

La parole en partage : narrations collectives et écriture sororale dans les œuvres de Lola Lafon

Adèle Plassier-Angoujard

Université de Tours, ICD

Mots-clefs : féminisme, narration collective, sororité, groupe de parole, intime et politique

Résumé : Par la thématique des groupes de parole de victimes de violences sexuelles, mais aussi par la réécriture des vies de figures féminines, Lola Lafon cherche à transformer des voix d'abord pensées comme marginales en une parole collective. Il s'agira de penser ces choix thématiques et formels comme des leviers politiques mis en place par Lola Lafon pour faire sortir de l'isolement et du silence des figures marginalisées, dans les fictions comme dans la réalité.

« [Il] n’y a pas de bandes de filles, pas plus qu’il n’existe d’histoires ou de mémoires de “gangs de filles”.
– Seigneur ! Le terme même suffit à faire battre le cœur¹. »

À l’occasion du 8 mars 2021, journée internationale des droits des femmes, Lola Lafon a posté sur son compte Instagram² la photo d’un collage féministe. Ces lettres noires sur feuilles blanches collées sur les murs de la ville, travail des colleur·euse·s féministes, dénoncent les féminicides ainsi que les violences sexuelles et conjugales. Cette inscription dans l’espace public de revendications liées aux violences subies par les femmes rencontre de manière marquante le travail de Lola Lafon. En effet, une grande partie de ses livres sont consacrés à la question des abus sexuels et sexistes. Pensons à ses premiers romans autobiographiques, comme *Une fièvre impossible à négocier* (2003) et *Nous sommes les oiseaux de la tempête qui s’annonce* (2011), dans lesquelles les narratrices, identifiables à l’autrice, nouent de très fortes amitiés féminines, qui trouvent naissance dans l’expérience partagée des violences sexuelles. C’est aussi le cas du plus récent *Chavirer*, roman polyphonique qui raconte l’histoire de Cléo, la « mauvaise victime » d’un réseau pédocriminel dont elle devient la recruteuse dans la cour du collège. Mais Lola Lafon cherche aussi à réhabiliter des figures de jeunes filles dépossédées de leur image et de leur voix par une société patriarcale les empêchant d’être entendues, qu’il s’agisse de Nadia Comăneci dans *La Petite communiste qui ne souriait jamais* (2014), de Patricia Hearst dans *Mercy, Mary, Patty* (2017), ou encore d’Anne Frank dans *Quand tu écouteras cette chanson* (2022). L’autrice s’est donc détournée de l’écriture de soi de ses trois premiers textes pour se tourner vers des figures de jeunes filles réinvesties souvent à contre-courant de leur image publique. Persiste d’un livre à l’autre une attention particulière à la parole féminine, celle de jeunes filles médiatisées ou d’anonymes qui dénoncent les violences sexuelles subies, parole dans tous les cas déconsidérée, marginalisée, voire transformée.

Ainsi, cette importance conférée à la parole féminine se traduit dans les œuvres par sa mise en partage. Cela est tout d’abord visible dans la mise en scène de groupes de parole de victimes de violences sexuelles, auxquels participent les personnages d’*Une fièvre impossible à négocier*, de *Nous sommes les oiseaux de la tempête qui s’annonce*, et, dans une certaine mesure, de *Chavirer*. Alors que le traumatisme sexuel est au premier abord considéré comme absolument intime et indicible, le groupe de parole permet aux narratrices de Lola Lafon, si ce n’est de se « rétablir », en tout cas de réinsérer les violences dont elles furent victimes dans un cadre interprétatif supraindividuel. Partant, cela leur permet de rompre avec une exclusion subie, née d’une décorrélation entre ces violences et leur dimension collective, et de réinterpréter

¹ OATES, 1999, 46.

² Sur le compte Instagram @Lolalafonfiction, publication du 8 mars 2021. URL : https://www.instagram.com/p/CMJsa_Vg92p/?igsh=cGR5NWljeWpwMzlr

cette séparation comme une forme de marginalisation imposée aux dominées³. Les textes de Lola Lafon cherchent justement à contester cette relégation aux marges, en montrant que ces expériences sont malheureusement partagées par de nombreuses femmes. L'expérience traumatique fait ainsi l'objet d'un double partage : elle est partagée dans les faits, en ce qu'elle a été vécue par les différents personnages, et en mots, parce qu'elle est mise en récit et confiée à autrui – le partage d'expérience ne pouvant de fait que difficilement se passer de la parole. Ces récits sont également à lire à l'aune d'un double destinataire, puisqu'ils s'adressent au niveau intradiégétique aux autres personnages de victimes et au niveau extradiégétique aux lecteur·rice·s et en particulier aux lecteur·rice·s ayant aussi subi des violences sexuelles.

Le partage de la parole modifie en profondeur la structure narrative des œuvres de l'autrice, qui refuse les narrations linéaires et omniscientes. Roman polyphonique dans *Chavirer*, récits enchâssés dans *Mercy Mary Patty* ou échanges épistolaires fictifs dans *La Petite Communiste qui ne souriait jamais*, Lola Lafon adopte des structures complexes. Ces relais narratifs permettent ainsi une répartition de la parole entre les différents personnages, presque exclusivement féminins. Dès lors, ce tissage de voix serait le pendant narratif d'une parole collective, thématisée par le groupe de parole. En allant plus loin, on pourrait lire ces moments comme des mises en scène, voire des mises en pratique d'une forme de sororité dans les œuvres.

Dès lors, ce corpus et l'analyse que nous en proposons engagent à plusieurs titres les dynamiques de marginalisation et d'inclusion à l'œuvre entre l'individu et la collectivité. En effet, les œuvres de Lola Lafon relèvent d'un mouvement de désenclavement, pour filer la métaphore spatiale de la marginalité⁴. Il s'agit de réhabiliter des femmes victimes de violence et des figures silencieuses, ce qui constitue une première manière de penser les échanges entre marge et centre dans le corpus. Nous avons déjà souligné la volonté de l'autrice d'inscrire les violences sexuelles et sexistes dans leur dimension sociale et systémique, alors même que ces violences sont historiquement assignées à la sphère de l'intime et de l'individuel, ce qui correspond également à une dynamique d'échappée par rapport à la marge. Par ailleurs, cette mise en partage des récits de victime dans des lieux dédiés, circonscrits socialement, découle d'une mise à l'écart plus globale. Le mouvement de mise en partage au sein d'une communauté choisie opère donc comme une réponse à une exclusion, une assignation à la marginalité : la marginalité subie devient une marginalité choisie⁵, voire revendiquée, à la manière d'un retournement du stigmaté⁶. De plus, si la déconsidération des victimes et de leur parole reste très forte dans la sphère sociale,

³ Je générerai dans cet article les victimes d'abus sexuels au féminin car les personnages de Lola Lafon sont exclusivement féminins.

⁴ BAILLY et al (1983) rappellent ce double ancrage, à la fois spatial et social, du concept de marginalité, 74 : « La marginalité, tout comme son opposé la centralité, recouvrent à la fois une position géographique (point de vue géométrique : je suis tout à la fois centre et marge) et un état social. Le marginal est dans un état d'isolement relationnel par suite de la réalité géographique mais aussi dans un isolement social qui l'écarte des processus d'interaction. »

⁵ MONTAGNE, 2007.

⁶ GOFFMAN, 1963.

les enjeux diffèrent dans la sphère des représentations littéraires et artistiques. En effet, cette dernière s'est emparée de ces sujets du fait de leur marginalisation sociale et a permis leur médiatisation. De ce fait, les auteur·rice·s d'œuvres consacrées aux violences sexistes et sexuelles peuvent bénéficier d'une exposition médiatique plus importante, et d'une réception plus favorable pour une partie de la critique et du lectorat. C'est une différence majeure qu'il faut souligner entre les premiers textes de Lola Lafon, publiés avant le « moment #MeToo⁷ », et des textes comme *Chavirer* qui s'inscrivent au contraire pleinement dans la littérature « post-MeToo⁸ ». Ainsi, le choix de ces sujets marginalisés peut permettre dans la sphère littéraire, d'occuper une place beaucoup plus centrale.

Cet article se concentrera sur la transformation d'une voix d'abord considérée comme singulière en une parole collective. Il s'agira de penser ces choix thématiques et formels comme des leviers politiques mis en place par Lola Lafon pour faire sortir de l'isolement et du silence des figures marginalisées, dans les fictions comme dans la réalité. Nous nous intéresserons dans un premier temps à la représentation des groupes de parole comme des moments de thématisation d'un partage sororal de la parole, avant de nous pencher dans un second temps sur la dimension collective de la parole sur le plan narratif.

La communauté des « filles violées » : du traumatisme partagé à la parole collective

Une fièvre impossible à négocier et *Nous sommes les oiseaux de la tempête qui s'annonce* gravitent autour de la reconstruction d'une narratrice après son viol grâce à l'intégration d'un groupe de parole, celui des « filles violées⁹ », baptisé le « Club des Cinq¹⁰ » dans *Une fièvre impossible à négocier*. Presque vingt ans plus tard, Lola Lafon propose, dans « La Traversée », une nouvelle variation de cette rencontre amicale fondamentale, cette « sororité d'accidentées sans illusions¹¹ » :

J'avais besoin d'écouter les autres. Ces « autres » l'étaient si peu, autres. Elles me ressemblaient, on se ressemblait terriblement. Des semblables. Le viol avait fait de nous des êtres illisibles, rayés, intraduisibles au reste du monde : des victimes persuadées d'être coupables¹².

Par le jeu des pronoms, Lola Lafon ménage le passage d'un état de séparation entre soi et les autres à une identité collective. Alors que le « je » et « les autres » sont dissociés dans la première phrase, ils se rapprochent progressivement – « Elles me ressemblaient [...] » – jusqu'à se confondre dans la construction réfléchie : « on se

⁷ Les historiennes Bibia Pavard, Florence Rochefort et Michelle Zancarini-Fournel proposent de parler d'un « moment » #MeToo, pour évoquer « à la fois un événement, un surgissement, et son inscription dans une période de transformation politique, sociale et culturelle plus longue », PAVARD, ROCHEFORT et ZANCARINI-FOURNEL, 2020, 453.

⁸ FAERBER, 2023.

⁹ LAFON, 2003, 162.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ LAFON, 2021, 26.

¹² *Ibid.*, 20.

ressemblait [...]. » Se dessine dans le texte une communauté de « semblables », qui s'oppose donc au sentiment de marginalité et de solitude de la narratrice.

La découverte de son appartenance à une communauté, en l'occurrence celle des « filles violées » est présentée dans les textes comme une révélation, une épiphanie. L'adhésion au « club le plus ouvert de la planète et du monde¹³ » correspond avant tout à la prise de conscience de la dimension politique d'un vécu relégué à la sphère de l'intime. Les personnages féminins passent d'une pensée du traumatisme à l'échelle individuelle à la compréhension de leur dimension systémique. L'autrice s'inspire en cela directement de son histoire personnelle, comme elle l'exprime dans un entretien pour *La Déferlante* : « Ça m'a sauvée de comprendre que ce n'était pas que mon histoire, que c'était un système¹⁴ ». Cette idée est explicitée lorsque la narratrice découvre une brochure « rédigée par un collectif féministe contre le viol », qui lui permettra ensuite d'intégrer le groupe de parole :

À l'intérieur, sur une dizaine de pages, mes maux quotidiens sont énumérés comme autant de symptômes banals. [...] Décrochée du récit-labyrinthe dans lequel je tournoie, exposée à moi-même, je suis à nu : mon histoire de « malentendu », cette soirée qui aurait « mal tourné » est statistique. Je lis que, dans 91% des cas, l'agression est perpétrée par une personne connue de la victime. Je lis que, dans 47 % des cas, il s'agit du conjoint ou de l'ex-conjoint. Je suis une statistique¹⁵.

Cette confrontation aux chiffres permet à l'autrice de saisir la dimension systémique des violences subies. Loin de produire une déshumanisation, la mobilisation des statistiques transforme le vécu intime en une donnée politique, en rebattant les cartes concernant la question de la norme et de la marginalité. En effet, cet extrait met en scène le moment de compréhension par la narratrice du caractère systémique des violences sexistes et sexuelles, que d'aucuns voudraient cantonner à des histoires personnelles. On se trouve face à une situation si fortement répandue qu'elle en devient *normale* – au sens quantitatif et non moral, faut-il le préciser. Chloé Delaume souligne également ce paradoxe à l'aide des statistiques, signe qu'un décalage important existe entre la réalité que dénoncent les chiffres et les représentations sociales de ces violences :

Tous les trois jours une femme meurt sous les coups de son conjoint. Un viol est déclaré toutes les 40 minutes ; 96 % des agresseurs sont des hommes, 91% des victimes sont des femmes. [...] En France une femme sur dix a été violée ou le sera au cours de sa vie¹⁶.

Si les violences sont trop souvent considérées comme marginales, ce sont également les voix et récits des victimes qui sont marginalisés, relégués à une dimension anecdotique, privés d'espace public et médiatique dans lequel s'exprimer. C'est là tout l'enjeu des groupes de parole, dont il faut souligner l'origine politique. Ils

¹³ LAFON, 2001, 162.

¹⁴ BARBIER & VERDUZIER, 2022, 13.

¹⁵ LAFON, 2021, 18.

¹⁶ DELAUME, 2019, 54.

émergent en effet au sein des mouvements féministes dans les années soixante-dix. À l'origine appelés « groupe de conscience », ils avaient justement pour but de réinscrire les violences subies par les femmes dans leur dimension politique¹⁷ et, selon Elsa Dorlin, à « dépsychologiser et à désindividualiser le vécu des femmes, afin de reconnaître en chacun de ces vécus individuels, les multiples expressions d'une commune condition sociale et historique¹⁸ ». Les textes de Lola Lafon illustrent donc bien ce mécanisme de sortie de la sphère de l'intime pour saisir dans sa propre histoire ce qui dépasse le cadre personnel.

Pensons également à la scène finale de *Chavirer*. Dans le cadre d'un appel à témoin pour réaliser un documentaire sur la fondation Galathée, couverture d'un réseau pédocriminel, les victimes sont amenées à se rencontrer et le texte se clôt sur l'image de deux anciennes victimes, « l'une qui prend la main de l'autre, elle s'en saisit, l'arrête, ou peut-être l'étreint-elle¹⁹ ». Cette scène fait écho de manière marquante aux dernières pages du *Consentement* de Vanessa Springora, dans lesquelles apparaît également un « nous » sororal lorsque la narratrice retrouve Nathalie, une autre victime de Gabriel Matzneff. Selon Julie Gaillard, cette page « esquisse un espace d'écoute où d'autres "tu" pourront venir se reconnaître » et dégage un « horizon sororal²⁰ ». La chercheuse souligne la dimension politique du texte de Vanessa Springora²¹, qui engage les représentations sociales d'une époque et interroge la notion de consentement. Dans cette scène, cette dimension est marquée par l'intersubjectivité puisqu'elle s'incarne dans l'échange avec l'autre et qu'elle ouvre un espace littéraire à l'intention d'autres victimes potentielles. Cette lecture de Julie Gaillard nous semble pouvoir s'appliquer aux textes de Lola Lafon. En effet, ce motif émergent de la rencontre entre anciennes victimes agit comme un vecteur de transformations collectives et politiques, par la compréhension de la dimension systémique des violences subies et la découverte de son appartenance à une communauté – soit-elle celle des « filles violées ». Ces mises en scène similaires, dans le *Consentement* et dans *Chavirer*, de reconnaissance – et d'étreinte – entre les victimes du ou des mêmes prédateurs ouvre un horizon communautaire et politique, un « espace féministe et solidaire²² ».

Cette communauté est instituée dans *Nous sommes les oiseaux de la tempête qui s'annonce* par la rédaction d'un manifeste. Dans un contexte global d'insurrection qui agite la ville, la narratrice commence par s'appropriier des outils de lutte politique pour une revendication personnelle, en taguant l'immeuble de son agresseur avant de former un collectif avec ses amies et de signer un manifeste, « le Manifeste des filles de Rien », qu'elles placardent dans la rue :

¹⁷ Rappelons que les mouvements féministes occidentaux tirent en partie leurs origines de la lutte contre la séparation genrée des espaces et l'assignation des femmes au domaine privé, PAVARD ET AL., 2020, 5.

¹⁸ DORLIN, 2008, 12.

¹⁹ LAFON, 2020, 345.

²⁰ GAILLARD, 2023, 130.

²¹ Sur ce point, cf. ZENETTI, 2022.

²² CADEAU & JAIME, 2026.

Nous sommes toutes des filles de rien. Ou nous l'avons été. Nous, filles de rien, avons dit non, mais pas assez forts sans doute pour être entendues. [...] Nous ne sommes rien. Mais nous sommes beaucoup à l'être, rien, ou à l'avoir été. Certaines encore emmurées vivantes dans des silences polis²³.

Le choix de l'expression des « filles de rien » qui désignent les femmes aux mœurs considérées comme trop légères, semble opérer un retournement du stigmat²⁴. En effet, les femmes violées ou agressées sont très souvent victimes de méfiance, voire d'accusation de la part de leurs proches, mais aussi des représentant·e·s des institutions judiciaire et policière ; soupçonnées d'avoir cherché, voire mérité ce qui leur est arrivé, par des comportements provocants ou encore leurs tenues vestimentaires. Il s'agit donc de dénoncer ce traitement des victimes entretenu par la culture du viol²⁵. En choisissant ce terme, les autrices du Manifeste revendiquent un terme injurieux, retournant son caractère blessant pour en désamorcer la violence symbolique et créer une solidarité autour de cette identité partagée. Le retournement du stigmat apparaît également comme un levier pour transformer une figure marginalisée en une silhouette commune, potentiellement puissante. La rédaction du manifeste à la première personne du pluriel institue, par l'acte d'écriture au « nous », ces « filles violées » en une communauté. Le choix du manifeste, forme privilégiée pour les déclarations politiques, est révélatrice de la volonté d'inscrire les violences sexuelles dans un cadre politique et public, ce que symbolise l'affichage dans la rue. Les violences sexuelles ne sont pas cantonnées à l'intime et à la publication de témoignage à la première personne du singulier, mais s'exposent sur les murs de la ville, à la première personne du pluriel. Les conditions matérielles de cet affichage sont également à prendre en compte, et ne sont pas sans rappeler les collages féministes évoqués en introduction. Ce rapprochement est d'autant plus important que ces collages interrogent, comme l'étudie Laura Zinzius, les modalités d'une auctorialité collective, que met également en perspective le texte de Lola Lafon²⁶. En effet, dans la suite du texte, la narratrice revient quelques heures plus tard devant le manifeste et constate que le bas de la page s'est noirci de prénoms, comme autant de signatures accolées :

Le papier était recouvert de griffes, de pattes d'oiseaux soigneusement disposées les unes à côté des autres. Un amas inquiétant, une pelote de fils serrés, petits brins se pressant pour être là, en dessous du texte, avides de déclarer leur statut de filles de rien. ValériePeggyAnnaClaireKadidiaAlineLolaIsaSandrineJyrLauretteFoulémataAde lineIsabelleAudeEmmanuelleBintouFloJeanne²⁷.

²³ LAFON, 2011, 375.

²⁴ Cf. GOFFMAN, 1963, qui définit le retournement du stigmat comme la transformation de son sens par le stigmatisé, en le redéfinissant comme un attribut valorisant.

²⁵ Le concept de « culture du viol » a été importé en France par Eric Fassin en 1997, mais il vient du concept de *rape culture* développé dans les années 1970 par les féministes américaines Noreen Connell et Cassandra Wilson, cf. NEW YORK RADICAL FEMINISTS, 1974.

²⁶ ZINZIUS, 2023.

²⁷ LAFON, 2011, 375.

Les prénoms apparaissent collés les uns aux autres, sans interstices entre les individus, qui composent un tout. Chacun des prénoms, parmi lesquels s'est glissé celui de l'autrice, devient une partie de la signature collective, toujours susceptible d'être complétée par un nouvel ajout. Cependant, la signature collective n'efface pas les individualités derrière un pseudonyme, il ne s'agit pas d'une communauté anonymisée derrière le collectif, mais chaque singularité est au contraire conservée. La dimension collective de l'écriture de ce manifeste, composé à six mains, est donc amplifiée par ces signatures accolées, qui représentent un geste d'appropriation et de revendication du texte. L'on pourrait rapprocher cette fiction de signature collective et sororale du recueil *Sororité*, pour lequel Lola Lafon écrit « La Traversée ». Ce recueil, dirigé par Chloé Delaume, rassemble des textes d'autrices sur la sororité, définie dans l'introduction comme : « un choix où le pouvoir individuel abdique au profit d'une force collective bientôt prête à l'action. La sororité relève du politique, et a le concret pouvoir de modifier le réel²⁸ ». Loin d'être anecdotique, la remobilisation par Lola Lafon de sa rencontre avec Fantômette dans un ouvrage collectif et féministe nous montre l'importance de ce moment fondateur pour l'autrice, et de la portée politique dont elle l'investit²⁹. Si Lola Lafon explore le partage de la parole, voire même de l'écriture dans certains textes, il semble que ce geste soit également à l'œuvre au niveau narratif.

Narrations collectives, auctorialité partagée ?

Lola Lafon explique au micro de Lauren Bastide ne jamais réussir à s'arrêter à une forme classique malgré ses tentatives, et préférer au contraire des formes qu'elle compare à des « kaléidoscopes³⁰ » : jeu de miroirs et de fragments, les pièces du récit recomposeraient de nouvelles figures selon la manière dont on les positionne entre elles. Dans *Chavirer*, elle choisit le roman polyphonique, qui acquiert une importance grandissante depuis les dernières décennies. On s'intéressera ici aux formes hybrides choisies dans *Mercy Mary Patty* et *La Petite Communiste qui ne souriait jamais*. À nouveau, on constate chez Lola Lafon un souci pour celles qui se trouvent reléguées à positions marginales : à l'échelle collective, comme nous venons de le voir, mais aussi à l'échelle individuelle, puisque ces deux textes travaillent à réhabiliter des figures féminines à rebours du traitement médiatique dont elles ont été victimes, pour faire entendre leur voix. Cependant, Lola Lafon, constatant « l'impossibilité de la biographie³¹ », procède de manière oblique. L'intérêt biographique s'articule dans les deux cas à une fiction d'investigation intégrée à une structure narrative complexe. En cela, ces textes

²⁸ DELAUME, 2021, 13.

²⁹ Sur la question de la participation de Lola Lafon à une œuvre collective et féministe, on peut aussi évoquer sa participation à *H24*, mini-série, réalisée par Valérie Urrea et Nathalie Masduraud, constituée de vingt-quatre court-métrages d'environ 4 minutes, dont chaque scénario est confié à une autrice différente.

³⁰ BASTIDE, 2022.

³¹ GAITET, 2020.

pourraient être considérés comme des méta-biographies³². Ainsi, dans *La Petite Communiste qui ne souriait jamais*, le récit biographique de Nadia Comăneci est complexifié par l'ajout en italique des échanges fictifs entre la narratrice et la gymnaste elle-même. La narratrice, qui reste anonyme mais incarne une figure d'autrice, est en train d'écrire son livre et le soumet à Nadia Comăneci, qui intervient, ajoute, rectifie. La fiction de Nadia, inventée par l'autrice, modifie donc le livre que nous sommes en train de lire. Lola Lafon explicite le caractère fictionnel de cet échange dans l'avant-propos du livre :

J'ai choisi de remplir les silences de l'histoire et ceux de l'héroïne [...]. L'échange entre la narratrice du roman et la gymnaste reste une fiction rêvée, une façon de redonner la voix à ce film presque muet qu'a été le parcours de Nadia C. entre 1969 et 1990³³.

Affleure dans le texte le vocabulaire du silence, qu'il s'agit de remplir et de combler, et qui se trouve redoublé par l'image du « film presque muet ». Toute la complexité de la posture de Lola Lafon réside dans ce jeu d'équilibriste : réussir à *faire parler sans parler pour*, à donner corps à une parole silencieuse et à se faire l'écho de cette voix, sans pour autant se substituer à elle.

Dans *La Petite Communiste qui ne souriait jamais*, l'autrice fait réellement entendre la voix de Nadia Comăneci. Si certaines des interventions de Nadia sont de l'ordre de la pure fiction, d'autres relèvent de l'intertextualité et de la réécriture, car les épisodes développés proviennent en fait de l'autobiographie de Nadia Comăneci, *Lettres à une jeune gymnaste*, elle-même écrite sous forme épistolaire. Ainsi, l'on peut prendre pour exemple le passage dans lequel Bela, l'entraîneur roumain des jeunes gymnastes, les surprend en train de chahuter et leur dit, dans l'autobiographie de Nadia Comăneci : « Vous ne devez pas avoir sommeil. Vous avez peut-être besoin qu'on vous fatigue un peu plus avant de fermer les yeux³⁴ ». Et Lola Lafon d'écrire : « Nadia me raconte ce qui suit. Je trouve le passage anecdotique, elle insiste pour que je l'intègre au récit [...]. "Vous n'avez pas sommeil ? Il faut vous fatiguer un peu afin que vous puissiez bien dormir ! fait-il. Allez !" ³⁵ » Hormis l'ajout d'une introduction qui fait référence à l'intervention de Nadia et les changements induits par le passage d'une narration intradiégétique au passé à une narration hétérodiégétique au présent, le passage conserve la même structure, la même longueur et le même sens.

Lola Lafon met donc en place un procédé narratif qui complexifie la structure du roman biographique, puisque les interventions de Nadia modifient supposément le texte final. L'on assiste à une mise en scène d'un partage ici de la parole, voire de l'auctorialité du texte au sein de la fiction et au niveau de l'écriture elle-même. Tout d'abord, à l'intérieur de la fiction, les intercessions de Nadia sont, malgré leur caractère

³² Selon la définition qu'en donne Marco Mongelli dans sa thèse : « les romans méta-biographiques mettent en scène, en la problématisant, avant tout la tentative d'un personnage-narrateur de reconstruire la vie d'une autre personne (réelle ou imaginaire) », MONGELLI, 2019, 121.

³³ LAFON, 2014, 9.

³⁴ COMĂNECI, 2003, 79.

³⁵ LAFON, 2014, 57.

fictif, présentées comme ayant prise sur le texte. Elles provoquent des modifications, des amplifications, au point que l'on pourrait s'interroger sur son statut de co-autrice. L'auctorialité serait partagée à l'échelle de la fiction entre la narratrice et le personnage de Nadia pour l'écriture du livre. Mais surtout, au niveau de l'écriture même du livre, l'autobiographie de Nadia Comăneci informe certains passages, elle leur donne leur structure : le texte deviendrait une réécriture de l'autobiographie de Nadia. Il s'agit d'accueillir le texte de Nadia au sein de celui de Lola Lafon, ce qu'impliquait la volonté de lui « redonner la voix » dans l'avant-propos.

Cependant, il faut noter l'ambiguïté du statut de cette reprise intertextuelle, car le texte de Nadia est uniquement signalé à la fin du livre. L'échange épistolaire avec Nadia Comăneci est présenté comme un échange fictif, alors que le texte de Lola Lafon semble s'établir dans un dialogue direct avec l'autobiographie de Nadia. Si la correspondance épistolaire est fictive, ce n'est pas le cas de l'échange intertextuel. L'échange fictif avec Nadia, qui intime à la narratrice d'intégrer cet épisode à son récit, pourrait alors être vu comme une manière pour l'autrice de signaler l'auctorialité réelle de Nadia Comăneci concernant ce passage. L'autobiographie de Nadia est par ailleurs mentionnée dans la section « sources et références » à la fin de l'ouvrage, qui explicite que « le déroulement des faits » dans certains chapitres « est en partie basé sur le récit qu'en a fait Nadia Comăneci dans *Letters to a young gymnast...*³⁶ ».

Pour Emmanuel Bouju, *La Petite Communiste qui ne souriait jamais* « conteste, de façon très symptomatique, les lignes de partage conventionnel entre fiction et non-fiction, en jouant sur le brouillage de la frontière entre archive et imagination³⁷ ». L'enquête biographique devient dès lors le support d'une « fiction de communication, voire de maïeutique confessionnelle avec le personnage historique. L'auteure correspond et dialogue avec Nadia Comăneci [...]»³⁸. Ainsi, on assiste à une fictionnalisation de la jeune femme par l'autrice. On peut certes se demander si cela ne présente pas à nouveau le risque d'une projection sur Nadia Comăneci d'idées qui ne lui appartiennent pas. Mais c'est bien le choix de la fictionnalisation qui permet la mise en scène du dialogue entre l'autrice et la figure historique ; et partant, un partage effectif de l'auctorialité entre les deux instances, par ce choix énonciatif et narratif.

Le partage de la parole, voire de l'auctorialité est donc une question centrale dans l'écriture de *La Petite Communiste qui ne souriait jamais*, tout comme dans *Quand tu écouteras cette chanson*. Ce texte est fondé sur la volonté de donner à voir Anne Frank comme une autrice, qui s'adonne à un travail d'écriture, à rebours de l'image d'une petite fille écrivant son journal intime. Pour cela, Lola Lafon intègre notamment des extraits de son journal à la narration. Ces passages sont quant à eux signalés typographiquement par l'italique, ce qui rend plus clair les délimitations entre le texte d'Anne Frank et celui de Lola Lafon. Pour autant, le fait de prendre la parole au nom d'une autre reste un enjeu central du livre. Ce dernier soulève, dans des termes

³⁶ LAFON, 2014, 314.

³⁷ BOUJU, 2020, 136.

³⁸ *Ibid.*, 137.

similaires aux autres méta-fictions, la question d'un silence qui doit être comblé. Il s'agit en effet pour Lola Lafon d'écrire ce qu'Anne Frank aurait été empêchée d'écrire par la déportation puis l'extermination nazie :

Si nous aussi un jour... non, je n'ai pas le droit de finir cette phrase, je n'arrive pourtant pas à chasser cette question aujourd'hui, au contraire, cette peur que j'ai déjà vécue me revient dans toute son horreur.

Si Anne Frank ne se donne pas le droit de finir sa phrase, nous avons peut-être le devoir de le faire³⁹.

Dans les pages suivantes, Lola Lafon raconte justement la suite de l'histoire d'Anne Frank et de sa famille ; la déportation, la mort dans les camps. « Redonner la voix » à Nadia Comăneci, « finir la phrase » d'Anne Frank ; le geste de réhabilitation déployé par l'autrice la place à la lisière. Selon Florence Leca-Mercier, Lola Lafon se trouverait dans une posture finalement plus proche qu'il n'y paraît de ce qu'elle cherche à compenser : « Tout le paradoxe du livre de Lola Lafon est là : finir la phrase d'Anne Frank, alors que Lola Lafon dénonce cette position⁴⁰ ». Cependant, n'oublions pas que derrière la figure d'Anne Frank, c'est aussi celle de Charles Chea qu'il s'agit de donner à voir, un jeune homme victime du régime Khmer Rouge. La narration intègre les mots qui terminent sa dernière lettre, faisant ressurgir et revivre sa voix au sein du livre. En revenant à la figure du kaléidoscope, on mesure combien l'autrice avance dans un équilibre instable, tenant ensemble des fragments hétérogènes qu'elle agence sans jamais les figer, sur une ligne de crête où chaque combinaison fait surgir une configuration singulière et une lecture possible.

Enfin, *Mercy, Mary, Patty* se concentre sur la figure de Patricia Hearst, petite fille du magnat de la presse William Randolph Hearst, enlevée contre une rançon par un groupe terroriste d'extrême gauche en 1974. La jeune femme épouse rapidement leur cause, participe à leurs actions – dont un braquage à main armée – et adopte leurs discours, notamment à travers plusieurs messages audios adressés à ses parents pendant sa captivité. Syndrome de Stockholm pour certain·e·s, prise de conscience politique pour d'autres, le cas Patricia Hearst divise la presse et l'opinion publique américaine. Lola Lafon y voit quant à elle une politisation de la jeune fille, inaudible pour l'*establishment* dont elle est issue : « Quand une jeune fille déclare son adhésion à quelque chose de radical, on ne peut pas penser que c'est elle qui choisit⁴¹ ». Pour ce récit, l'autrice fait à nouveau le choix d'une structure narrative complexe. Elle invente trois personnages féminins, dont les histoires s'entrelacent et dialoguent pour produire une version de l'histoire de Patricia Hearst. Dans ce récit sont insérés des extraits de deux textes, en italique. Il s'agit d'un côté des « bandes » numérotées de 1 à 5, présentées comme les tapuscrits des enregistrements audio de Patricia Hearst et de l'autre des extraits du livre fictif *Mercy Mary Patty* écrit par l'un des personnages inventés par Lola Lafon, Gene Neveva. Ces deux textes ont donc des statuts différents

³⁹ LAFON, 2022, 111.

⁴⁰ LECA MERCIER, 2023.

⁴¹ SIMON et NIANG, 2021.

puisque le texte de Neveva est fictif, contrairement aux enregistrements audio de Patricia Hearst pendant sa captivité, qui existent bel et bien. Lola Lafon s'appuie sur les vraies bandes, sans y apporter de modifications majeures : à nouveau, une place est faite dans le texte au discours et à la voix de la femme dont il s'agit d'écrire l'histoire. Cependant, on peut s'interroger sur une forme de partialité de l'autrice. En effet, dans les extraits audios intégrés au texte, Patricia Hearst revendique son adhésion aux thèses d'extrême gauche, mais Lola Lafon n'intègre pas l'autobiographie de Patricia Hearst, *Mon voyage en enfer*, publiée en 1983 et dans laquelle elle revient complètement sur cet engagement politique pour en faire un endoctrinement forcé par ses conditions de détention. Se tisse à nouveau un rapport complexe entre une figure médiatique, sa réécriture par Lola Lafon, qui cherche à lui redonner voix, et les personnes réelles, elles-mêmes autrices de leur propre autobiographie. L'autrice se tient donc sur un fil face à un pari complexe, entre reconstruction de figures invisibilisées et silenciées et une réappropriation de leur voix, du moins partielle.

Du groupe de parole féministe et du manifeste politique au choix de « kaléidoscopes » narratifs, on a pu voir que la mise en partage de la parole se dessine à différentes échelles dans les œuvres de Lola Lafon, allant parfois jusqu'à une esquisse d'auctorialité partagée. En donnant à entendre le passage d'une parole d'abord isolée et disqualifiée à une parole mise en partage, Lola Lafon transforme une marginalité subie — imposée par le silence, la disqualification et l'invisibilisation — en un espace de résistance et de réappropriation. Ses œuvres interrogent les modalités de la marginalisation, tout en faisant de cette relégation un point d'appui pour une reconfiguration collective des rapports entre marge et centre, dans les fictions comme dans l'espace social et symbolique.

Bibliographie

- BARBIER M., VERDUZIER P., (2022), « Lola Lafon et Vanessa Springora », *La Déferlante*, n°7.
- BAILLY A. et al., (1983), « La marginalité : réflexions conceptuelles et perspectives en géographie, sociologie et économie », *Géotopiques*, n°1, p. 73-115.
- BASTIDE L., (2022), *La Poudre*, « Épisode 116 : Lola Lafon ». URL : <https://pdca.st/0tyX>
- BOUJU E., (2020), *Epimodernes, Nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman*, Québec, Codicille éditeur.
- CADEAU N., JAIME C., (2026) « Violences de genre et domination sociale dans *Chavirer* de Lola Lafon », *Itinéraires*.
- URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/17643>
- COMANECI N., (2003), *Lettres à une jeune gymnaste*, trad. Camille Pichard, Paris, Talent Sport, coll. « Sport ».
- DELAUME C., (dir.) (2021), *Sororité*, Paris, Points, coll. « Points ».
- DELCOUR M., (2022), « “En faire toute une histoire” », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 24. URL : <https://doi.org/10.4000/fixxion.2183>
- DORLIN E., (2008), *Sexe, genre et sexualités : introduction à la théorie féministe*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies ».
- FAERBER J., (2023), « Neige Sinno : “Je voudrais que MeToo soit avant tout une exploration de nos ambivalences” », *Diakritik*. URL : <https://diacritik.com/2023/08/28/neige-sinno-je-voudrais-que-metoo-soit-avant-tout-une-exploration-de-nos-ambivalences-triste-tigre/>
- GAILLARD J., (2023), « Mémoires de filles », *Revue critique de fixxion française contemporaine, Politiques du genre et engagement*, 27. URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/13011> ; consulté le 23 juin 2025.
- GAITET R., (2020), *Bookmakers*, n°22, « Lola Lafon : Gymnastique rythmique (3/3) ». URL : <https://www.arteradio.com/son/lola-lafon-3-3>
- GOFFMAN E., (1975), *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps* [1963], trad. Alain Kihm, Paris, Éditions de Minuit.
- LAFON L., (2016), *Une fièvre impossible à négocier* [2003], Arles, Actes Sud, coll. « Babel ».
- , (2017), *De ça je me console* [2007], Arles, Actes Sud, coll. « Babel ».
- , (2014), *Nous sommes les oiseaux de la tempête qui s'annonce* [2011], Arles, Actes Sud, coll. « Babel ».
- , (2014), *La Petite Communiste qui ne souriait jamais*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel ».
- , (2017), *Mercy, Mary, Patty*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel ».
- , (2020), *Chavirer*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel ».

- , (2021), « La Traversée » in DELAUME C., *Sororité*, Paris, Points.
- , (2022), *Quand tu écouteras cette chanson*, Paris, Le Livre de Poche.
- LECA MERCIER F., (2023), « Le seuil, la trace, l’empreinte : écriture de la mémoire et autobiographie dans *Quand tu écouteras cette chanson* de Lola Lafon », *Acta fabula*. URL : <https://www.fabula.org:443/colloques/document9589.php>
- MONGELLI M., (2019), *Narrer une vie, dire la vérité : la biofiction contemporaine*, thèse de doctorat, sous la direction de Alexandre Gefen et de Gianluigi Simonetti, Sorbonne Paris Cité. URL : <https://theses.fr/2019USPCA026>
- MONTAGNE-VILLETTE S., (2007), « Les marginalités : du subi au choisi (*The marginalities : from unvoluntary to intentional*) », *Bulletin de l’Association de Géographes Français*, vol. LXXXIV, n° 3, p. 305-314. URL : 10.3406/bagf.2007.2569
- NEW YORK RADICAL FEMINISTS, (1974), *Rape: The First Sourcebook for Women*, New American Library.
- OATES J. C., (1999), *Confessions d’un gang de filles*, trad. Michèle Lévy-Bram, Paris, Stock, coll. « La bibliothèque cosmopolite ».
- PAVARD B., (2020), ROCHEFORT F. et ZANCARINI-FOURNEL M., *Ne nous libérez pas, on s’en charge*, Paris, La Découverte.
- RENARD N., (2021), *En finir avec la culture du viol*, Paris, Les Petits matins.
- SAINT-AMAND D., (2021), « “Elle le quitte, il la tue”. Les collages féministes, une littérature sauvage », *Atelier de théorie littéraire de Fabula*. URL : https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Collages_feministes
- SIMON T., NIANG G., (2021), *Emprise(s) : l’affaire Patricia Hearst*, Brut Studio.
- ZENETTI M.-J., (2022), « Que fait #MeToo à la littérature ? » in SAINT-AMAND D. (dir.) et ZBAEREN M. (dir.), *Revue critique de Fixxion française contemporaine*. URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/2148>
- ZINZIUS L., (2023), « Les collages féministes : une pratique en trois temps. Matérialité, performativité et ethos », *Acta fabula*. URL : <https://www.fabula.org:443/colloques/document9443.php>