

JONI FARIDA NIENABER

Université de Brême

La poupée infanticide avec les petites mains. La représentation du corps de Louise dans *Chanson Douce* (2016)

*The infanticide doll with little hands. The representation of Louise's body
in Chanson Douce (2016)*

Abstract: In Leila Slimani's *Chanson Douce* (2016), the perfect nanny becomes a murderer: the novel reproduces a narrative of evil nannies who set themselves up in perfect harmony in a family before murdering the children. Louise is portrayed both as a heroine who 'saves' the family and as a murderous monster. Her body serves as a representative of this ambiguity: despite her fragile body, Louise possesses astonishing physical strength. Drawing on anthropological, social and cultural concepts, this contribution will analyse the linguistic and literary representation of Louise's body, with reference to specific constructs and parts of her body: her employee's body, her doll's body, her hands and her face.

Keywords: body studies, body identity, nanny, doll

1. La nounou : Corps et mains protecteurs ou dangereux ?

Les défis de la conciliation de la vie familiale et professionnelle sont un motif récurrent de la littérature contemporaine. Les corps féminins doivent remplir leur fonction de mère tout en répondant aux exigences d'une société qui revendique, d'une part, l'égalité des sexes et qui promeut, d'autre part, les intérêts capitalistes et commerciaux en donnant au travail un caractère identitaire. La maternité, la tentative de concilier la vie familiale et la vie professionnelle, les différences de classes et la stigmatisation des professions du secteur sanitaire et social – ce sont

quelques-uns des sujets dans lesquels Leïla Slimani intègre une nounou meurtrière. Cette nounou essaie de combler le décalage entre famille et travail. Les nounous, en donnant un coup de main aux parents, sont-elles des protectrices dans le sens où elles empêchent les parents de s'enfoncer dans l'exigüité du foyer ou menacent-elles l'entente familiale par leur présence corporelle ? Dans son roman *Chanson douce* (2016), lauréat du prix Goncourt, Leïla Slimani pousse cette question ambivalente à l'extrême : Le roman s'intègre dans un narratif de nounous maléfiques, voire de nounous qui s'installent dans une parfaite harmonie dans un espace familial avant d'assassiner les enfants. La nounou parfaite devient une meurtrière. Son corps et ses mains, sont-ils donc protecteurs ou dangereux, utiles ou inquiétants ?

A première vue, Louise, le personnage principal, est une nounou idéale, « une nounou irréaliste »¹, voire « une fée »² avec des « pouvoirs magiques »³. Comment concilier ces attributions positives avec le fait qu'elle tue les enfants qu'elle garde ? De multiples chercheurs ont travaillé sur les antinomies de Louise : Selon Giordano, Louise est en même temps fée et sorcière⁴ ; Taibé identifie une « représentation anti-thétique de l'héroïne entre amour et haine, vertu et vice, maternité et criminalité »⁵ ; Franco parle d'une ambivalence spécifique à son évaluation collective : Louise est représentée à la fois comme héroïne qui sauve la famille et comme monstre meurtrier⁶. Il s'avère qu'une autre ambiguïté transparait au niveau de son corps : En dépit de son corps fragile, Louise dispose d'une force physique surprenante. Sa fragilité évoque des associations à une poupée, une référence qui suscite – par moments – des frissons. La poupée est un jouet qui surmonte la dichotomie âme-corps⁷. Elle est inerte jusqu'à ce qu'on lui rende actrice sociale. Peut-on donc déduire de ces divergences corporelles que Louise est une meurtrière ? En quoi le corps ambivalent de cette nounou annonce-t-il de manière proleptique le meurtre ?

D'après Delpierre, les nounous travaillent dans un environnement « dans lequel le corps des employés, bien que nécessaire à l'ouvrage, doit s'effacer »⁸. Il s'agira

¹ L. Slimani, *Chanson douce*, Paris, Gallimard, 2016, p. 62.

² *Ibidem*, p. 34.

³ *Ibidem*.

⁴ A. Giordano, « Les Étrangères de Leïla Slimani », [in] *Nouvelles Études Francophones*, 2018, vol. 33, n° 2, Nebraska, University of Nebraska Press, 2018, pp. 147-159, en ligne, <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26860346> (page consultée le 13.09.2022), p. 156.

⁵ M. Taibé, « Représentation anti-thétique de l'héroïne romanesque chez Leïla Slimani », [in] *Revue académique des lettres et des sciences humaines*, n° 19, 2019, en ligne, <http://Annales.univ-mosta.dz/index.php/archives/357.html> (page consultée le 13.09.2022), p. 3.

⁶ D. Franco, « Monstruosité de l'héroïne : réécriture de Médée dans *Chanson douce* de Leïla Slimani », [in] *French Studies*, 2022, pp. 1-18, en ligne, <https://doi.org/10.1093/fs/knac163> (page consultée le 12.09.2022), p. 1.

⁷ L. Wolfson, *Das Mysterium der Puppe. Semantik und Funktion eines Zwischenwesens*, Berlin, Frank & Timme, 2018, p. 155.

⁸ A. Delpierre, « Disparaître pour servir : Les nounous ont-elles un corps ? », [in] *L'Homme & la Société, Association pour la Recherche de Synthèse en Sciences Humaines (ARSSH)*, n° 203-204, 2017, pp. 261-

donc d'analyser les représentations de ce corps qui est dédié à ne pas exister. Louise est, avant tout, une nounou. Le corps, pour sa part, est un objet polysémique, soumis aux descriptions sémantiques : Que disent les personnages par le biais du corps de Louise ? Et, en quelle mesure ce corps de nounou est-il imprégné de codes sociaux et culturels, voire de sous-entendus corporels ?

L'accent de cette analyse sera mis sur la représentation du corps de Louise, notamment sur son corps d'employée, son corps de poupée, ses mains et son visage. Il sera donc nécessaire de s'interroger sur la question de savoir comment le corps est-il représenté dans la littérature avant d'analyser l'image de la poupée ainsi que certaines parties du corps, y compris les mains et le visage de Louise. Comment l'instance narratrice décrit-elle le corps de Louise ? Quel langage est utilisé et quels concepts anthropologiques, culturels et sociaux sont cachés derrière cette représentation ?

2. Le rôle du corps dans les sciences et la représentation du corps dans la littérature

Dans les approches sociologiques, les scientifiques dénoncent un *body turn* qui est accompagné par un changement de paradigme : Une science orientée vers le corps. Selon Gugutzer, l'approche se base sur la coexistence de deux perspectives sur le corps : Il est en même temps un produit social et un corps producteur, soit un constructeur de société⁹. La justification du fait de mettre l'accent sur le corps est reflété par le constat suivant de Berthelot « Le corps alors apparaîtrait comme lieu privilégié où se nouent les rapports anthropologiques fondamentaux : nature/culture, individu/ société, individu/ pouvoir »¹⁰. Conformément à ce statut ambiguë, Gugutzer identifie plusieurs axes d'analyse liés au corps, y compris la représentation du corps, le discours sur les corps et l'environnement du corps. Plusieurs questions se posent face à ces dimensions : à quel point les hiérarchies sociales sont-elles visibles sur le corps ? Les mises en scène, les lectures et les interprétations du corps, en quoi construisent-elles les relations de pouvoir ? Comment le corps s'inscrit-il dans les dualismes constructeurs tels que normal/ anormal ; femme/ homme etc. ? Considérant que le corps est un porteur de signes, de codes culturels et d'attributs sociaux, la dimension de représentation soulève la question de savoir comment le corps est conçu et marqué par des symboles. Finalement, le corps est, vu qu'il est

270, en ligne, <https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2017-1-page-261.htm>. (page consultée le 11.10.2022), p. 268.

⁹ R. Gugutzer, *body turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*, Bielefeld, transcript Verlag, 2006, p.13.

¹⁰ J.-M. Berthelot, « Corps et société : Problèmes méthodologiques posés par une approche sociologue du corps », [in] *Cahiers Internationaux de Sociologie*, janvier-juin 1983, vol. 74, 1983, pp. 119-131, en ligne, <https://www.jstor.org/stable/40690273> (page consultée le 19.09.2022), p. 121.

formé par son environnement, le sujet des communications. Comment communique-t-on donc au sujet de lui ?

Au-delà de l'apparence physique du corps, Bourdieu discerne un habitus du corps qui est tributaire de sa classe sociale¹¹, Butler distingue entre la matérialité du corps et sa performativité sociale. Dans la conséquence directe de cette binarité matérielle et sociale, la lecture du corps soumet les individus à des contraintes sociales et morales¹².

De toute évidence, le corps et son interprétation joue un rôle majeur dans l'organisme social. Partant de ces approches sociologiques, il sera donc nécessaire de démontrer la fonction de la littérature dans ces structures. Pour parler dans les termes de Berthelot, le corps est un « être sémantique »¹³, tout un champ sémantique se construit autour de lui. Par conséquent, les perspectives d'analyse proposées par la sociologie peuvent être transférées à la littérature : le corps en fait un objet ambigu. Le corps est représentant de l'identité du personnage (fictif) quoiqu'il ne parvienne pas à reproduire son intimité intégrale. Ainsi, le corps pose le fondement de la construction identitaire qui est formée par les discours narratifs sur les corps. Le corps sert de médiateur, il s'imprègne de son environnement, il voile et dévoile les écarts à la norme. Considérant tous ses aspects donnés, il faut se demander comment les personnages sont représentés au sein de la littérature. S'agit-il d'une autodescription ou d'une description externe (dépendant du narrateur) ? Le corps figuré, comment parle-t-il et quels sous-entendus transmet-il inconsciemment ?

Prenant l'exemple de Louise, la fonction du corps dans *Chanson douce* sera exposée à partir des descriptions corporelles et des choix sémantiques.

3. Le corps de Louise dans *Chanson douce*

Le corps de Louise apparaît, en premier lieu, comme un corps produit par la société, soit un non-acteur, un corps passif. La construction de son corps se reflète à la fois dans les déclarations des autres personnages au sein de *Chanson douce* et dans les hiérarchies sociales qui déterminent la lecture de son corps en termes d'attributions performatives que l'on fait à sa matérialité¹⁴. Le corps de Louise est un corps de femme, de mère, de nounou et d'employée. Il est un corps de meurtrière. Au moment de l'assassinat, son corps devient un corps visible, un corps-acteur¹⁵.

¹¹ P. Bourdieu 1982, cit. d'après R. Gugutzer, *op. cit.*, p.14.

¹² J. Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin, Berlin Verlag, 1997, p. 14.

¹³ Berthelot 1997, cit. d'après I. Bazié, « Corps perçu et corps figuré », [in] *Études françaises*, n° 41/2, 2005, pp. 9–24, en ligne, <https://doi.org/10.7202/011375ar> (page consultée le 12.09.2022), p. 3.

¹⁴ R. Gugutzer, *op. cit.*, p. 13; voir aussi J. Butler, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵ Selon Gugutzer, le corps est non seulement un corps soumis aux pratiques discursives et à l'environnement, mais il est principalement perçu comme un corps-acteur (R. Gugutzer, *op. cit.*, p. 26).

Comment ce corps est-il donc perçu du point de vue des figures littéraires ? Chapitre par chapitre, Slimani modifie la focalisation interne de l'instance narratrice hétérodiégétique ce qui permet des trajectoires plurales et des regards divers sur Louise. Dans la perception de Mila, la fille de Myriam et Paul Massé, Louise fait figure de la femme parfaite et idéale :

Mila trouve que Louise est la plus belle des femmes. Elle ressemble à cette hôtesse de l'air, blonde et très apprêtée, qui lui avait offert des bonbons lors d'un vol pour Nice. [...] [E]lle est toujours parfaite. Ses cheveux sont soigneusement tirés en arrière. Son mascara noir, dont elle applique au moins trois couches épaisses, lui fait un regard de poupée ébahie. Et puis, il y a ses mains, douces et qui sentent les fleurs. Ses mains sur lesquelles jamais le vernis ne s'écaille¹⁶.

Cette citation rassemble toutes les représentations corporelles de Louise qui sont ostensiblement liées à certaines idées culturelles et genrées, y compris la beauté et la perfection de la femme, renforcée par le maquillage et le regard de poupée. La référence à l'hôtesse de l'air transporte des images socialement construites. Le champ sémantique dont se servent les personnages pour décrire Louise est marqué par une quantité de discours sur la fragilité de son corps : Une itération en vue de l'usage du mot 'fragile' dans le roman en fait preuve. Un autre terme utilisé à une fréquence élevée est 'les mains de Louise'. Il est particulièrement contemplé par tous les personnages. Cette analyse vise à déconstruire la représentation corporelle de « cette petite femme blonde »¹⁷ avec le „corps fragile »¹⁸ pour opposer la matérialité du corps avec la performativité sociale de Louise.

4. Identité corporelle¹⁹ et corps de nounou : Un corps invisibilisé²⁰

Compte tenu du fait que Myriam et Paul ont des attentes exigeantes quant à leur nounou, il est étonnant de constater qu'ils ne savent presque rien sur leur employée. Myriam fouille péniblement les actes de ses client(e)s, mais, à défaut de temps, elle ignore les difficultés financières et psychiques de Louise. Les Massé la voient sans la percevoir. Le pouvoir des employeurs/(-euses) permet de

¹⁶ L. Slimani, *op. cit.*, p. 104.

¹⁷ *Ibidem*, p. 174.

¹⁸ *Ibidem*, p. 176.

¹⁹ Le corps sert comme porte-identité, représentant des signes sociaux et personnels (E. Goffmann 1975, cit. d'après R. Gugutzer, *op. cit.*, p. 15).

²⁰ Le corps de certains groupes sociaux apparaît comme un corps invisibilisé : sur le plan spatial, il n'est pas visible publiquement et sur le plan linguistique, il échappe aux discours. M. DeMello, *Body Studies. An introduction*, London, Routledge, 2014, p. 167; voir aussi A. Delpierre, *op. cit.*

faire oublier le corps de la nounou. Louise, de son côté, profite de l'absence et de l'ignorance de ses employeurs/(-euses) pour poursuivre ses propres fantasmes. Tous les jours, elle se déshabille dans la chambre de Myriam et Paul, pour après prendre une douche. « [E]lle pose délicatement ses vêtements sur le lit du couple. Puis, elle traverse, nue, le salon pour atteindre la salle de bains. Elle regarde l'enfant balbutiant et elle sait qu'il ne trahira pas son secret. Il ne dira rien du corps de Louise, de sa blancheur de statue, de ses seins de nacre, qui ont si peu connu le soleil »²¹.

Le comportement psychopathologique se manifeste donc dans la répétition maniaque du dévêtement. La couleur blanche de sa peau et de ses seins évoque une impression de translucidité ce qui lui attribue une empreinte irréelle. Seul Adam observe cet acte de déshabillage ritualisé, mais, en son innocence d'enfant, il évalue Louise ni en fonction de son comportement anormal ni quant à son corps nu. Louise fait un secret de son corps pour cacher son identité derrière cette invisibilité. La performativité de son action corporelle reste réservée à elle seule.

Dû au statut d'employée que l'on attribue à la nounou, Louise est perçue comme « [u]ne nounou sans identité ni chair »²², même la matérialité de son corps est partiellement niée. Au retour de la visite d'un ami à la campagne, une situation dans la voiture illustre parfaitement l'ignorance de Myriam et Paul au sujet de l'identité de Louise : La famille aperçoit son employée sur le trottoir ; et c'est la première fois qu'ils se demandent ce que cette femme fait en dehors de la vie ménagère et familiale²³.

L'absence de l'identité de Louise dans les rapports familiaux sera complétée par la visibilisation partielle de son corps. Dès l'embauche de Louise, tous les personnages (dont on connaît la perspective grâce à la narration alternante de laquelle se sert Slimani pour donner une image complète de la situation), la description du corps de Louise est limitée à une figuration de fragilité.

Pendant les vacances, le corps de Louise est d'abord rendu enfantin avant d'être rendu visible. Le fait qu'elle ne sait pas nager renforce la fragilité de son corps, Mila l'appelle « un bébé »²⁴, Paul s'exclame : « Vous êtes tellement menue que même des brassards pour enfants vous vont ! »²⁵. Son corps est un corps anormal, il n'est ni un corps de femme ni un corps d'enfant. La scène où il apprend à nager à la nounou reflète parfaitement son illusion que Louise soit un être sans corps :

Au début, [Paul] est gêné de toucher la peau de Louise. Quand il lui apprend à faire la planche, il pose une main sous la nuque et l'autre sous ses fesses. Une pensée idiote, fugace, lui vient et il rit intérieurement : « Louise a des fesses ». Louise a un corps qui tremble sous les mains de Paul. Un

²¹ *Ibidem*, p. 193.

²² A. Delpierre, *op. cit.*, p. 266.

²³ L. Slimani, *op. cit.*, p. 217.

²⁴ *Ibidem*, p. 73.

²⁵ *Ibidem*, p. 74.

corps qu'il n'avait ni vu ni même soupçonné, lui qui rangeait Louise dans le monde des enfants ou dans celui des employés²⁶.

Louise « disparaît pour servir » pour parler dans les termes de Delpierre²⁷. Cette dernière constate : « La nounou n'a pas de corps pour ses employeur·euse·s, alors même qu'elle a un rapport maternel et charnel aux enfants qu'elle garde, suscitant parfois la jalousie de la mère »²⁸. Louise est chargée de la garde des enfants, mais dès que leurs parents sont de retour, seuls les corps des membres de famille comptent. Louise est présente pour les enfants, mais dès qu'un·e adult·e apparaît, elle se dissout : « La nounou est comme ces silhouettes qui, au théâtre, déplacent dans le noir le décor sur la scène »²⁹. Synthétisant toutes les descriptions corporelles, on peut affirmer que même les couleurs jouent un rôle déterminatif. Le corps de Louise est non seulement fragile, mais également blanc et pâle. La sémantique autour du mot blanc renvoie à une transparence que l'on peut attribuer à Louise : Non seulement elle est littérairement la seule nounou blanche sur le terrain des jeux³⁰, toute son apparence et sa « silhouette » renvoie au blanc et à la pâleur, par exemple « sa blancheur de statue, de ses seins de nacre, qui ont si peu connu le soleil »³¹.

5. Jouet ou poupée maléfique ? – Le corps de Louise en tant que corps de poupée

Parmi les nombreuses dénominations de Louise en tant que corps-objet se trouvent également des références à l'image de la poupée fragile : Louise est une « petite poupée »³², une « poupée de porcelaine »³³, elle a un « physique de poupée »³⁴ et « les yeux de poupée »³⁵, son maquillage la déguise en « poupée ébahie »³⁶. Après l'assassinat, elle est dénommée « poupée vieillissante »³⁷ et « poupée endormie »³⁸.

²⁶ *Ibidem*, p. 75.

²⁷ A. Delpierre, *op. cit.*

²⁸ *Ibidem*, p. 268.

²⁹ L. Slimani, *op. cit.*, p. 59.

³⁰ *Ibidem*, p. 199.

³¹ *Ibidem*, p. 193.

³² *Ibidem*, p. 76.

³³ *Ibidem*, p. 145.

³⁴ *Ibidem*, p. 122.

³⁵ *Ibidem*, p. 202.

³⁶ *Ibidem*, p. 104.

³⁷ *Ibidem*, p. 226.

³⁸ *Ibidem*.

Selon Velázquez, les poupées sont des objets « likely to provoke fantastic terror »³⁹. Elles s'intègrent dans une tradition littéraire et cinématique reproduisant les fantasmagories sur les poupées diaboliques⁴⁰.

Franco identifie un parallèle entre Louise et Médée, l'infanticide de la mythologie grecque, et il qualifie Louise de « héroïne démesurée »⁴¹ et de « criminelle déguisée »⁴². L'ambivalence entre corps fragile et force physique, entre nounou dorlotante et meurtrière se reflète également dans le motif de la poupée. La poupée est une figure anthropomorphe qui émerge dans la littérature et les films à la fois comme un être parfait et monstrueux. Elle se caractérise par sa ressemblance avec les êtres-humains, mais en même temps, elle est un objet sans vie. Elle se retrouve donc entre réalité et fiction, elle vit dans un espace intermédiaire⁴³.

Recourant aux constats de Delpierre, nous avons vu que Louise est une nounou dont le corps et l'identité sont méconnus⁴⁴. Peppel fait le même bilan au sujet de la poupée. Selon elle, l'identité de la poupée ne peut pas être définie – elle échappe des mains de son/ sa propriétaire⁴⁵. Dans le cas de Louise, l'analogie à la poupée se dévoile non seulement dans les usages fréquents de cette désignation pour décrire son apparence, mais aussi dans la dénégation de son identité à l'extérieur de sa vie d'employée.

Une poupée se caractérise par la non-dualité de corps et âme. Elle est, en premier lieu, un jouet vivifié par les enfants. En transférant le modèle de la poupée sur Louise, on pourrait donc poser la question de savoir en quelle mesure Louise est le jouet de ses employeur·euse·s. En la désignant comme poupée, Myriam et Paul la qualifient comme objet sur lequel ils ont un pouvoir. La scène au bord de la mer (lorsque Paul apprend à nager à Louise) illustre l'infantilisation de Louise. Les références liées à son air de poupée y contribuent. Son corps mince incline Paul à la classer dans la catégorie des enfants : « Paul se met à parler d'elle – 'notre nounou' – comme on parle des enfants et des vieillards »⁴⁶. Sa minceur et son apparence contribuent à cette perception. D'après Le Maléfan, « L'étymologie du mot poupée – assez variable selon les sources – nous renvoie au latin *pūpa*, petite fille »⁴⁷. Louise, de sa

³⁹ R. Velázquez, « Deconstructing feminine and feminist fantastic through the study of living dolls », [in] *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 2020, pp. 1-15, en ligne, <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol22/iss4/7> (page consultée le 11.10.2022), p. 5.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 5.

⁴¹ D. Franco, *op. cit.*, p. 5.

⁴² *Ibidem*, p. 2.

⁴³ C. Peppel, « Der Körper der Puppe », [in] *Phantasmata: Techniken des Unheimlichen*, Cultural Inquiry, n° 3, 2011, pp. 157-171, en ligne, https://doi.org/10.25620/ci-03_10 (page consultée le 11/10/2022), p. 161.

⁴⁴ A. Delpierre, *op. cit.*, p. 266.

⁴⁵ C. Peppel, *op. cit.*, p. 170.

⁴⁶ L. Slimani, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁷ P. Le Maléfan, « Des poupées, des petites filles et le devenir-femme. Ce qu'en disaient Freud et quelques autres », [in] *Érès. Le Coq-héron*, n° 226, 2016, pp. 128-136, en ligne, <https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2016-3-page-128.htm>. (page consultée le 11.10.2022), p. 226.

part, est représentée en tant que petite fille, elle a l'air jeune, mignonne : « Elle se maquille et le fard à paupières bleu la vieillit, elle dont la silhouette est si frêle, si menue, que de loin on lui donnerait à peine vingt ans »⁴⁸. Elle est une poupée dont le corps ne vieillit pas, une poupée vivifiée grâce à ses rapports avec les enfants, mais dans les rencontres adultes elle se comporte maladroitement.

Louise est rendue enfant et elle se rend enfant, elle joue avec les enfants et elle est le jouet de Myriam et Paul. Même davantage : Elle est leur jouet-marchandise. Ce sont eux qui tiennent les rênes de la poupée anthropomorphe en main : « [Louise] a l'intime conviction à présent, la conviction brûlante et douloureuse que son bonheur leur appartient »⁴⁹. Louise tient particulièrement à maintenir la façade de perfection. Le fait qu'elle se met dans le cocon d'une perfection maniaque radicalise son air de poupée. Elle s'attribue une apparence fragile, irréaliste. Dans la suite, sa force est constamment sous-estimée. Ses « bras menus de la nounou, aussi fins que des allumettes »⁵⁰ lui contestent toute solidité.

La synchronicité de fragilité et de perfection dénie toute humanité à Louise. Elle est poupée-objet et poupée-jouet, son employeur considère comme impossible de développer pour un tel corps un désir sexuel. « Abandonnée aux paumes de Paul, la nounou ressemble à une petite poupée. [...] Mais il y en a quelque chose de prude et d'enfantin, une réserve qui empêche Paul de nourrir pour elle un sentiment aussi franc que le désir »⁵¹.

Le corps (presque) nu de Louise ne dispose donc d'aucune attirance sexuelle, alors que le désir sexuel est, selon Paul, un sentiment sincère et authentique. Le classement du corps dans une catégorie d'enfant et de puritanisme correspond à son apparence. D'après Paul Louise a une « silhouette de fillette »⁵². Son air de poupée, sa diaphanéité et sa pâleur lui donnent un corps de poupée, voire de fantôme. Grâce à son corps non-visible de poupée pâle, parfaite, sans parole, sans âme et sans vie, Louise apparaît « comme un fantôme, monstrueusement discrète »⁵³. Son corps imperceptible semble en effet la précondition pour la discrétion. Tout comme dans les autres domaines de ses activités au sein de la famille, Louise outre son rôle. On lui attribue une 'discrétion monstrueuse' qui correspond à la monstruosité que l'on peut assigner à la poupée : Wolfson parle d'une « latence de monstruosité »⁵⁴. Peu avant le meurtre, Myriam constate un changement. L'état de translucidité dans lequel Louise se camoufle s'amplifie « Elle a l'affreuse impression que sa curiosité était autant de coups infligés

⁴⁸ L. Slimani, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 81.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 47.

⁵¹ *Ibidem*, p. 76.

⁵² *Ibidem*, p. 122.

⁵³ *Ibidem*, p. 128.

⁵⁴ L. Wolfson, *op. cit.*, p. 196.

au corps fragile de Louise, ce corps qui depuis quelques jours semble s'étioler, blêmir, s'effacer »⁵⁵.

La monstruosité de Louise s'accroît donc jusqu'à sa propre mort. Elle devient, dans les yeux de la policière, « la poupée endormie »⁵⁶. Dans la rétrospective on peut dire que, d'autant plus qu'elle disparaît du champ de vision de ses employeurs/euses, Louise – la poupée vivifiée – meurt. La désignation discursive et répétitive de Louise comme poupée produit la classification de son corps dans une sphère d'objets maléfiques. La représentation fait qu'elle n'est pas perçue comme un individu.

6. Le visage de Louise : l'effet poupée produit par le maquillage

L'habitus et l'entité de poupée se manifeste non seulement dans la stature mince de Louise, mais il est également lisible dans son visage. Une des pratiques corporelles que Louise applique pour construire son identité corporelle⁵⁷ est celle du maquillage : Elle se déguise en poupée. Hector, l'enfant que Louise a gardé avant de commencer le travail chez les Massé, ne se rappelle pas du visage de sa nounou, mais de son odeur. De toute évidence, le visage de Louise est plutôt insignifiant. Par conséquent, son air de poupée, créé par le maquillage, lui rend inaccessible et non-interprétable.

Seule Mila prend modèle sur Louise. Pour elle, le maquillage est un art qu'elle attribue spécifiquement à la féminité. « Si Mila accepte les baisers de Louise, c'est pour sentir l'odeur de talc sur ses joues, pour voir de plus près les paillettes qui brillent sur ses paupières. Elle aime l'observer quand elle applique son rouge à lèvres »⁵⁸.

Elle se fait maquiller par Louise qui est, selon elle, « la plus belle des femmes »⁵⁹. Jadis, ce que Mila perçoit comme « odeur de la féminité »⁶⁰ est pour son père Paul vulgaire. Ce dernier se distancie de la manière de se maquiller excessivement telle que Louise la pratique, il attribue cet habitus à sa classe sociale. Pour cette raison il accepte que Louise transforme en poupée, mais il ne tolère pas un tel maquillage sur le visage de sa fille. Sa réaction démontre qu'il mésestime la tenue 'à la poupée' de Louise : « Mila, son ange, sa libellule bleue, est aussi laide qu'un animal de

⁵⁵ L. Slimani, *op. cit.*, p. 176.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 226.

⁵⁷ L'identité corporelle peut aussi être transmise par le maquillage : « the ways in which humans mark their bodies note that bodily displays create, communicate, and maintain status and identity » (M. DeMello, *op. cit.*, p. 210).

⁵⁸ *Ibidem*, p. 105.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 104.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 105.

foire, aussi ridicule que le chien qu'une vieille dame hystérique aurait habillé pour sa promenade »⁶¹.

Une métamorphose peut donc être perçue au niveau de l'interprétation du visage maquillé. Lors de l'entretien d'embauche, le visage parfait de Louise a, du point de vue de Myriam et Paul, un effet rassurant. « Elle semble imperturbable. Elle a le regard d'une femme qui peut tout entendre et tout pardonner. Son visage est comme une mer paisible, dont personne ne pourrait soupçonner les abysses »⁶².

La mise en scène du corps conforme aux représentations sociales normatives est réussie. Cependant, au moment où la belle-mère de Myriam conteste le droit du rôle de mère à Louise, son « visage de martyr »⁶³ se transforme en visage effrayant : « La nounou était d'une pâleur de morte, ses yeux cerclés de cernes semblaient s'être enfoncés »⁶⁴. La perfection innocente en relation avec le frisson donné par l'association à une morte transforme Louise dans un être macabre. Ce constat est confirmé par le loueur de Louise, Bertrand Alizard. « Il ne sait pas pourquoi, mais la vue de Louise lui donne des frissons. Quelque chose en elle le dégoûte ; ce sourire énigmatique, ce maquillage outré, cette façon qu'elle a de le regarder de haut et de ne pas desserrer les lèvres »⁶⁵. L'énigme autour de l'identité de Louise se fait donc surtout à cause de son visage non-interprétable. Son visage sert de miroir pour un corps de poupée parfait et invisibilisé, mais il n'est pas lisible non plus. La classification du corps en groupe social et performativité qui s'en inspire, échoue.

7. Les mains (meurtrières) de Louise

Si le corps de Louise est plutôt invisible, ses mains ne le sont plus. Les personnages décrivent les mains de Louise (sans oublier les ongles enduits avec le vernis rose) comme minuscules, fines, menues. De nombreuses descriptions de la part de l'environnement social de Louise transmettent une même impression. La fragilité et la petitesse de ses mains renforcent l'image d'une femme fragile, inapte de se défendre physiquement.

Prenons, en premier lieu, l'exemple d'Hervé, le soupirant de Louise : « Il observe ses mains qu'elle a posées sur ses genoux et qu'elle tord, ses petites mains blanches aux ongles roses, ses mains qui ont l'air de n'avoir pas souffert, de n'avoir pas trimé »⁶⁶.

⁶¹ *Ibidem*, p. 106.

⁶² *Ibidem*, p. 29.

⁶³ *Ibidem*, p. 73.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 128.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 196.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 145.

L'ensemble de la blancheur de ses mains et la couleur rose de son vernis crée une image de fragilité, il s'agit d'une main non-ouvrière, soignée, une main qui n'est pas visiblement imprégnée par son passé.

Hector, l'ancien enfant nourricier de Louise, se souvient également très bien des mains de sa nounou : « Plus il grandissait, plus ses paumes s'élargissaient et plus il craignait de broyer les os de Louise, ses os de biscuit et de porcelaine »⁶⁷. Rapporté à l'âge des deux intervenants (enfant et nounou), la main de Louise apparaît extrêmement petite. L'expression "os de biscuit et de porcelaine" stimule l'idée d'une poupée qui se brise et fait référence au caractère vulnérable et innocent de la couleur blanche.

Même dans la vidéo qui montre Louise peu avant le meurtre dans un supermarché la policière, en observant la scène, met l'accent de ses observations sur « ses mains, ses toutes petites mains »⁶⁸. Si Louise arrive à tuer les enfants avec ces petites mains fines, c'est grâce à un couteau adapté à la taille minuscule de ses mains : « Un couteau de cuisine, banal, mais si petit que Louise avait sans doute pu le dissimuler en partie dans sa paume »⁶⁹.

Non seulement les mains, mais aussi le vernis contribue à une interprétation fragilisante. L'application du vernis rose sur les ongles a pour fonction de maintenir la façade, à savoir la perfection. Dans la perception de Mila, ce vernis ne disparaît jamais : « Et puis, il y a ses mains, douces et qui sentent les fleurs. Ses mains sur lesquelles jamais le vernis ne s'écaille »⁷⁰. Mais, dans la solitude, Louise déconstruit l'image de ses ongles parfaitement enduites : « Elle gratte, de plus en plus forte de la pointe de son index et son ongle se brise. Elle porte son doigt à la bouche et le mord pour faire cesser le saignement »⁷¹. Le vernis qui s'écaille peut donc être lu comme un signe d'émiettement, de déchéance et de perte de contrôle. Louise met un pansement sur son doigt pour réinstaller l'état de perfection. Après l'assassinat, Slimani reprend l'image du pansement, les pansements-bijoux remplacent le vernis embellissant : « [La policière] voulait être seule avec la poupée vieillissante. La poupée endormie, portant sur le cou les mains, en guise de bijoux, d'épais pansements blancs »⁷².

La fragilité du corps et la finesse de ses mains contrastent nettement avec la force physique de Louise : personne ne l'aurait cru capable de recourir à la violence. Cette ambivalence se manifeste particulièrement et se sent cruellement dans la scène où Louise, après avoir obtempéré à une assignation de la part de l'école de sa fille Stéphanie, roue cette-dernière de coups : « Louise a continué de frapper. Toute sa force

⁶⁷ *Ibidem*, p. 165.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 224.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 225.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 104.

⁷¹ *Ibidem*, p. 30.

⁷² *Ibidem*, p. 226.

de colosse s'est déployée et ses mains minuscules couvraient le visage de Stéphanie de gifles cinglantes »⁷³. Ce qui est intéressant du point de vue corporel, c'est que le corps de Stéphanie figure d'une image de contraste : « Elle était trop ronde, trop grande, ridicule avec sa queue-de-cheval sur le haut du crâne. Elle portait un caleçon imprimé qui lui faisait des cuisses énormes »⁷⁴. Le corps fragile de Louise ne l'empêche donc pas de dominer une fille grande et ronde. Que ce soit Stéphanie ou les enfants des Massé : Les mains de Louise disposent, malgré leur représentation renvoyant à la fragilité physique, de suffisamment de force performative pour faire mal aux enfants. Les mains sont omniprésentes, sur le plan matériel et performatif, mais la performativité brutale ne correspond que peu à la matérialité fine.

Conclusion : Une nounou-poupée confrontée aux questions sociales, genrées et économiques

Le corps de Louise est à la fois un objet soumis au discours de son environnement (voire un objet victime des codes sociaux) et un sujet menaçant. Louise oscille entre chosification de l'individu et personnification de la poupée, entre être-humain et être-objet. Plus le comportement de Louise devient psychopathologique et maniaque, plus les Massé prennent leur distance : Louise est de plus en plus ignorée. Selon les anthropologues, „[u]n objet est mort quand le regard vivant qui se posait sur lui a disparu »⁷⁵. Louise, la poupée objectifiée par les Massé, meurt séquentiellement, et, avec elle, les enfants. Elle apparaît comme une poupée qui doit se maintenir artificiellement en vie, en s'occupant des enfants. Sa déchéance physique (donc la détérioration de son corps) est liée au fait que le signifié 'poupée' est mis au même rang avec le signifiant 'corps'. Dans cette logique, sur le plan symbolique, son corps n'est pas catégoriquement humain, mais surtout jouet. Le corps de Louise en tant que « être sémantique »⁷⁶ évoque dans les discours sur sa représentation des phantasmes de poupée. En conséquence, la défiguration de Louise est soumise aux attributions socialement construites.

Au-delà des personnages dans *Chanson douce*, on pourrait se poser la question de savoir comment Slimani a-t-elle construit le corps (de femme) dans ses autres œuvres. Prenons l'exemple d'Adèle, l'héroïne nymphomane de *Dans le jardin de l'ogre* (2014) où il est écrit : « Elle veut être une poupée dans le jardin d'un ogre »⁷⁷. Il s'agira donc d'analyser la continuation du topos 'poupée' dans l'œuvre de Slimani.

⁷³ *Ibidem*, p. 182.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 180.

⁷⁵ A. Resnais, Ch. Marker, cit. d'après L. Wolfson, *op. cit.*, p. 181.

⁷⁶ J.-M. Berthelot, cit. d'après I. Bazié, *op. cit.*, p. 3.

⁷⁷ L. Slimani, *Dans le jardin de l'ogre*, Paris, Gallimard, 2014, p. 11.

Une lecture féministe pourrait succéder à cette analyse : Est-ce que cette sémantique de poupée est liée au stéréotype de la femme-objet ?

Chanson douce expose la fresque d'un micromonde familial détruit à cause de la négligence de l'identité cachée derrière un corps invisible. En somme, le corps de Louise est un corps anémique quoique perfectionné, un corps caricaturé, politisé, généré, mais également économisé : Louise est une employée, une marionnette des Massé. Il en ressort que Louise dépend de leur capital financier pendant qu'eux, ils dépendent de son capital corporel, de sa main d'œuvre. La poupée-même est un objet commercial qui se vend pour la joie des acheteur·euse·s. Une perspective qui pose son fondement sur des questions économiques pourrait donc également faire l'objet d'une recherche approfondie.

Pour en revenir à Butler : La matérialité du corps fragile de Louise ne correspond avec sa performativité sociale que dans la mesure où le corps de poupée est un corps ambivalent. Louise est, par le biais de la sémantique de poupée, rendue poupée-femme, poupée-enfant et poupée diabolique. Néanmoins, les dénominations ne dévoilent pas directement son identité sociale. La performativité attribuée à la poupée ne se démontre que dans le moment où la poupée-objet, c'est-à-dire le corps de poupée, devient une poupée-sujet. En considérant que la poupée est une porteuse de signes ambigus, on pourrait même se poser la question de savoir s'il s'agit d'un fatalisme incorporé auquel Louise est soumis à cause de son analogie avec la poupée. La projection de l'image de la poupée sur son corps suscite à la fois des ressentiments infantiles et effrayants. Semblable au corps de la poupée d'enfant en tant que « *Zwischenwesen* »⁷⁸ qui cache dans son intérieur la monstruosité évincée, la monstruosité s'est incarnée en Louise dont le corps semble innocent, voire inexistant.

⁷⁸ Wolfson définit la poupée comme un être à l'écart, entre humanité et inhumanité, entre objet et sujet, entre réalité et fiction (L. Wolfson, *op. cit.*, p. 196).