les savoirs sont situés et que la position sociale des agents leur donne accès à un certain point de vue sur le monde. Ainsi, le point de vue des dominants et celui des dominés n'ouvrent pas sur la même connaissance du monde.¹⁸⁴

C'est donc en raison du fait que Bella appartient elle-même à un groupe social dominé, qu'elle peut en tirer un nouveau savoir. Le personnage de Baxter semble lui aussi avoir conscience de l'avancée que cela représente pour le domaine médical.

Bella ajoute également qu'elle souhaite enseigner aux femmes les méthodes de contraception les plus modernes, afin qu'elles puissent se réapproprier le contrôle de leur sexualité. Son discours fait directement écho aux revendications portées par les féministes de la seconde vague dans les années 1960. De plus, son engagement en tant que médecin pour la cause féminine, la rapproche au plus près de l'idéologie féministe, qui, selon la définition d'Azélie Fayolle, peut être comprise comme « une idéologie qui constate l'infériorisation sociale des femmes, leur suppose un sort commun et souhaite une amélioration de ce sort pour toutes¹⁸⁵ ». Il semblerait donc que la fin du roman d'Alasdair Gray annonce l'avènement de Bella en tant que véritable figure d'émancipation féministe.

D'un point de vue historique, l'intrigue du roman se situe dans le contexte de l'époque victorienne, où l'accès des femmes à la médecine est encore très restreint. En effet, ce n'est que durant la seconde moitié du XIX^e que les femmes sont légalement autorisées à fréquenter les facultés de médecine, bien qu'en raison de la condition des femmes à l'époque, peu aient les moyens financiers et le soutien familial nécessaires pour entreprendre ces études¹⁸⁶. Le personnage de Bella s'inscrit donc dans la lignée des premières femmes médecins du Royaume-Uni :

Baxter told us there were only four women doctors in Britain just now, all with degrees from foreign universities, but the Enabling Bill of 1876 and the work of Sophia Jex-Blake had resulted in Dublin University opening its doors to women medical students and Scottish universities must soon do the same.¹⁸⁷ (p. 197)

¹⁸⁴ GARCIA Manon, *op. cit.*, p. 23.

¹⁸⁵ FAYOLLE A., *op. cit.*, p. 139.

¹⁸⁶ KIRWAN Jessica M.E., « A brief history on women doctors in the British empire », in *Synopsis*, 2017, en ligne : <https://medicalhealthhumanities.com/2017/12/17/a-brief-history-on-women-doctors-in-the-british-empire/>.

¹⁸⁷ « Baxter nous apprend qu'il n'y avait jusqu'alors que quatre femmes médecins en Grande-Bretagne, toutes diplômées d'universités étrangères, mais le décret d'habilitation de 1876 et l'action de Sophia Jex-Blake avaient conduit l'université de Dublin à ouvrir ses portes aux étudiantes en médecine et les universités écossaises devaient bientôt en faire autant ».

Cet extrait fait références à plusieurs évènements historiques qui ont permis de donner accès aux femmes aux études de médecine, comme le « Enabling Bill », aussi appelé « Medical Act », de 1876 qui « permet aux autorités médicales britanniques de délivrer des licences à tous les candidats qualifiés quel que soit leur genre¹⁸⁸ », autorisant dès lors les femmes à exercer en tant que médecin. Baxter mentionne également le nom de Sophia Jex-Blake (1840-1912), qui est la première femme médecin à avoir exercé en Écosse et s'est engagée durant toute sa vie pour donner accès aux femmes à la médecine¹⁸⁹. Le personnage de Bella semble être fortement inspiré de cette figure historique ainsi que d'autres femmes médecins de l'époque, comme Elizabeth Garrett Anderson (1836-1917), qui est souvent reconnue comme la première femme médecin à exercer en Angleterre¹⁹⁰, ou encore comme la docteur Alice McLaren (18960-1945), notamment connue pour son engagement en faveur de la santé et des droits des femmes¹⁹¹. Alice McLaren est également la première praticienne de la ville de Glasgow, où se déroule le roman d'Alasdair Gray (le film, lui, se déroule à Londres, probablement dans le but de toucher un public plus international). Le roman *Poor Things* semble donc contribuer à rendre hommage à ces figures féminines historiques qui ont lutté pour permettre aux femmes d'accéder à la profession de médecin, mais également à de meilleurs soins de santé. Bella serait donc inspirée de personnalités féministes historiques aillant contribué à l'émancipation des femmes.

Par ailleurs, dans le dossier critique établi par le prétendu éditeur du texte à la fin du roman, on retrouve un bref résumé de la vie de la docteur Victoria McCandless depuis son entrée à l'école de médecine jusqu'à sa mort. Il est notamment dit que Victoria McCandless fut présentée dans les journaux comme une suffragette particulièrement active et fut également attaquée en justice pour avoir pratiqué illégalement des avortements.

Dans l'adaptation cinématographique, l'engagement de Bella en tant que médecin n'est pas réellement abordé. Bella se contente d'affirmer qu'elle sera médecin, tout comme Baxter, qui lui lègue sa salle d'opération. Les motivations qui la poussent à emprunter cette voie ou encore la difficulté pour une femme d'accéder à la formation ne sont pas mentionnées. Ici encore, l'épuration du contenu du roman affecte profondément la portée féministe du film. Tandis que dans le roman Bella décidait de devenir médecin pour défendre la cause féminine, dans le film, elle ne fait que poursuivre le travail de son créateur en lui succédant.

¹⁸⁸ Wikipédia, « Medical Act 1876 », en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Medical_Act_1876.

¹⁸⁹ Wikipédia, « Sophia Jex-Blake », en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Sophia_Jex-Blake.

¹⁹⁰ Wikipédia, « Elizabeth Garrett Anderson », en ligne : https://en.wikipedia.org/wiki/Elizabeth_Garrett_Anderson.

¹⁹¹ Wikipédia, « Alice McLaren », en ligne : https://en.wikipedia.org/wiki/Alice_McLaren.

Retour à l'éthique du care

Si le roman semble présenter Bella comme une figure féministe œuvrant pour l'émancipation des femmes, nous pourrions toutefois questionner cette volonté d'agir en soignant. En effet, bien que l'on pourrait considérer ce geste comme une forme de sororité ou d'entraide entre femmes, par sa profession, Bella participe également à la perpétuation du lien entre féminité et *care*.

Le terme *care*, souvent désigné en français sous le nom de « sollicitude », est une notion théorisée par la philosophe et psychologue américaine Carol Gilligan en 1982, selon laquelle les femmes auraient tendance à agir dans le but de privilégier le souci d'autrui, de prendre soin des autres et de renforcer les relations interpersonnelles¹⁹². Ce terme a depuis été retravaillé et redéfini par d'autres théoriciennes, dont Joan Tronto, pour qui l'éthique du *care* dépasse l'idée du soin des autres :

Activité caractéristique de l'espèce humaine, qui recouvre tout ce que nous faisons dans le but de maintenir, de perpétuer et de réparer notre monde, afin que nous puissions y vivre aussi bien que possible. Ce monde comprend nos corps, nos personnes et notre environnement, tout ce que nous cherchons à relier en un réseau complexe en soutien à la vie¹⁹³

Pour Tronto, le *care* se comprend au-delà de la notion de soin, mais également de toute assignation à la « féminité ». Les activités du *care* sont omniprésentes dans toute société humaine, et c'est pourquoi il ne concerne pas uniquement les femmes, et devrait au contraire se trouver au cœur des préoccupations de chacun.

Or, comme l'explique Fabienne Brugère, les femmes sont souvent considérées comme étant le « sexe de la sollicitude, au sens où nos pratiques sociales reposent sur un imaginaire et des discours très normatifs qui font des femmes des êtres voués à la protection des autres¹⁹⁴ ». Cette assignation des femmes à la sollicitude se justifierait par la nature : l'instinct maternel présent chez les femmes induirait « de manière innée, un instinct de soin ou un besoin de protéger autrui qui ne demande qu'à se déployer¹⁹⁵ ». Ce stéréotype s'inscrit plus largement dans l'archétype de la femme « idéale » : une femme dévouée à son foyer, son époux et ses enfants, à la fois douce et aimante. Autrement dit, une femme ne vivant pas pour elle-même mais bien dans le but de prendre soin des autres.

¹⁹² ZIELINSKI Agata, « L'éthique du care. Une nouvelle façon de prendre soin », in *Etudes*, 2010/12, tome 413, p. 632.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ BRUGÈRE Fabienne, *Le sexe de la sollicitude*, Paris, Editions du Seuil, 2008 (Non conforme), p. 14.

¹⁹⁵ *Ibid.*

Si la lutte féministe s'est fortement attaquée à cette figure archétypale de la femme et a contribué à déconstruire les stéréotypes et idées reçues qui y sont rattachés, le mythe de la femme « idéale » n'est pas mort pour autant. On peut penser par exemple à la recrudescence de la figure de la *tradwife* (soit littéralement épouse traditionnelle) sur les réseaux sociaux, qui promeut l'idéal fantasmé de la femme au foyer des années 1950, fortement popularisé à la suite de la crise du Covid-19 où « l'usage intensifié des réseaux sociaux, conjugué au besoin de réconfort face à l'isolement, a propulsé cette quête d'un modèle perçu comme familial et rassurant¹⁹⁶ ». La femme au foyer regagne l'intérêt qu'elle avait perdu et s'instaure comme un modèle enviable.

Dès lors, l'engagement de Bella en tant que médecin pourrait être questionné : dans quelle mesure s'agit-il réellement d'une émancipation ? En dédiant sa vie au soin des autres, Bella revendique un mode de vie orienté vers le *care*. L'objectif de Bella est bien de *soigner* la société, d'agir pour rendre le monde plus juste. Doit-on pour autant y voir la manifestation d'un instinct maternel inné ?

Si le personnage de Bella est bien souvent infantilisé par les autres personnages masculins, certains passages du roman semblent présenter Bella sous les traits d'une figure maternelle. Cette double dynamique s'explique notamment par la nature particulière de Bella puisqu'elle est à la fois mère et enfant. Le roman joue précisément de cette tension en présentant à la fois Bella comme une enfant sous la tutelle des personnages masculins, mais aussi en soulignant également comment les personnages masculins cherchent en Bella un réconfort maternel.

L'aspect maternel de Bella est en réalité présent dès sa création. En effet, lorsque Baxter explique à Archibald comment lui est venue l'idée de procéder à son expérience, il évoque dans un premier temps un manque affectif dû à l'absence de sa mère :

I dreamed of a fascinating stranger—a woman I had not yet met so could only imagine—a friend who would need and admire me as much as I needed and admired her. No doubt a mother supplies this want in most young creatures, though rich families often employ a servant to take the mother's place. [...] I may be imposing on infancy an obsession of my later years, but I cannot remember a day when I did not feel inside me a woman-shaped emptiness that ached to be filled by someone stranger and bonnier than I ever met at home.¹⁹⁷ (pp. 38-39)

¹⁹⁶ ALESTRA Léane, *Les vigilantes. Surveillées et surveillantes, ces femmes au cœur de l'extrême droite*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 2025, p. 233.

¹⁹⁷ « Je rêvais d'une fascinante inconnue... une femme comme je n'en avais encore jamais rencontré et que je pouvais seulement imaginer... une femme qui aurait besoin de moi et qui m'admirerait autant que je l'admirerais et que j'aurais besoin d'elle. Sans doute une mère peut-elle satisfaire ce besoin chez son petit, mais, dans les familles riches, c'est souvent une domestique qui joue le rôle de mère. [...] C'est peut-être attribuer à la petite enfance une obsession de ma maturité, mais je ne puis me souvenir d'un seul jour où je n'aie pas ressenti la douleur

Son discours témoigne d'une forme d'obsession envers la figure maternelle. En créant Bella, Baxter cherche avant tout à combler ce manque dont il a souffert durant son enfance. Elle est à la fois la mère de substitution qu'il n'a jamais eue, mais également une enfant dépourvue de tout jugement, qui ne perçoit donc pas Baxter comme un être marginal. Or, ce rôle maternel de Bella ne s'arrête pas à sa relation avec Baxter, puisque Wedderburn semble lui aussi être materné par Bella. En effet, au cours de leur voyage, les interactions entre Bella et Wedderburn se rapprochent de plus en plus de ceux que pourraient avoir une mère et son enfant :

*"I'm hungry and sleepy! I want my breakfast in bed!" I cried.
 "Don't worry poor lad," she said soothingly. "Breakfast will be downstairs for us in another ten minutes, then you can sleep all you like on the cab, the train, the boat, the other train and the other cab."*¹⁹⁸ (p. 85)

Duncan Wedderburn agit comme un enfant faisant un caprice, tandis que Bella joue le rôle de la mère douce et prévenante qui se charge de prendre soin de lui. Il est également dit que Bella s'occupe de déshabiller Wedderburn et de le mettre au lit pour qu'il puisse faire sa sieste de l'après-midi. L'infantilisation porte pleinement sur le personnage de Wedderburn.

Le personnage de Bella est donc d'emblée présenté comme une figure maternelle. Dès lors, son engagement en tant que médecin dans le but de soigner les êtres les plus vulnérables pourrait être vu comme la continuité logique de sa vocation maternelle qui l'a habituée à prendre soin des autres.

Dans le film de Yórgos Lánthimos, Bella semble au contraire très éloignée de l'image de la maternité. En effet, plusieurs passages du film insistent sur le « manque d'instinct maternel » de Bella. Par exemple, alors qu'elle dine au restaurant avec Wedderburn, Bella décide de se lever afin d'aller frapper un bébé qui pleurait trop fort et dérangeait le calme du restaurant. Volontairement provocateur, ce passage présente néanmoins Bella comme l'exact opposé d'une mère, qui aurait agi afin de calmer les pleurs de l'enfant. De même, lorsqu'elle discute avec le général Blessington de sa précédente vie en tant que Victoria, elle l'interroge sur ce qui a mené à son suicide. Ce dernier lui répond alors que c'était à cause de sa grossesse :

[Général Blessington] – You hated the baby. You called it "the monster".
 [Bella] – I see. I have noticed a lack of maternal instinct.¹⁹⁹ (02:03:15)

d'un vide intérieur à emplir par une forme féminine inconnue, plus gentille que celles qui m'entouraient à la maison ».

¹⁹⁸ « J'ai faim et j'ai sommeil. Je veux mon petit déjeuner au lit ! ai-je crié. / — Ne t'inquiète pas, mon pauvre petit, a-t-elle répliqué d'un ton apaisant. On va nous servir notre petit déjeuner en bas dans dix minutes, et puis tu pourras dormir dans le fiacre, le train, le bateau, l'autre train et l'autre fiacre ».

¹⁹⁹ « — Vous détestiez ce bébé. Vous l'appeliez « le monstre ». / — Oh je vois. J'avais noté que l'instinct maternel me faisait défaut ».

Ce passage du film déconstruit une idée reçue encore fortement ancrée dans notre société contemporaine, à savoir, que toute femme désire un jour devenir mère. Bella incarne ici le désir de la non-maternité, que Camille Froidevaux-Metterie identifie non pas comme une nouvelle tendance, puisqu'il n'est pas sûr « que les femmes soient plus nombreuses qu'autrefois à ne pas vouloir être mères²⁰⁰ », mais bien comme un nouveau choix de vie qui s'offre aux femmes de s'accomplir autrement que par la maternité. Elle ajoute également que parmi les raisons régulièrement mentionnées, on retrouve l'idée de « pouvoir demeurer libres et se consacrer à d'autres priorités que la maternité²⁰¹ ». L'adaptation cinématographique brise ici un tabou de société en présentant une femme qui s'affirme en dehors de la maternité et revendique sa liberté. En ce sens, le film met en scène une certaine émancipation du personnage de Bella, qui souhaite échapper à l'injonction de la maternité, et se distingue, dès lors, de la représentation donnée dans le roman.

Cependant, un passage du roman semble remettre en cause le lien entre l'engagement de Bella et l'instinct maternel. Alors qu'elle est à Paris après avoir quitté la maison de prostitution, Bella rend visite au professeur Charcot, ami de Baxter, afin qu'il lui fournisse les fonds nécessaires pour rentrer chez elle. Ce dernier, fortement intrigué par le récit de son aventure, accepte à condition qu'elle participe à l'une de ses séances d'hypnose où il présentera l'expérience qu'elle a vécue à Alexandrie devant un public. Bella anticipe alors l'interprétation qu'il compte donner de la séance :

[Bella] *"I suppose you will tell them that my pity for poor people is caused by a displaced sense of motherhood."*

[Charcot] *"You recognize that? Then you are a psychologist!" he cried laughing. "But do not say so tonight! Society is based upon division of labour. I am the lecturer, you are my subject. Our august audience will be disconcerted if anyone but the great Charcot passes opinions."*²⁰² (pp. 186-189)

Leur échange dévoile le caractère construit et normatif de la lecture de Charcot. Par le simple fait que Bella est une femme, son empathie envers les autres est automatiquement rattachée à son instinct maternel. Charcot, en tant qu'homme et médecin, fait office de figure d'autorité : il est celui qui impose son interprétation comme une vérité. Bella, quant à elle, est contrainte de se soumettre à son discours, sans pouvoir intervenir. Ce passage révèle comment une construction sociale subjective, dans ce cas-ci l'instinct maternel, peut être élevée au rang de savoir objectif lorsqu'elle est soutenue par une figure d'autorité dominante. Il s'agit ici d'un

²⁰⁰ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Le corps des femmes*, op. cit., p. 91.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 92.

²⁰² « — Je suppose que vous leur direz que ma pitié pour les pauvres est un sens maternel mal placé. / — Vous l'avez deviné ? Alors vous êtes une psychologue ! s'est-il écrié en riant. Mais ne dites pas ça ce soir ! La société est basée sur la division du travail. Je suis le conférencier, vous êtes le sujet. Mon auguste auditoire serait déconcerté si quelqu'un d'autre que le grand Charcot exprimait des opinions. »

parfait exemple de comment le discours scientifique et médical s'est construit aux dépens des femmes sur base d'une perspective masculine dominante. Le lecteur, témoin de cette instrumentalisation de l'histoire de Bella au profit du savoir dominant, est alors poussé à remettre en question l'assignation logique de Bella à la maternité. Si cela reste une interprétation possible, le roman semble vouloir s'émanciper de ce stéréotype.

Toutefois, si l'on ne peut pas réduire l'engagement de Bella à la manifestation d'un prétendu instinct maternel, elle n'en reste pas moins une figure du *care*. En choisissant de devenir médecin et en défendant les idéaux du socialisme, Bella aspire à changer une société fondée sur l'injustice et la domination des plus faibles. En ce sens, Bella semble ainsi incarner le projet de l'éthique du *care*, tel que pensé par Joan Tronto : Bella souhaite agir dans le but « de réparer notre monde, afin que nous puissions²⁰³ », tous, « y vivre aussi bien que possible²⁰⁴ ». À travers la trajectoire du personnage de Bella, *Poor Things* semble présenter à ses lecteurs un projet à la fois politique et philosophique. Le *care* apparaît alors comme une réponse à un système défaillant.

Par ailleurs, en choisissant de devenir médecin, Bella souhaite intégrer une profession jusqu'alors majoritairement réservée aux hommes. Les femmes qui souhaitaient exercer dans le milieu de la santé étaient souvent restreintes au rôle d'infirmière. Or, Bella n'hésite pas à bouleverser l'ordre établi, en refusant d'accepter le rôle de soumission qui lui est prescrit en tant que femme. Son avènement en tant que médecin est également celui de son émancipation en tant que sujet libre et autonome. De femme-enfant soumise à l'autorité de son créateur à femme médecin œuvrant à soigner la société, le parcours intellectuel et philosophique de Bella l'instaure comme une véritable figure d'émancipation.

²⁰³ ZIELINSKI Agata, *art. cit.*, p. 632.

²⁰⁴ *Ibid.*

IV. Conclusion

Au départ de cette analyse, mon objectif était de démontrer, en confrontant le roman *Poor Things* d'Alasdair Gray et son adaptation cinématographique, réalisée par Yórgos Lánthimos, en quoi la position paradoxale de Bella, prise entre des processus d'émancipation et de domination, permettait de nous interroger sur la portée féministe de ces deux œuvres. En confrontant le roman et son adaptation, il est apparu que chacune de ces deux œuvres propose un traitement très différent de la question féministe. Le roman d'Alasdair Gray, publié en 1992, semble se présenter comme une fable politique et philosophique, qui, à travers son personnage principal, cherche à critiquer une société fondée sur l'injustice et la soumission. En ce sens, le personnage de Bella incarne un idéal de liberté et d'engagement, qui n'hésite pas à rejeter l'ordre établi afin de défendre ses valeurs. L'engagement féministe de Bella s'inscrit au cœur de son engagement socialiste vers une société plus juste et égalitaire. À l'inverse, le film de Yórgos Lánthimos, sorti en 2023, soit près de trente ans après le roman, s'inscrit dans un contexte où les revendications féministes sont d'autant plus présentes dans les discours sociétaux. Comme l'explique Camille Froidevaux-Metterie, l'impact de l'affaire Weinstein et de la mondialisation du mouvement #MeToo, a produit une prise de conscience globale, ouvrant la voie à une nouvelle bataille du féminisme : celle de la libération du « corps féminin dans sa dimension génitale²⁰⁵ ». Dès lors, il semble cohérent que le film *Poor Things* cherche à s'accorder aux revendications de son temps, comme en témoigne l'intérêt accordé à la libération sexuelle de son personnage. Toutefois, au terme de mon parcours de recherche, j'ai pu constater qu'il ne suffit pas de vouloir être féministe pour échapper au discours hétéropatriarcal.

La première partie de ce mémoire, dédiée à l'étude de la structure narrative du roman d'Alasdair Gray, a permis de mettre en lumière les différents mécanismes participant à la construction plurielle du discours. L'emboîtement du récit, ainsi que le dédoublement du discours de chaque narrateur a révélé que la structure du roman repose sur un équilibre entre différents points de vue opposés, sans qu'aucun ne parvienne à s'imposer. Dès lors, le manuscrit d'Archibald McCandless ne peut être compris sans prendre en compte la lettre de Victoria McCandless qui contredit sa version des faits et se réapproprie l'image que ce dernier avait construit d'elle, bien que la note de l'éditeur semble chercher à décrédibiliser son propos. C'est pourquoi, le choix de n'adapter que la version du récit de McCandless dans le film de Yórgos Lánthimos provoque un changement majeur dans la réception de l'œuvre. L'équilibre du roman

²⁰⁵ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Le corps des femmes*, op. cit., p. 19.

est ici brisé en faveur d'un scénario simplifié et dépourvu de nuances. Cette analyse pousse alors à reconsidérer la portée féministe de l'adaptation cinématographique, qui contribue à l'effacement et l'invisibilisation de la perspective de Victoria McCandless, ce qui pourrait être considéré comme un geste sexiste visant à la silenciation de la perspective féminine au profit d'un discours masculin dominant.

Dans la deuxième partie de ce mémoire, j'ai démontré comment Bella, en raison de son statut de femme-enfant, se voit soumise à une double privation de son autonomie, à la fois en tant qu'enfant, mais aussi en tant que femme au sein d'un système hétéropatriarcal. L'existence de Bella est alors placée sous le contrôle des différents personnages masculins qui l'entourent, portant à la fois sur son corps, son accès à la connaissance et sa liberté de mouvement. À l'aune de mon analyse, j'ai pu constater que, si le roman tout comme le film cherchent à thématiser la réification et la domination que subit Bella, il s'agit avant tout d'une stratégie permettant la mise en lumière de son parcours d'émancipation. En effet, le contrôle imposé à Bella constitue le point clé de son émancipation, à travers laquelle se lit une critique d'un système patriarcal fondé sur la soumission des femmes à l'ordre masculin. Or, il apparaît également, que le film, probablement dans une volonté de rendre l'émancipation de Bella plus perceptible, se distingue du roman en intensifiant le contrôle imposé au personnage.

Ainsi, alors que, dans le roman, Bella était relativement libre de ses mouvements et encouragée à découvrir le monde, le film présente au contraire Bella comme une prisonnière, créant une opposition binaire entre l'espace domestique, où elle est enfermée, et l'espace extérieur, qu'elle aspire à rejoindre. Cette dynamique se retrouve également dans le contrôle du savoir. Dans le roman, Bella ne découvre jamais l'entière vérité sur son origine et sur l'opération qu'elle a subie. Elle ne saura jamais qu'elle est la créature d'un autre. À l'inverse, dans le film, l'entière vérité lui est révélée. Ce choix d'adaptation est plutôt intéressant, car il permet de libérer Bella de la domination qu'elle a subie, en lui offrant la possibilité de se défaire de son passé et de construire sa propre identité.

Si l'on peut effectivement louer cette volonté de mettre en avant l'émancipation du personnage, en revanche, cette insistance devient problématique en ce qui concerne le contrôle du corps et de la sexualité de Bella. En effet, face à l'objectification constante portée sur son corps, la sexualité apparaît comme une manière pour Bella de se réapproprier son corps, qui passe alors par l'expérimentation d'une sexualité libérée de tout jugement moral. Or, comme je l'ai démontré au cours de mon analyse, cette insistance sur la sexualité de la protagoniste a provoqué de vives réactions de la part de la critique qui n'y voit qu'une hypersexualisation

malsaine de Bella qui incarne le fantasme masculin de la femme innocente entièrement dévouée à l'assouvissement du désir de l'homme.

Enfin, la dernière partie de ce mémoire m'a amenée à questionner la portée féministe de la libération de Bella. En m'appuyant sur la théorie d'Azélie Fayolle sur le *male gaze*, j'ai dans un premier temps démontré en quoi la représentation de la libération sexuelle de Bella comme réappropriation de son corps pouvait être considéré comme l'expression d'un regard masculin dominant, qui plutôt que de valoriser la perspective féminine, ne contribue qu'à renforcer des stéréotypes et à banaliser l'oppression de genre. Cette analyse a également permis de mettre en lumière la complexité du traitement de la sexualité féminine. Le film de Lánthimos, malgré sa volonté de valoriser le plaisir féminin et de défendre une sexualité libérée, propose une vision simpliste de la libération sexuelle, particulièrement perceptible dans son traitement de la prostitution, qui est vue comme une expérience fantasmée et positive. À l'inverse, j'ai pu démontrer comment Alasdair Gray parvient à traiter de la question de la sexualité féminine, sans pour autant en faire le fondement de la libération de Bella. Par ailleurs, cette analyse a permis de révéler comment le roman *Poor Things* parvient à valoriser l'expérience féminine, sans occulter la violence que subissent les femmes, tout en défendant l'amélioration de la condition féminine. Finalement, le dernier chapitre de mon analyse a révélé comment le parcours d'apprentissage de Bella servait de base à sa construction en tant que figure d'émancipation, œuvrant activement pour améliorer la société et défendre le droit des femmes.

Lorsque j'ai découvert le film *Poor Things*, j'ai été profondément intriguée par cette figure de femme monstre, pas si monstrueuse finalement, qui parvient à se faire une place dans le monde, en dépit des contraintes qui lui sont imposées. Ma découverte du roman d'Alasdair Gray a fortement remis en question ma première appréciation du film. À mesure que je découvrais la complexité du roman et de ses réflexions, mais également le projet politique qu'il soutient, je déconstruisais peu à peu ma conception de ce qu'était une œuvre féministe. Avant d'entamer mes recherches, je pensais que dans son travail d'adaptation, le film avait permis d'offrir une nouvelle perspective, de prendre une approche plus féministe à partir d'une histoire préexistante. Si j'ai pu constater que le film avait en effet œuvré à ancrer son propos dans une approche plus « féministe », mon analyse a révélé que le roman d'Alasdair Gray proposait déjà au départ un propos bien plus affirmé, dont l'adaptation n'avait fait que lisser la portée féministe et politique.

Cette recherche m'a permis de questionner ma propre vision du féminisme et de l'impact de la culture populaire dans la construction de nos représentations, mais m'a aussi poussée à

m'ouvrir à d'autres questionnements. À l'heure où le féminisme semble enfin se faire une place au cinéma et dans la fiction, comment se positionner face au piège du *féminisme-washing* ? En tant que féministe, dois-je me réjouir de la popularisation de mes idées ou au contraire déplorer une représentation qui n'effleure que la surface du problème ? Si je ne peux répondre à ce dilemme avec certitude, je reste convaincue que la littérature, le cinéma et les autres arts occupent une place essentielle dans la diffusion des discours militants et la défense des minorités. Car l'art nous permet de voir le monde autrement, et c'est essentiel pour ouvrir la voie au changement.

Bibliographie

Corpus

- GRAY Alasdair, *Poor Things*, London, Bloosmbury Publishing, 2023, 317 p.
- GRAY Alasdair, *Pauvres Créatures*, traduit par Jean Pavans, Paris, Métailié, 2004, 320 p.
- *Poor Things*, film réalisé par Yórgos Lánthimos, 2023.

Études critiques

Sur le corpus

○ *Poor Things* d'Alasdair Gray

- BERNDT Katrin, « “The Things We Are”: Alasdair Gray’s *Poor Things* and the Science of Man », in *Anglica: An International Journal of English Studies*, n°25/1, 2016, pp. 125-140.
- BOSCHI Alberta, « Contact and Contamination Modes: An Analysis of Intertextual and Paratextual Elements in Alasdair Gray’s *Poor Things* (1992) », in *Testo e Senso*, n°25, 2022, pp. 191-202.
- GLENDENING John, « Education, Science, and Secular Ethics in Alasdair Gray’s *Poor Things* », in *Mosaic*, vol. 49, n°2, 2016, pp. 75-93.
- KACZVINSKY Donald P., « Making up for Lost Time : Scotland, Stories, and the Self in Alasdair Gray’s “Poor Things” », in *Contemporary Literature*, vol. 42, n°4, 2001, pp. 775-799.
- MOREL Michel, « Texte-image, image-texte : la “circum-ambu-lation” du sens dans *Poor Things* d’Alasdair Gray », in *Interfarcas*, n°15, 1999, pp. 203-215.
- RHIND Neil, « A portrait of Bella Caledonia: reading National Allegory in Alasdair Gray’s *Poor Things* », in *International journal of Scottish literature*, n°8, Automne/Hiver 2011, 15 p.
- VARDOULAKIS Dimitris, « The “Poor Thing”. The Cosmopolitan in Alasdair Gray’s “Poor Things” », in *SubStance*, vol. 37, n°3/117, 2008, pp. 137-151.

○ *Poor Things* de Yórgos Lánthimos

- CASSIVI Marc, « Une greffe (très) réussie », in *La Presse*, 15 décembre 2023, en ligne : <https://www.lapresse.ca/cinema/critiques/2023-12-15/poor-things/une-greffe-tres-reussie.php>.
- COLOMBANI Florence, « CRITIQUE - "Pauvres Créatures" (avec Emma Stone) : un film spectaculairement moche ou prodigieux ? », Pôle Édition de France Inter, Radio France, 22 janvier 2024, en ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/critique-pauvres-creatures-avec-emma-stone-un-film-spectaculairement-moche-ou-prodigieux-4282403> (page consultée le 14/06/2026).

- COMMEAUX Lucile, « "Pauvres créatures", idées pauvres », dans le podcast *Le regard culturel, France Culture*, épisode du 19 janvier 2024, en ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-regard-culturel/le-regard-culturel-chronique-du-vendredi-19-janvier-2024-8613675> (page consultée le 16/06/2026).
- « Emma Stone on Those 'Poor Things' SPICY Scenes », vidéo diffusée sur la chaîne YouTube de *On demand Entertainment*, 14 janvier 2024, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=tFAjPYg6MpM> (page consultée le 10/03/2026).
- « Making of POOR THINGS | Behind-the-Scenes | Emma Stone, Willem Dafoe », vidéo diffuse sur la chaîne YouTube de *FilmIsNow Epic Movie Zone*, 11 mars 2024, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=W5vFeKApYeU> (page consultée le 12/03/2026).
- « “Pauvres créatures”, un film résolument misogyne », dans *L’avant-garde*, mars 2024, en ligne : <https://lavantgarde.fr/pauvres-creatures-un-film-resolument-misogyne> (page consultée le 16/06/2026).
- « Poor Things Director Yórgos Lánthimos on His Blodest Vision Yet | NYFF6 », vidéo diffuse sur la chaîne YouTube de *Film at Lincoln Center*, 8 décembre 2023, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=8TJXpkDcBIQ> (page consultée le 10/03/2026).

Féminisme

- Ancrage historique et politique
- BEAULIEU Marie-Claire, « What Greek mythology teaches us about women’s resistance and rebellion », in *The Conversation*, 2023, en ligne : <https://theconversation.com/what-greek-mythology-teaches-us-about-womens-resistance-and-rebellion-200519> (page consultée le 24/03/2026).
- FAYOLLE Caroline, « Des corps "monstres". Historique du stigmatisme féministe », in *GLAD ! Revue sur le langage, le genre, les sexualités*, n°4, 2018, pp. 170-174.
- GARGAM Adeline et LANÇON Bertrand, *Histoire de la misogynie. Le mépris des femmes, de l’Antiquité à nos jours*, Paris, Arkhê, 2020, pp. 48-49.
- GLEADLE Kathryn, *British Women in the nineteenth century*, Basingstoke, Palgrave, 2001, 250 p.
- LECOQ Titou, *Les grandes oubliées. Pourquoi l’histoire a effacé les femmes*, Paris, L’iconoclaste, 2023 (Collection Proche), p. 224.
- ALESTRA Léane, *Les vigilantes. Surveillées et surveillantes, ces femmes au cœur de l’extrême droite*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 2025, p. 233.

○ Études de la masculinité

- CONNELL Raewyn, *Des Masculinités. Hégémonie, inégalités, colonialité*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2024 (Petite Bibliothèque Payot), 123 p.
- DEMETRIOU Demetrakis Z., « La masculinité hégémonique : lecture critique d'un concept de Raewyn Connell », in *Genre, sexualité et société*, n°13, 2015, en ligne : <https://journals.openedition.org/gss/3546> (page consultée le 06/08/2026).
- Wikipédia, « Puissance maritale », en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Puissance_maritale (page consultée le 16/06/2026).

○ Émancipation féminine

- GARCIA Manon, *On ne naît pas soumise, on le devient*, Paris, Flammarion, 2021 (Champs), 269 p.
- WOOLF Virginia, *Une chambre à soi*, Paris, Éditions 10/18, 1997, 171 p.

○ Féminisme et pop culture

- CHOLLET Mona, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, Paris, Éditions Zones, 2018, 233p.
- DIALLO Rokhaya, *Dictionnaire amoureux du féminisme*, Paris, Plon, 2025, 608 p.
- HOPKINS-LOFÉRON Fleur, « Femgore », in *La Septième obsession*, n° 55, 2024, pp. 66-69.
- PADJEMI Jennifer, *Féminismes et Pop culture*, Paris, Éditions Points, 2023, 288 p.

○ Féminisme phénoménologique

- FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Le corps des femmes. La bataille de l'intime*, Paris, Éditions Points, 2021, 158 p.
- FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 2020 (Folio Essais), 528 p.
- FROIDEVAUX-METTERIE Camille, « Le féminisme et le corps des femmes », in *Pouvoirs*, 2020/2, n°173, 2020, pp. 63-73.
- FROIDEVAUX-METTERIE Camille, « Qu'est-ce que le féminisme phénoménologique ? », in *Cités*, 2018/1, n°73, 2018, pp. 81-90.

○ *Male gaze*

- FAYOLLE Azélie, *Subvertir le male gaze. Littératures pour les deux moitiés du monde*, Quimperlé, Divergences, 2025, 209 p.
- MULVEY Laura, « Visual pleasure and Narrative Cinema », in *Screen*, n°16, octobre 1975, pp. 6-18.
- PERFETTI-OATES Natalie, « Chick Flicks and the Straight Female Gaze: Sexual Objectification and Sex Negativity in *New Moon*, *Forgetting Sarah Marshall*, *Magic Mike*, and *Fool's Gold* » in *gender forum*, vol. 14, n°1, 2015, pp. 18-31.

Prostitution

- CORBIN Alain, *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 1982 (Champs histoire), 640 p.
- DESPENTES Virginie, *King Kong Théorie*, Paris, Le livre de poche, 2007, 151 p.
- European Women's Lobby, « 18 mythes sur la prostitution », brochure informative, 2020, en ligne : https://womenlobby.org/wp-content/uploads/2017/10/myths_fr_web.pdf (page consultée le 01/08/2026).

Sexualité

- BARRET-DUCROCQ Françoise, « Mesure et démesure dans le code de morale sexuelle victorien », in *Cahiers Charles V*, n°8, 1986, pp. 51-52.
- CORBIN Alain, *L'harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie*, Paris, Flammarion, 2022, 671 p.
- DELON Michel, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette, 2000 (Littératures), 352 p.
- KARMANIOLA A., KNECHT C., PARRAT-DAYAN S., « Le discours sur la sexualité infantile. Évolution du XIX^e siècle à nos jours », in *Bulletin de psychologie*, tome XLVI, n°409, 1992, pp. 121-129.
- KOSKAS Camille (ed.), ENRIQUEZ Romain (ed.), *Écrits érotiques de femmes : une nouvelle histoire du désir : de Marie de France à Virginie Despentes*, Paris, Bouquins, 2024, 1408 p.

Éthique du care

- BRUGÈRE Fabienne, *Le sexe de la sollicitude*, Paris, Editions du Seuil, 2008 (Non conforme), 184 p.
- TRONTO Joan, *Un monde vulnérable. Pour une politique du care*, Paris, Éditions La Découverte, 2009, 239 p.
- ZIELINSKI Agata, « L'éthique du care. Une nouvelle façon de prendre soin », in *Etudes*, 2010/12, tome 413, pp. 631-641.

Médecine et contrôle du corps

○ Approche théorique

- ANCET Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, Presses universitaires de France, 2006 (Science, histoire et société), 192 p.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et Punir. La naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975 (Collection Tel), 360 p.
- JÉZÉGOU Annie, « Agentivité », in JORRO Anne (dir.), *Dictionnaire des concepts de la professionnalisation*, 2^e édition, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2022 (Hors collection Psychologie/Pédagogie), pp. 41-44.
- PERRIER Jean-François, « L'approche phénoménologique en médecine », in *Phares*, vol. 16, n°1, 2016, pp. 167-189.
- SÉDAT Jacques, « La bisexualité à l'origine du masculin et du féminin : quelques éclairages sur les apports de Freud », in *Figures de la psychanalyse*, 2022/1, n°43, 2022, pp. 91-100.
- TRIPOD Camille, et al., « Le coût du biais : quand la recherche oublie les femmes », in *Revue médicale suisse*, n° 968 *Médecine et genre*, en ligne : <https://www.revmed.ch/revue-medicale-suisse/2026/revue-medicale-suisse-968/le-cout-du-biais-quand-la-recherche-oublie-les-femmes#tab=tab-toc> (page consultée le 01/08/2026).

○ Contexte historique

- KIRWAN Jessica M.E., « A brief history on women doctors in the British empire », in *Synopsis*, 2017, en ligne : <https://medicalhealthhumanities.com/2017/12/17/a-brief-history-on-women-doctors-in-the-british-empire/> (page consultée le 01/08/2026).
- SCULL Andrew, FAVREAU Diane, « Médecine de folie ou folie de médecins. Controverse à propos de la chirurgie sexuelle au 19^e siècle », traduction de Marie Helsmoortel adaptée par Pascale Pargamin, in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 68, 1987, pp. 31-44.

- Wikipédia, « Alice McLaren », en ligne : https://en.wikipedia.org/wiki/Alice_McLaren (page consultée le 01/08/2026).
- Wikipédia, « Elizabeth Garrett Anderson », en ligne : https://en.wikipedia.org/wiki/Elizabeth_Garrett_Anderson (page consultée le 01/08/2026)
- Wikipédia, « Medical Act 1876 », en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Medical_Act_1876 (page consultée le 01/08/2026).
- Wikipédia, « Sophia Jex-Blake », en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Sophia_Jex-Blake (page consultée le 01/08/2026).
- Wikipédia, « Suicide Act 1961 », en ligne : https://en.wikipedia.org/wiki/Suicide_Act_1961 (page consultée le 14/05/2026).

○ Violences gynécologiques

- Organisation Mondiale de la Santé, « Plusieurs organismes des Nations Unies appellent à l'interdiction des tests de virginité », Communiqué de presse, Genève, 17 octobre 2018, en ligne : <https://www.who.int/fr/news/item/17-10-2018-united-nations-agencies-call-for-ban-on-virginity-testing> (page consultée le 13/05/2026).
- Organisation Mondiale de la Santé, « Mutilations génitales féminines », 31 janvier 2025, en ligne : <https://www.who.int/fr/news-room/fact-sheets/detail/female-genital-mutilation> (page consultée le 13/05/2026).
- Parlement de Wallonie, « Les violences gynécologiques et obstétricales (VGO) », session 2025-2026, déclaration de Yves de COPPIETERS, en ligne : <https://www.parlement-wallonie.be/pwpages?p=interp-questions-voir&type=28&iddoc=144049> (page consultée le 15/07/2026).

Théorie littéraire

- ANGELET Christian, « Le topique du manuscrit trouvé », in *Les Cahiers de l'AIEF*, n°42, 1990, pp. 165-176.
- JOUVE Vincent, *Poétique du roman*, 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2010, 222 p.
- MORVAN Alain, « Penser la création », in *Mary Shelley et Frankenstein : Itinéraires romanesques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, pp. 151-201.

Table des matières

Remerciements.....	1
Sommaire.....	2
Introduction.....	4
I. La construction plurielle du discours	12
1. L'emboîtement du récit.....	12
2. Dédoublément du discours	15
3. Effacement de Bella dans le discours.....	20
II. Échapper au contrôle.....	24
1. Contrôle du corps et de la sexualité.....	24
1.1. Un esprit neuf dans un corps mort.....	24
1.2. Réification et possession de Bella.....	27
1.3. Contrôle de la sexualité	31
Sexe et domination	31
Le fantasme de la femme-enfant	33
La femme impure	36
Violence et mutilation	38
Inversion des rôles sexuels.....	40
2. Contrôle des savoirs	42
2.1. L'instruction de Baxter	42
2.2. Une quête mémorielle et identitaire	44
2.3. Dévoilement de l'identité	46
3. Contrôle de l'espace	49
3.1. Le contrôle de l'expérience	50
3.2. Promesse de liberté.....	52
3.3. L'enfermement du mariage.....	56
III. Une figure d'émancipation.....	59
1. Un produit du <i>male gaze</i>	60
1.1. Le regard de l'homme sur le monde.....	60
Vers une définition.....	60
Un regard aveugle	61
1.2. Représentation de la sexualité féminine.....	62
Sujet désirant ou objet de désir ?.....	63

Pourquoi représenter la sexualité ?.....	65
1.3. Expérience de la prostitution : une libération ?.....	67
Choix conscient ou contrainte ?	68
Le client est roi.....	70
Un corps vendu comme un objet.....	72
Critique de la prostitution.....	73
Une possibilité d'émancipation ?	76
1.4. Bella face au <i>male gaze</i>	79
L'effet censure	79
Dévoilement du <i>male gaze</i>	82
Un exemple de <i>feminist gaze</i>	85
2. Parcours initiatique et engagement.....	89
2.1. L'apprentissage de Bella.....	89
Initiation au libertinage	90
Initiation à la politique	92
2.2. Engagement et limites	97
Soigner la société.....	97
Retour à l'éthique du <i>care</i>	101
IV. Conclusion.....	106
Bibliographie.....	110

